



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali:
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA, CRITICA E CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI
XXX CICLO

Zanino di Pietro nel contesto della cultura figurativa veneziana fra Tre e Quattrocento

Coordinatore: Ch.mo Prof. Andrea Tomezzoli

Supervisore: Ch.ma Prof.ssa Cristina Guarnieri

Dottorando: Valentina Baradel

Indice

Premessa	p. I
1. Zanino di Pietro e Giovanni di Francia: il contrastato recupero di un'identità biografica	p. 1
1.1. <i>Una scoperta tutta moderna</i>	
1.2. <i>Zanino di Pietro, Giovanni di Francia, il Maestro di Ronciette. Dal secondo dopoguerra agli anni ottanta</i>	
1.3. <i>Il contesto adriatico</i>	
1.4. <i>Gli ultimi studi</i>	
2. Il soggiorno giovanile a Bologna	p. 45
2.1. <i>Çanus Peroni pictor de Venetiis: testimonianze per gli anni bolognesi e un nuovo documento</i>	
2.2. <i>La prima attività. Il percorso di Zanino da Venezia a Bologna</i>	
3. Il ritorno a Venezia e le opere della maturità	p. 93
3.1. <i>L'impianto di una florida attività in laguna</i>	
3.2. <i>Mutamenti e aggiornamenti della cultura pittorica lagunare d'inizio Quattrocento: Gentile da Fabriano a Venezia</i>	
3.3. <i>Verso il Trittico di Rieti</i>	
3.4. <i>Il Trittico di Rieti: riflessioni su un capolavoro della maturità</i>	
3.5. <i>Nel secondo decennio: il Crocifisso di San Polo</i>	
3.6. <i>Invii marchigiani</i>	
3.7. <i>Tipico di Venezia? Epistili dipinti d'ambito lagunare</i>	
3.8. <i>Una bottega versatile</i>	
4. Il pittore della Ca' d'Oro e i suoi collaboratori	p. 221
4.1. <i>La Madonna col Bambino in trono del 1429: spigolature documentarie e una possibile attività di Francesco di Zanino</i>	
4.2. <i>Ancora sulla bottega: il Maestro di Ronciette e Lorenzo da Venezia</i>	
4.3. <i>Gli affreschi</i>	
Catalogo delle opere	p. 263
Apparati	p. 385

Premessa

Negli ultimi anni l'indagine storico artistica ha mostrato un crescente interesse per l'approfondimento della pittura veneziana a cavaliere tra i secoli XIV e XV. A letture ad ampio respiro, volte a delinearne l'articolazione attraverso le vicende dei protagonisti attivi sulla scena artistica lagunare, i loro rispettivi rapporti e le influenze mutuate dall'esterno, ne sono succedute altre dal taglio monografico, che hanno privilegiato l'affondo su singole personalità o tematiche specifiche.

In quest'ottica, i tempi sono quindi sembrati maturi per affrontare la revisione del percorso di una delle figure più note agli studi sui primitivi veneziani, e al contempo tra le più marginalizzate: tale è, appunto, la condizione di Zanino di Pietro. Se la vicenda critica del pittore ha, infatti, potuto vantare il contributo di nomi insigni della storia dell'arte, primo tra tutti quello di Roberto Longhi che, con il suo acume attribuzionistico, seppe assegnargli un *corpus* di dipinti tuttora valido, in seguito all'identificazione con Giovanni di Francia, il suo *alter ego* meno dotato, Zanino ha perso progressivamente di attrattiva rispetto ai suoi comprimari tardogotici, Nicolò di Pietro e Jacobello del Fiore, complice anche lo scadimento qualitativo in cui cadde la sua produzione nella fase estrema.

Con questo lavoro si è quindi tentato di restituire al pittore il giusto posto nello scenario pittorico lagunare nel momento chiave del passaggio tra il Tre e il Quattrocento, innanzitutto ridefinendone la fisionomia attraverso la revisione del catalogo delle opere, per troppo tempo inficiato da attribuzioni ora non più sostenibili. Attestato da 36 pezzi, alcuni dei quali inediti o solamente accennati in sede critica, come le miniature illustranti gli *Evangelisti* conservate nella Biblioteca Franciscana e Picena di Falconara Marittima, o il bel frammento ad affresco nella basilica dei Frari, raffigurante *Dio Padre benedicente*, l'*iter* di Zanino così delineato è venuto ad assumere un'intima coerenza interna, resa possibile, in taluni casi, anche da una più esatta collocazione cronologica dei dipinti, come nel caso del *Polittico di Mombaroccio*, per il quale si è argomentata la realizzazione nel corso del 1423, aggiungendo così un altro *terminus* preciso alla carriera del pittore, per il quale il solo appiglio cronologico era, fino a questo momento, il 1429 della *Madonna col Bambino in trono* di Palazzo Venezia a Roma.

I sondaggi compiuti in archivio, nelle due città in cui Zanino spese i suoi giorni, Bologna, per circa un ventennio – che si crede non continuativo – dal 1389 al 1406, e Venezia, fino al quinto decennio del Quattrocento, hanno consentito di restituire alla sua vicenda biografica alcune attestazioni di estremo interesse, soprattutto per ciò che attiene la permanenza nel capoluogo emiliano, in cui il pittore intrattenne rapporti con uno dei personaggi più in vista della città, Francesco Ramponi, da cui affittò una casa con bottega. Anche le notizie emerse dall'archivio veneziano, se non consentono di meglio definire l'arco temporale in cui Zanino arrivò in città, né tantomeno di stabilire quando avvenne il suo decesso – risultando ancora validi, in tal senso, gli estremi cronologici del 1407, individuato da Ludwig, e del 1448, menzionato da Paoletti, in cui il pittore veniva citato come *quondam* – hanno, tuttavia, permesso di avanzare alcune riflessioni sui meccanismi operativi della bottega e sulle modalità di inserimento del pittore nel competitivo mercato della produzione artistica lagunare. Forse Zanino non fu propriamente quello che si suole definire un *leading painter*, ma quanto ci viene restituito dalla lettura documentaria e dalle testimonianze pittoriche ne fa certo espressione di tutto rispetto del contesto artistico veneziano dell'epoca.

Per quanto, quindi, il presente lavoro sia stato impostato secondo il taglio tradizionale della monografia, con un saggio iniziale sviluppato in maniera diacronica, al suo interno trovano spazio tematiche trasversali e di più ampio respiro, quali appunto le riflessioni sui meccanismi alla base dell'attività della bottega, considerazioni sulla committenza e, non ultimo, un affondo tipologico, concentrato sulla trattazione del genere peculiare degli epistili dipinti, a partire dall'esempio superstite della cattedrale di Torcello, dove Zanino fu attivo all'inizio del terzo decennio del Quattrocento.

1. Zanino di Pietro e Giovanni di Francia: il contrastato recupero di un'identità biografica

1.1. Una scoperta tutta moderna

Chi volesse cimentarsi nell'impresa di recuperare la vicenda artistica di Zanino di Pietro a partire dalle fonti, gli scritti degli eruditi veneziani tra XVI e XVIII secolo, rimarrebbe inevitabilmente deluso. Neppure una fugace menzione viene riservata al pittore da Sansovino, Ridolfi, Boschini, per non citare che qualche nome tra quelli dei primi intendenti delle cose d'arte in laguna; e se si può ben immaginare che il gusto del tempo in cui essi scrissero si ponesse ancora con atteggiamento di disinteresse nei confronti dei primitivi¹, ciò nondimeno, il ricordo di alcuni tra gli antichi maestri cominciava già a fare capolino tra le pagine dei loro trattati².

¹Basti, a titolo di esempio, ricordare i termini di «bassezza» e «viltade» usati da ARMENINI, G.B., *De veri precetti della pittura. Libri tre*, Ravenna 1587, pp. 1-2, alla fine del Cinquecento per descrivere lo stato in cui era caduta la pittura nei secoli precedenti, di cui testimonianza erano le «stranissime dipinture fatte su muri di molte chiese vecchie, e quei fantozzi così mal fatti distinti in campi d'oro, che si vedono sparsi in molte tavole per tutta Italia».

²Dove non pesarono questioni di giudizio estetico, fu anche l'effettiva impossibilità di un contatto diretto con le opere, in molti casi già smontate dagli altari e disperse, a far scivolare nell'ombra l'esistenza di questi primi maestri. Tale condizione gravò ancor di più su Zanino di Pietro che si trovò a lavorare, se si eccettuano le poche commissioni per Venezia e le isole circvicine, soprattutto per un mercato allargato, d'orizzonte adriatico, con la conseguenza della pressoché totale assenza di suoi dipinti in città. Un'analogia sorte di oblio toccò a Nicolò di Pietro (cfr. DE MARCHI, A., *Ritorno a Nicolò di Pietro*, in «Nuovi Studi», II, 1997, 3, pp. 5-24: 5), mentre un'eccezione è costituita da Jacobello del Fiore, menzionato a più riprese nelle antiche fonti. Si veda, a partire dal manoscritto di Marcantonio Michiel, MORELLI, J., *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI*, Bassano 1800, p. 87; e, ancora, SANSOVINO, F., *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri*, Venezia 1581, c. 99v, dove vengono ricordati «gli Apostoli fatti a guazzo maggiori del naturale, da Iacomello del Fiore, che visse l'anno 1418», che si potevano ammirare ancora *in loco* nella Sala dell'Albergo della Scuola della Carità. Sempre da Sansovino apprendiamo che, prima del quadro di Tiziano, era di mano di Jacobello la pala con san Pietro martire nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (*ivi*, c. 23v) e quella raffigurante san Domenico al Corpus Domini (*ivi*, c. 62r). La memoria del maestro è poi mantenuta viva da Ridolfi che lo pone alle origini della pittura veneziana, accanto al padre Francesco (cfr. RIDOLFI, C., *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, 2 voll., Venezia 1648, I, pp. 18-19) e continuata da BOSCHINI, M., *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674, p. 49. Pietra miliare per le riflessioni legate al giudizio sui primitivi nel corso dei secoli è, ancor oggi, PREVITALI, G., *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964, a cui ha reso omaggio la recente mostra *La fortuna dei primitivi: tesori d'arte delle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 24 giugno-8 dicembre 2014), a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze, Milano 2014, in particolare pp. 355-356, 373-376, per il riferimento al collezionismo a Venezia. Sull'argomento, si veda ancora CABURLOTTO, L., *Un'equivoca "fortuna": i primitivi nelle collezioni Correr e Molin*, in «Arte Veneta», 59, 2002, pp. 187-209.

Determinato dalla carenza di opere che si potevano osservare a Venezia e dalla mancanza di sottoscrizioni che risvegliassero la curiosità dell'ingegno dei pionieri intenti a delineare una storiografia artistica della città, il silenzio sull'esistenza del pittore attraversò senza scosse il lungo Secolo dei Lumi, che anche in laguna, come altrove nella penisola, vide un nuovo interesse nei confronti dell'arte prerinascimentale³. Solamente nel 1860 il nome *Iohannes de Francia* venne letto a firma di una *Crocifissione*⁴, corredata dall'anno 1432, nella chiesa inferiore della cattedrale di Trani. Così, per paradossale che fosse, la riscoperta di Zanino di Pietro avvenne in una regione, la Terra di Bari, all'estrema periferia meridionale del raggio d'influenza veneziano e grazie a un'opera di cui, già pochi anni dopo la sua segnalazione, si erano perse le tracce⁵; ma soprattutto, a partire da un nome, Giovanni di Francia, che contribuì a generare confusione sull'identità del pittore almeno fino agli anni ottanta del secolo scorso.

³ Figlio dell'erudizione settecentesca, è Anton Maria Zanetti il giovane colui che inaugurò a Venezia la moderna storiografia artistica. Si veda: ZANETTI, A.M., *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini*, Venezia 1733 (rist. anast. Sala Bolognese 1980) e, ancor più: ID., *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia 1771 (rist. anast. Venezia 1972), opere in cui l'*excursus* sulla pittura veneziana viene maggiormente fondato sulla ricognizione diretta dei dipinti e sulla verifica delle fonti e dei documenti. Per un profilo dell'erudito in relazione alla riscoperta del Medioevo veneziano, cfr. PREVITALI, *La fortuna* cit., pp. 92-98 e, più recentemente, PIVA, C., *La fortuna del Medioevo veneziano nel Settecento. Anton Maria Zanetti e i mosaici di San Marco*, in *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, atti del convegno (Venezia, Ateneo Veneto, 5-6 novembre 2012), a cura di X. Barral i Altet, M. Gottardi, in «Ateneo Veneto», 2013, I, pp. 127-147.

⁴ SCHULZ, H.W., *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, 4 voll., Dresden 1860, I, p. 114: «Hervorgehoben zu werden verdient ferner ein Gemälde in der Kirche, welches bezeichnet ist: MCCCCXXXII DIE PRIMO MENSIS IUNII IOHANNES DE FRANCIA FECIT HOC OPUS. Es stellt Christus am Kreuze dar; zur Seite schweben oben zwei Engel, unten stehen Maria und Johannes.»

⁵ SALMI, M., *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, in «L'Arte», XXII, 1919, pp. 149-192: 161. Mario Salmi è il primo a citare il dipinto dopo la menzione dello Schulz, lasciando però intendere che l'opera non si trovasse già più nella cattedrale di Trani. A questo proposito, è bene ricordare che gli oltre duecento taccuini di appunti che sono alla base dei *Denkmäler* vennero raccolti dal giovane Schulz nel corso di ricognizioni condotte direttamente sul territorio nel periodo di un decennio (1832-1842). Il monumentale lavoro, consistente in quattro volumi corredata da un quinto tomo contenente un apparato di riproduzioni sorprendente per l'epoca, venne poi dato alle stampe postumo, per la maggior parte frutto della rielaborazione operata da Ferdinand von Quast: è possibile, quindi, che la scomparsa dell'opera firmata da Giovanni di Francia sia caduta ancor prima di quel 1860 in cui i *Denkmäler* videro la luce. Alla figura di Schulz sono stati dedicati di recente due studi, con l'obiettivo di risarcire la sfortuna critica che seguì la pubblicazione dell'opera, ancor oggi consultabile solo in tedesco. Vedi: LUCHERINI, V., *Esplorazione del territorio, critica delle fonti, riproduzione dei monumenti: il Medioevo meridionale secondo Heinrich Wilhelm Schulz (1832-1842)*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006), a cura di C.A. Quintavalle, Milano 2007, pp. 537-553; ZINGARELLI, L., *La Biblioteca del Viaggiatore. Materiali per una biografia intellettuale di Heinrich Wilhelm Schulz (1808-1855)*, in *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di Studi offerti a Pina Belli D'Elia*, a cura di L. Derosa, C. Gelao, Foggia 2011, pp. 403-409. Desidero rivolgere un sincero ringraziamento al dott. Franco Benucci dell'Università di Padova che, con l'occasione di una ricerca a Trani, ha dedicato parte del suo tempo a reperire informazioni sulla presenza dell'opera *ab antiquo* nella cripta della cattedrale, segnalandomi che sul fronte archivistico non è emersa alcuna novità.

Ripercorrere le tappe che portarono alla piena coscienza del maestro da parte della storiografia moderna significa scrivere, nelle prossime pagine, la storia di due diverse personalità, Giovanni di Francia e Zanino di Pietro appunto, dapprima nettamente distinte e poi, in parallelo allo svolgimento delle questioni di pittura veneziana, sempre più labili nella loro definizione, fino al riconoscimento dell'esistenza di un unico pittore attestato in momenti differenti della sua attività.

Dopo la prima, fortuita, menzione da parte di Schulz, il nome di Giovanni di Francia ricomparve in maniera del tutto indipendente a Venezia al volgere del secolo, nel momento in cui le appassionante indagini sulle carte dell'Archivio di Stato stavano confluendo in dense pubblicazioni volte a restituire il passato della civiltà lagunare. Canale privilegiato per la divulgazione del ricco materiale documentario fu la neonata rivista «Archivio Veneto», dalle cui pagine Bartolomeo Cecchetti contribuì ad aprire la via alla puntualizzazione delle vicende di molti protagonisti nel campo delle arti e alla riscoperta di personalità altrimenti ignote. Tra queste, un *Giovanni Pietro di Francia* veniva rubricato, nel ben noto elenco di nomi di artisti veneziani, sotto l'anno 1410, mentre all'anno 1433 il maestro *Zane de Franza* era ricordato nei pagamenti per la rifinitura pittorica della facciata della Ca' d'Oro⁶, impresa nota nel dettaglio grazie al sopravvissuto contratto tra Marino Contarini, proprietario della *domus magna*, e Francesco, figlio del pittore, apparso nell'annata precedente della rivista⁷.

⁶ CECCHETTI, B., *Nomi di pittori e lapicidi antichi*, in «Archivio Veneto», XVII, 1887, 33, pp. 43-65: 63, cfr. *Regesto*, nn. 19, 33. Dei due documenti segnalati da Cecchetti, il primo, datato 9 agosto 1410, porta la generica segnatura: «sez. notar.», senza indicare il nome del notaio compilatore. La ricerca del rogito non è giunta agli esiti sperati, credo tuttavia che possa essere utile a tal fine riconsiderare quel «test.» con cui Cecchetti chiude il riferimento interpretandolo non come «in qualità di testimone», come già ipotizzato da ZANON, S., *Documenti d'archivio su Zanino di Pietro*, in «Arte Veneta», XLVIII, 1996, pp. 108-117: 109, bensì come «testamento». La stessa dicitura viene infatti usata dall'autore per indicare i testamenti, entrambi pervenuti, di Cristoforo Cortese (cfr. CHIAPPINI DI SORIO, I., *Documenti per Cristoforo Cortese*, in «Arte Veneta», XVII, 1963, pp. 156-158: 156) e Jacobello del Fiore (cfr. PAOLETTI, P., *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana*, Padova 1895, pp. 8-9). L'atto del 1410 è stato associato a Giovanni di Francia da Serena Padovani per prima, si veda: PADOVANI, S., *Una nuova proposta per Zanino di Pietro*, in «Paragone», XXXVI, 1985, 419-421-423, pp. 73-81: 81, nota 13. Volendo adottare un eccesso di scepis, si potrebbe notare che il nome del maestro citato da Cecchetti nel suo elenco di pittori, miniatori e lapicidi è Giovanni Pietro, non *di* Pietro, e non ne viene specificata la qualifica professionale: tuttavia, fintantoché il documento non riemergerà dai meandri dell'Archivio di Stato di Venezia, confermando o meno l'identità con il nostro Giovanni di Pietro di Francia, si è deciso di mantenerlo per buono nelle attestazioni documentarie relative al pittore.

⁷ CECCHETTI, B., *La facciata della Ca' d'Oro dello scalpello di Giovanni e Bartolomeo Buono*, in «Archivio Veneto», XVI, 1886, 31, pp. 201-204. Cfr. *Regesto*, n. 30.

La biografia del maestro venne arricchita, negli anni successivi, attraverso gli interventi di Pietro Paoletti⁸: si poteva così attestarne la prima menzione nel 1405, nel testamento della moglie, Franceschina di Marco Cortese, sorella del ben più noto Cristoforo, e una presenza continuativa in laguna almeno fino al 1412; dopo un lasso di quattordici anni il pittore ricompariva a Venezia nel 1426 e, da ultimo, nel 1448 veniva ricordato con il cognome *Charlier* e citato come *quondam*, permettendo così di leggere in quella data un *ante quem* alla fine della sua esistenza terrena⁹.

A una tal messe di informazioni non faceva da controparte un catalogo delle opere altrettanto accertato: le carte restituivano, infatti, l'immagine di un maestro dedito prevalentemente a lavori a carattere decorativo – la già menzionata impresa della facciata Ca' d'Oro, che ben presto venne ampliata, con la stipula di un secondo contratto, a tre ambienti interni del palazzo; e la doratura «dell'ambone dell'Evangelo» nella chiesa della Carità – di cui peraltro non rimaneva traccia alcuna.

Spettò ad Adolfo Venturi¹⁰ il merito di aver per primo tolto Giovanni di Francia dall'anonimato artistico: riconosciuto che potesse trattarsi dello stesso autore della perduta *Crocifissione* pugliese, facendo così confluire nell'alveo di un'unica esistenza episodi disgiunti e geograficamente lontani, in una breve segnalazione ne rendeva nota una tavola passata sul mercato antiquario romano, raffigurante la *Madonna col Bambino in trono*, firmata e datata 1429 (cat. 27)¹¹. L'opera, oggi conservata nel Museo di Palazzo Venezia a Roma, appariva allo storico dell'arte espressione di una parlata corsiva e ridotta a maniera negli sguardi vacui dei personaggi divini e nel replicarsi delle pieghe delle vesti, e il laconico giudizio che ne trasse sul pittore fu d'essere «poverissimo di forme»¹².

Accompagnato da tale parere poco lusinghiero, Giovanni di Francia fece il suo ingresso sulla scena degli studi inerenti la pittura d'inizio Quattrocento e il suo catalogo, attraverso l'unica opera certa di cui si poteva disporre per istituire confronti, venne ad

⁸ PAOLETTI, P., *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, 2 voll., Venezia 1893, I, p. 25; ID., *La Ca' d'Oro*, in «Venezia: studi di arte e storia», I, 1920, pp. 89-129: 119-120. Cfr. *Regesto*, nn. 13, 16, 18, 22, 27.

⁹ Cfr. *Regesto*, n. 35. Non è stato possibile rintracciare il documento che ricorda il pittore come defunto all'altezza del 1448. Da PAOLETTI, *La Ca' d'Oro* cit., p. 120, si apprende che fu il sig. G. Orlandini dell'Archivio di Stato di Venezia a leggere il contenuto del rogito, senza che ne fosse comunicata la segnatura archivistica.

¹⁰ VENTURI, A., *Un quadro di Giovanni di Francia*, in «L'Arte», XI, 1908, pp. 138-139.

¹¹ MCCCCXXVIII DIE XX SETEMBRIS HOC OPUS FACTUM FUIT DE BONIS SER ANTONII DE MELCIO CUI(US) A(N)I(M)A REQUIESCANT (SIC) IN PACE IOH(ANN)ES DE FRANÇIA PINXIT.

¹² VENTURI, *Un quadro* cit., p. 138.

assumere una prima definizione, nel solco tracciato da artisti quali Gentile da Fabriano e Michelino da Besozzo. Se infatti Mario Salmi, nel riprendere le fila del discorso dall'osservatorio pugliese, si limitava a notare una generica consonanza con «i nostri maestri settentrionali coevi»¹³, il soprintendente Giorgio Bernardini, addentrandosi in risposdenze più puntuali nel momento in cui rendeva noto l'acquisto della tavola romana da parte dello Stato, orientava decisamente i modi del pittore verso il tardogotico di stampo lombardo e ne sottolineava «punti di contatto con l'arte di Michelino, ma in modo largo, così da presentare addentellati con Gentile da Fabriano e ancora con Pisanello»¹⁴. Dello stesso parere era Van Marle¹⁵.

Fresco del suo studio su Giambono, fu il Fiocco per primo a ricondurre il dipinto entro l'alveo della pittura veneziana, apparentandolo alla produzione del giovane Michele, di cui era però «inristita caricatura»¹⁶. Nonostante un inquadramento più puntuale e l'aggiunta di un ulteriore tassello al suo catalogo, ravvisato negli affreschi a coronamento della tomba del beato Pacifico ai Frari (cat. 36), rimaneva indubbio che Giovanni di Francia non fosse figura di spicco nel panorama artistico lagunare, «pittorello più da esportazione che da casa sua»¹⁷.

In parallelo al recupero della vicenda di Giovanni di Francia, nel 1911 veniva reso noto da Gnoli¹⁸ un trittico raffigurante la *Crocifissione e santi francescani* (cat. 11), esposto nella nuova Pinacoteca Civica di Rieti, ma attestato *ab antiquo* nel vicino eremo di Fonte Colombo. L'opera, provvista della firma del suo autore¹⁹, Zanino di Pietro, ne ricordava altresì la provenienza veneziana, precisamente dalla parrocchia di Sant'Apollinare, circostanza che veniva confermata da un documento rintracciato da

¹³ SALMI, *Appunti cit.*, p. 161.

¹⁴ BERNARDINI, G., *Un dipinto recentemente acquistato dal Ministero della Pubblica Istruzione*, in «Il primato artistico italiano», IV, 1922, 6, pp. 42-43: 43.

¹⁵ VAN MARLE, R., *The Development of the Italian Schools of Painting*, VII, The Hague 1926, p. 142.

¹⁶ FIOCCO, G., *Il pittore della Ca' d'Oro*, in «Rivista mensile della città di Venezia», VI, 1927, 11, pp. 475-481: 476. Oltre a motivazioni di carattere puramente stilistico, l'appartenenza di Giovanni di Francia al contesto veneziano venne riconosciuta da Fiocco anche tramite l'ausilio del dato documentario. Merito del professore fu, infatti, quello di aver collegato i documenti rintracciati da Paoletti con l'autore della *Madonna col Bambino in trono* di Roma. Non può più essere accettata, invece, l'ipotesi di una provenienza friulana (da Mels, vicino Udine) del committente del dipinto; se ne darà conto nel prosieguo del lavoro (cfr. capitolo 4).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ GNOLI, U., *La Quadreria Civica di Rieti*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 1911, 9, pp. 324-340: 328-330.

¹⁹ HOC OPUS DEPINXIT ZANIN(US) PETRI H(AB)ITATOR VE(N)ECIIS I(N) (CON)TRATA SA(N)CTI APOLI(N)ARIS.

Ludwig²⁰, in cui «*Iohannes quondam ser Petri pictor de S. Appolinare*» presenziava al testamento di Bartolomea Vantari nel giugno del 1407. Unita ai dati archivistici, l'alta ricerca naturalistica del dipinto inseriva di diritto il figlio di Pietro tra i pittori lagunari più dotati, senza che, però, fosse possibile ricavare ulteriori informazioni a spiegare una cifra tanto peculiare nel contesto della più antica pittura veneziana, viziata dal giudizio restrittivo che la vedeva chiusa verso l'esterno e imbrigliata entro le anguste maglie di un bizantinismo «dall'immobilità rituale e simbolica»²¹. A conclusione del suo intervento sul dipinto, Gnoli proponeva allora di leggere la carica innovativa del pittore a partire da Antonio Veneziano²² o, in aggiunta, dai giotteschi veronesi.

L'ipotesi di una formazione di Zanino di Pietro presso Antonio venne raccolta da Salmi, che la suffragò con l'ausilio del dato documentario, secondo il quale uno degli aiuti del maestro nel Camposanto di Pisa nel 1386 portava proprio il nome di Giovanni²³. Di fatto, lo studioso concludeva che il pittore avesse mosso i suoi primi passi nel *milieu* artistico centroitaliano d'impronta giottesca, tra Firenze e Siena, salvo poi aver raggiunto la maturità artistica nell'opera reatina, ormai pienamente inserita nel clima del gotico fiorito.

²⁰ LUDWIG, G., *Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Kunst*, Berlin 1911, p. 106. Cfr. *Regesto*, n. 15.

²¹ L'espressione è ricavata da MOLMENTI, P., *I primi pittori veneziani*, in «Rassegna d'arte», III, 1903, 9, pp. 129-132: 129. L'intervento veniva a costituirsi come decisa presa di posizione da parte dello storico, che si può riassumere nella perentoria affermazione «Venezia non comparisce degnamente nel campo della pittura se non alla metà del secolo XV» (*ivi*, p. 132), contro un primo tentativo di definizione e rivalutazione della scuola pittorica veneziana della seconda metà del Trecento operato dall'allievo Moschetti nel saggio su Giovanni da Bologna (cfr. MOSCHETTI, A., *Giovanni da Bologna, pittore trecentista veneziano*, in «Rassegna d'arte», III, 1903, 2-3, pp. 36-39: 38). Nonostante l'opinione di Moschetti orientasse nella giusta direzione la comprensione della pittura veneziana delle origini, ancora nel secondo dopoguerra vigeva il pregiudizio che la vera pittura a Venezia non iniziasse che con Giovanni Bellini: cfr. VALERI, D., *Cinque secoli di pittura veneta*, Padova 1945, pp. 11-13. Per un *excursus* sui differenti approcci da parte della critica moderna all'interpretazione della pittura veneziana delle origini si rimanda a GUARNIERI, C., *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo 2006, pp. 17-32.

²² Incerta è l'origine di questo pittore, ricordato come «Veneziano» a partire da una tradizione che rimonta a Vasari. Nonostante l'appellativo, l'*iter* stilistico di Antonio si svolse lontano dalla laguna: secondo alcuni egli venne educato in Toscana, mentre altri ne sostenevano una formazione di terraferma, «nel Veneto a quelle stesse norme giottesche dalle quali dipende anche Altichiero». Cfr. SALMI, M., *Antonio Veneziano*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», VIII, 1929, 7, pp. 433-452: 434, 438; CHIARINI, M., (ad vocem) *Antonio di Francesco da Venezia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1961, 3, Roma, pp. 548-551. In anni più recenti, è stata poi proposta una lettura dello stile di Antonio Veneziano a partire dal capoluogo emiliano, messa in luce da SKERL DEL CONTE, S., *Antonio Veneziano e Taddeo Gaddi nella Toscana della seconda metà del Trecento*, Udine 1995, in particolare pp. 33-69, e a pp. 60-61 la nota 9. Si veda, però, a riguardo la diversa opinione di BELLOSI, L., *Il grande affresco di Antonio Veneziano recentemente scoperto nella chiesa di San Marco a Firenze: una prima riflessione*, in «OPD Restauro», X, 1998, pp. 75-81: 78-80, con la sintesi delle posizioni critiche precedenti.

²³ SALMI, *Antonio* cit., pp. 448-451. Allo stato attuale delle conoscenze non si può naturalmente più accettare l'ipotesi di un apprendistato di Zanino presso Antonio Veneziano.

Alla stessa direzione centroitaliana, ma sul versante opposto degli Appennini, era orientato il giudizio di Testi²⁴ che, nel secondo tomo della sua trattazione sulla pittura veneziana, ritrovava nella *Crocifissione* echi di Allegretto Nuzi, ma ancor di più di Andrea da Bologna²⁵ – l'Andrea attivo ad Assisi – tanto che «senza la firma [il pittore] poteva passare per un umbro del 1400 circa, che avesse visti i pittori di Gubbio e Fabriano».

Una terza ipotesi sulla formazione del pittore veniva, infine, formulata da Van Marle²⁶ nel momento in cui pubblicava l'*Allegoria della Crocifissione* del Museo Correr²⁷ (fig. I.1): il conoscitore riconduceva il dipinto ad una fase ancora giovanile del maestro, piena di umori bizantineggianti in linea con la più pura tradizione veneziana, che poi si sarebbero completamente dissolti nella matura opera reatina, meglio comprensibile se inserita entro un orizzonte figurativo toscano. Nell'interpretazione di Van Marle Zanino diveniva allora uno degli artisti più significativi nel passaggio da un'arte propriamente veneziana-bizantina verso «a more purely Italian form»²⁸, «a true artist of the Trecento»²⁹ accanto a Caterino, Stefano di Sant'Agnes e, da ultimo, Nicolò di Pietro, attraverso i quali l'arte veneziana si sarebbe emancipata dal vecchio retaggio bizantino.

Dimenticata dalle fonti, la vicenda artistica del pittore oggetto di questo studio è, quindi, acquisizione relativamente recente, frutto delle indagini condotte nei fervidi anni del trapasso tra XIX e XX secolo. Una riscoperta moderna, dunque, segnata tuttavia fin dagli inizi da un equivoco critico, essendo venuta a mancare la comprensione dell'unitarietà del percorso del maestro, scisso in due personalità distinte sia per ambito cronologico sia, di conseguenza, in relazione al contesto artistico di riferimento.

Di queste, Giovanni di Francia, documentato fin dai primi anni del XV secolo, ma la cui attività di pittore si scalava tra il terzo e il quarto decennio, non poteva che interessare marginalmente gli studi, inquadrato quale pedissequo epigono di fatti artistici che

²⁴ TESTI, L., *La storia della pittura veneziana. II. Il Divenire*, Bergamo 1915, pp. 89-90.

²⁵ Nel momento in cui Testi scriveva non era ancora in essere la distinzione tra l'Andrea da Bologna della cappella di Santa Caterina in San Francesco ad Assisi (ossia Andrea de' Bartoli) e l'Andrea da Bologna firmatario del polittico fermano (Andrea de' Bruni), che verrà riconosciuta da Roberto Longhi nel corso universitario sulla pittura bolognese dell'A.A. 1934-1935. Si veda: LONGHI, R., *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale*, lezioni del corso universitario nell'A.A. 1934-1935, ried. in *Lavori in Valpadana. Dal Trecento al primo Cinquecento. Opere complete*, VI, Firenze 1973, pp. 3-90: 52-58.

²⁶ VAN MARLE, R., *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, The Hague 1924, pp. 70-72.

²⁷ Cfr. *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di G. Mariacher, Venezia 1957, pp. 169-170.

²⁸ VAN MARLE, *The development cit.*, IV, p. 58.

²⁹ *Ivi*, p. 72.

avevano avuto in Gentile e Michelino gli attori principali e collocato in una posizione di second'ordine nella pittura veneziana tardogotica, ormai alle ultime battute.

Molto più promettente appariva, invece, l'indagine intorno a Zanino di Pietro, figlio del tardo Trecento, che aveva palesato caratteri tali da farne figura di primo piano nel contesto veneziano, un contesto che proprio in quel frangente stava lentamente mutando pelle, con l'aprirsi alle più aggiornate correnti pittoriche extralagunari. Tuttavia, mentre da più parti si cominciava a comprendere che il «desiderio di “continentalizzarsi”» della pittura veneziana non era rivolto al «senso plastico e drammatico di Giotto» ma al «naturalistico o nel lyricamente espressivo, proprio ai trecentisti padani»³⁰, tale criterio non veniva adoperato per la ricostruzione della cultura figurativa del pittore, la cui interpretazione, in questi primi studi, rimaneva inevitabilmente ancorata all'orizzonte artistico toscano.

1.2. *Zanino di Pietro, Giovanni di Francia, il Maestro di Roncaille.*

Dal secondo dopoguerra agli anni ottanta

All'indomani del secondo conflitto mondiale, gli studi sull'arte lagunare ripresero con i *Cinque secoli di pittura veneta*³¹, esposizione di dipinti dal Tre al Settecento il cui coerente svolgimento poté contare sulla presenza in città di opere giunte dai musei e dalle chiese della regione durante gli eventi bellici. La mostra, sotto la sapiente direzione di «uno specialista del genere, il “nostro Pallucchini”»³², fornì a Roberto Longhi l'occasione per la compilazione del celebre *Viatico*, al contempo agevole prontuario alla visione dei dipinti esposti e momento di approfondimento specialistico nelle finali *Note alle tavole*. Fu in una di queste che il conoscitore ebbe modo di occuparsi del «vero Zanino», la cui presenza nelle sale delle Procuratie Nuove non era stata altrimenti possibile, e di ampliarne il catalogo con quelli che a tutt'oggi sono considerati i capisaldi della sua produzione: il polittico attualmente al Musée du Petit Palais di Avignone, ma all'epoca dello scritto ancora a Digione (cat. 3), l'iconostasi della cattedrale di Torcello (cat. 20), i *Tre santi* di Valcarecce (cat. 22.b) e il polittico

³⁰ LONGHI, *La pittura del Trecento* cit., p. 8, a ribadire la prospettiva di un'apertura di Venezia al mondo padano nel corso del Trecento espressa pochi anni prima anche da SANDBERG VAVALÀ, E., *A triptych of Lorenzo Veneziano*, in «Art in America», XVIII, 1930, pp. 54-63.

³¹ *Cinque secoli di pittura veneta*, catalogo della mostra, a cura di R. Pallucchini, Venezia 1945.

³² LONGHI, R., *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946, p. 5.

del convento del Beato Sante a Mombaroccio (cat. 21)³³. Nell'ottica di un dialogo tra la pittura veneziana e quella oltremontana, espresso fin dal *Trittico di Rieti* poiché «è quanto di più simile si possa trovare in Italia alle pitture di Colonia sui primi del secolo»³⁴, lo Zanino longhiano diveniva, inoltre, l'autore dei cartoni per gli arazzi della *Passione* della basilica di San Marco³⁵ e il responsabile «del sentore “renano” dei Sanseverinati»³⁶: figura meritevole di certa considerazione nel panorama veneziano, accanto all'altro novatore della pittura, Nicolò di Pietro, e a discapito del più noto Jacobello del Fiore.

Lungi dall'esaurirsi con la pubblicazione del *Viatico*, l'interesse intorno alle tematiche di pittura veneta suscitato dalla mostra del '45 fece sì che Longhi ritornasse subito sull'argomento con la serie dei *Calepino*. Dalle pagine di uno di quei rapidi affondi prese vita la personalità di un pittore la cui produzione, in seguito, sarebbe spesso stata confusa con quella di Zanino: il Maestro di Ronciette, così denominato a partire dal polittico conservato nella chiesa parrocchiale di San Fidenzio, nella frazione di Ronciette di Ponte San Nicolò, vicino Padova (fig. 1.2)³⁷. L'*Allegoria della Crocifissione* del Correr, già proposta come momento giovanile di Zanino, passava allora al catalogo dell'ignoto maestro e, a far chiarezza sulla giusta prospettiva entro cui inquadrarne la produzione, Longhi ne rimarcava il carattere veneto, veronese nella fattispecie. Il *corpus* del pittore veniva, infine, integrato di un ulteriore tassello con

³³ *Ivi*, p. 49. Le proposte attributive di Longhi furono quasi subito messe in discussione da FIOCCO, G., *Le pitture venete del Castello di Konopiste*, in «Arte Veneta», II, 1948, pp. 7-29: 14-15, almeno per le opere conservate nelle Marche, che egli apparentava alla corrente marchigiano-veneziana fortemente influenzata da Gentile da Fabriano. Nulla a che fare, insomma, con la «toscanità decisa, anche se attraverso sentori gotici» del *Trittico di Rieti*. Anche COLETTI, L., *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara 1953, pp. VIII, LXXIX, si dimostrò quasi subito restio a includere nel catalogo del pittore «le grossolane macrocefale marionette di Cingoli e Mombaroccio», mentre tentò di avvicinarli gli affreschi con *Storie di sant'Aldebrando* a Fossombrone. Il dibattito sul ciclo conta un buon numero di interventi di studiosi che, escluso Coletti, sono sempre stati orientati a considerarlo prodotto di cultura umbro-marchigiana del primo Quattrocento. È stato Federico Zeri a orientarne decisamente la paternità verso Antonio Alberti, attribuzione che a tutt'oggi è considerata valida dalla critica. Cfr. ZERI, F., *Arcangelo di Cola da Camerino: due tempere*, in «Paragone», VII, 1950, pp. 33-38: 33. Si veda anche: PADOVANI, S., *Pittori della corte estense nel primo Quattrocento*, in «Paragone», XXVI, 1975, pp. 25-53: 27-28, 43-44, nota 5, per la datazione intorno al 1420 e il sunto della vicenda critica.

³⁴ LONGHI, *Viatico* cit., p. 49.

³⁵ L'ipotesi riscosse fortuna alterna. Per una breve bibliografia della vicenda critica si rimanda alla sezione *Opere espunte*. In generale, gli studiosi hanno sempre dibattuto sui nomi di Zanino di Pietro e di Nicolò di Pietro per la paternità dei cartoni. Da ultimo, è il nome di Nicolò che viene ormai all'unanimità accettato in sede critica. Una lettura esaustiva dei tessuti per la basilica marciana tra il Quattro e il Cinquecento, in cui si dà conto anche dei risultati del restauro attuato dall'OPD tra il 1982 e il 1994, è *Arazzi della Basilica di San Marco*, a cura di L. Dolcini, D. Davanzo Poli, E. Vio, Milano 1999, volume a cui si rimanda.

³⁶ LONGHI, *Viatico* cit., p. 49.

³⁷ LONGHI, R., *Calepino veneziano*, in «Arte Veneta», I, 1947, pp. 79-96: 86.

l'esposizione del polittico del Museo Civico Malatestiano di Fano (fig. 1.3) alla *Mostra della pittura veneta nelle Marche*³⁸, tenutasi ad Ancona tra l'agosto e il settembre del 1950. Il dipinto, proveniente dal santuario di Ponte Metauro e presentato alla mostra con l'attribuzione a Michele Giambono, già proposta da Adolfo Venturi³⁹ e riconosciuta concordemente dalla critica, mostrava in realtà una seconda mano nei sei santi a mezzobusto dell'ordine superiore, la cui paternità fu sciolta a favore del Maestro di Roncaiette da Pallucchini nel *Commento* all'esposizione. Con l'occasione, lo studioso ribadiva l'idea longhiana di una radice stilistica veronese per il maestro, via sulla quale istradava anche il trittico di Valcarecce e il polittico di Mombaroccio, presenti anch'essi in mostra con una riaffermata attribuzione a Zanino⁴⁰.

Nel frattempo la scarna vicenda biografica del pittore, che si basava ancora sull'unica voce rintracciata da Ludwig, veniva ulteriormente arricchita con la pubblicazione dei *Miniatori e pittori a Bologna* ad opera di Francesco Filippini e Guido Zucchini⁴¹. Nel volume venivano, infatti, resi noti alcuni documenti relativi al pittore *Zanino Peroni de Veneciis*, attivo nel capoluogo felsineo per un arco cronologico di circa vent'anni, dal 1389 al 1406. Del maestro, identificato fin da subito dai due studiosi con l'autore del trittico reatino, si menzionavano lavori oggi non più esistenti, come la rifinitura pittorica dell'arma del re di Francia nella sala delle adunanze nel Palazzo Comunale⁴² e la

³⁸ *Mostra della pittura veneta nelle Marche*, catalogo della mostra (Ancona, Palazzo degli Anziani, 5 agosto-30 settembre 1950), a cura di P. Zampetti, Bergamo pp. 17-18.

³⁹ VENTURI, A., *Storia dell'arte italiana*, VII, Milano 1911, p. 302.

⁴⁰ PALLUCCHINI, R., *Commento alla mostra di Ancona*, in «Arte Veneta», IV, 1950, pp. 7-32: 15-17. Sulla pertinenza dei due registri si veda la lettura di FRANCO, in DE MARCHI, A., FRANCO, T., *Il gotico internazionale: da Nicolò di Pietro a Michele Giambono*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, pp. 53-85: 75.

⁴¹ FILIPPINI, F., ZUCCHINI, G., *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, I, Firenze 1947, pp. 239-240.

⁴² Cfr. *Regesto*, nn. 1, 2. È interessante notare che il documento al n. 1 del *Regesto* veniva già menzionato da TESTI, L., *La storia della pittura veneziana. I. Le Origini*, Bergamo 1909, pp. 103-104, nota 4, che, non conoscendo l'autore del trittico di Rieti, che sarebbe stato riscoperto di lì a pochi anni, lo associava ad un omonimo del nostro pittore. A fini di maggiore chiarezza, si riporta per intero il passo tratto da *La storia della pittura veneziana*: «I pittori veneti si recavano anche fuori del paese, primo fra tutti Antonio Veneziano (1370-1387). Il Moschini ricorda nel 1441: *Zanini da Venezia* "il quale dovrà porsi fra i macrobi dell'arte se è quegli che troviamo pittore fino dall'anno 1390" in *Della origine e delle vicende della pittura in Padova*, M.DCCC.XXVI, pag. 23. Ma il Moschini aveva dimenticato che a pag. 9 sotto l'anno 1390 aveva scritto molto diversamente: "Nicolò del q. Zanini di Venezia". Secondo noi Nicolò era figlio di un Zanino o Giovannino già morto nel 1390, probabilmente il medesimo Zanino da Venezia che aveva dipinto le armi del re di Francia nella sala d'udienza del palazzo pubblico di Bologna e che fu soddisfatto il 1389 il 3 di novembre e il Zanino del 1441 era forse figlio di Nicolò, il quale nel figliuolo aveva rinnovato il nome del proprio padre, secondo l'usanza quasi generale di quei giorni. Forse il Zanino padre di Nicolò era tutt'uno con Zanino del 1333, 1334 e 1337 già ricordato». Dunque, seguendo le associazioni di Testi, un maestro di nome Zanino sarebbe attestato dagli anni trenta del Trecento fino al 1390, quando viene ricordato come *quondam* in una menzione padovana riguardante il figlio Nicolò. È a

dipintura della cortina dell'altare maggiore nella chiesa di San Procolo⁴³, mentre molto più colorite apparivano le notizie circa il suo coinvolgimento in un fatto di sangue contro tale *Jacobus filius quondam Megli batilorus*⁴⁴ e le offese rivolte a una certa *madona Agnese*⁴⁵.

La scoperta di carte d'archivio inerenti la permanenza bolognese di Zanino, proprio in quelli che verosimilmente furono gli anni della formazione, avrebbe dovuto orientare in chiave decisamente padana gli esiti figurativi del pittore, confermando un'intuizione su basi stilistiche che, pochi anni prima, era stata di Sergio Bettini⁴⁶. Tuttavia, sia l'una che le altre passarono praticamente sotto silenzio nel panorama delle ricerche successive: va notato come, ancora nelle lezioni universitarie dell'anno accademico 1955/56, Pallucchini non ne facesse cenno, ritenendo invece ancora probabile l'idea di Salmi circa il discepolato di Zanino presso Antonio Veneziano e propendendo per l'influsso esercitato dalla lezione naturalistica veronese, «ma non senza accenti nordici»⁴⁷, nella scena della *Crocifissione* del trittico di Rieti. Ciononostante, nel corso di quelle lezioni, il professore non si lasciò sfuggire un'acuta osservazione sulla scena delle *Stimmate di san Francesco* dipinta, insieme ad altri tre episodi della vita del santo (*Istituzione del Presepe*, *Predica agli uccelli*, *San Francesco dinnanzi al padre Bernardone*), sul retro

questo maestro che viene attribuita la realizzazione delle armi del re di Francia a Bologna, che invece Filippini e Zucchini riconducono al “nostro” Zanino di Pietro.

⁴³ Cfr. *Regesto*, n. 9. L'attestazione, resa nota per la prima volta da Filippini e Zucchini, sussiste solo nel ricordo di Marcello Oretti, che lesse il documento originale prima che andasse perduto. Cfr. *Notizie de professori del disegno cioè pittori scultori ed architetti bolognesi e de forestieri di sua scuola raccolte ed in più tomi divise da Marcello Oretti bolognese Accademico dell'Institut delle Scienze di Bologna* (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B.123, c. 59; ms. B.124, c. 22). Si veda ZANON, *Documenti d'archivio* cit., p. 111, nota 5.

⁴⁴ Cfr. *Regesto*, nn. 3, 4.

⁴⁵ Cfr. *Regesto*, n. 8.

⁴⁶ BETTINI, S., *Pitture cretesi-veneziane, slave e italiane del Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1940, pp. 97-98. Lo spunto per affrontare in poche righe l'itinerario artistico di Zanino venne a Bettini dalla pubblicazione di una tavoletta raffigurante la *Trinità e dieci santi* (cfr. *Opere espunte*) conservata nel Museo Nazionale di Ravenna (inv. 4652), che lo studioso attribuiva, per l'appunto, al pittore in una fase intermedia tra la *Crocifissione* del Correr e quella reatina. Vale la pena riportare, qui di seguito, l'intero passo: «Dall'esame dell'opera sua firmata [Rieti] e di quella attribuitagli [Venezia, Correr], credo si possa estrarre il seguente carattere della sua arte modesta assai e piuttosto ritardataria: si tratta di una pittura di fondo chiaramente veneziano, ma arricchita e variata superficialmente da nuovi apporti: i quali, piuttosto che propriamente marchigiani come suppose lo Gnoli, mi sembrano provenire dall'Emilia. Confrontando poi il dipinto veneziano di Zannino di Pietro, con quello, presumibilmente posteriore, di Rieti, mi par di notare in quest'ultimo una maggiore copia di quegli elementi appunto: così che si può supporre che il pittore abbia nutrito l'arte sua con la visione diretta di esempi emiliani, durante il trapasso dall'uno quadro all'altro: trapasso che, si è tentati di credere sia avvenuto parallelamente al materiale passaggio del pittore da Venezia alle Marche attraverso le Romagne per la battutissima via romea».

⁴⁷ PALLUCCHINI, R., *La pittura veneta del Quattrocento. Il Gotico Internazionale e gli inizi del Rinascimento*, lezioni tenute nell'Università di Bologna durante l'A.A. 1955-56, a cura di M.A. Novelli, Bologna 1956, p. 75; ID., *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964, p. 211.

degli sportelli laterali dell'ancona: la figura del Poverello, ginocchioni, con le mani levate e i palmi bene in vista ad accogliere i segni della Passione di Cristo, veniva a porsi come diretto rimando a quella della tavola di Gentile da Fabriano oggi alla Fondazione Magnani-Rocca di Mamiano di Traversetolo (figg. 1.4-5), che all'epoca si credeva dipinta a Venezia, facendo concludere a Pallucchini che Zanino s'appoggiasse «evidentemente al goticismo evoluto di Gentile, imprimendo alla sua figura un'ampiezza costruttiva nuova rispetto al conformismo trecentesco delle figure della Crocefissione»⁴⁸. Era stato così compiuto un fondamentale passo in avanti nella comprensione della cultura figurativa del pittore e nella ricostruzione cronologica della sua attività: l'apertura all'orizzonte gentiliano poneva Zanino in diretto rapporto alla ventata internazionale introdotta nelle lagune con l'arrivo del pittore marchigiano e faceva del dipinto reatino un prodotto in certo senso "spartiacque", non più – o non solamente – trecentesco, ma prima avvisaglia della nuova sensibilità naturalistica veicolata dal maestro di Fabriano. A ulteriore conferma della proposta di datazione avanzata, Pallucchini adduceva dettagli di costume, come il tipo della veste della figura femminile nel riquadro del *Presepe* (fig. 1.6): l'eleganza cortese del colletto rialzato fino al mento e delle ampie maniche ben si attestava, infatti, alla moda in voga tra il primo e il secondo decennio del Quattrocento, momento a cui si sarebbe dovuta ancorare, perciò, la realizzazione dell'opera. In accordo con alcune delle attribuzioni longhiane, lo studioso propose, infine, una scansione cronologica della carriera del maestro: così, la prima opera nota poteva ravvisarsi nel polittico di Avignone, in cui permaneva «ancora qualcosa di arcaico e di carattere toscano»⁴⁹; seguivano il dipinto di Rieti e i due complessi di Valcarecce e Mombaroccio fino all'iconostasi di Torcello, assegnata però in maniera dubitativa al suo *corpus*.

A chiudere i dibattiti attribuzionistici degli anni Cinquanta intervenne la pubblicazione dell'edizione ampliata e aggiornata degli *Indici* di Bernard Berenson⁵⁰ in cui, finalmente, anche Zanino trovò posto accanto agli altri primitivi veneziani, ma con un catalogo che, rispetto al nucleo individuato da Longhi, veniva circoscritto alle tre sole opere di Avignone, Rieti e Torcello, quest'ultima, come Pallucchini, ascritta dubitativamente al pittore. Sul versante espositivo, il decennio si concludeva invece sulle rive dell'Adige, con la mostra *Da Altichiero a Pisanello*, a cura di Licisco

⁴⁸ PALLUCCHINI, *La pittura veneta* cit., p. 76.

⁴⁹ *Ivi*, p. 78.

⁵⁰ BERENSON, B., *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, I, London 1957, p. 203.

Magagnato. L'evento fornì l'opportunità di veder raggruppato un buon numero di dipinti veneziani nelle sale del Museo di Castelvechio, in una sezione appositamente dedicata, in cui il trittico di Rieti figurava accanto alle due *Incoronazioni della Vergine* (Roma e Rovigo), al *Crocifisso* di Verrucchio e a due dei quattro *Santi* (*San Nicola da Tolentino* e *San Paolo*) di Pesaro di Nicolò di Pietro, quale vessillo delle correnti renane e boeme presenti nella regione all'inizio del Quattrocento⁵¹.

Gli anni Sessanta videro un momento di stallo nelle discussioni critiche intorno al pittore. A risollevarle questioni appena accennate si alzò solamente la voce di Federico Zeri dalle pagine di «Paragone»⁵², in un articolo che meglio argomentava il sostrato veronese alla base dell'opera di Zanino, opinione già in nuce in Gnoli⁵³ e Pallucchini⁵⁴. Approfittando della possibilità di discutere alcune nuove attribuzioni, quali lo scomparto di predella raffigurante la *Flagellazione* del Museo Correr⁵⁵ (fig. I.7), la *Crocifissione* in collezione Chillingworth fino al 1922 e ora di proprietà della banca svizzera PKB (cat. 26) e alcune tavolette presenti in collezione privata (cat. 30), evidenti frammenti di un complesso di maggiori dimensioni, il conoscitore evidenziava, soprattutto nelle prime due opere, un naturalismo di stampo altichieresco, anche se a maglie larghe, concludendo che dovesse accettarsi «una fase specificamente “veronese” nel primo tempo di Zanino, ammesso, come tutto sembra indicare, che la sua formazione vada ricercata fuori di Venezia, visto che la sua cultura è nettamente diversificata dai modi, di prevalente tradizione veneto-bizantina, che tenevano campo nella città lagunare nel periodo in cui va riferito l'esordio del pittore, e cioè agli inizi del nono decennio del secolo XIV»⁵⁶. Su quella base di cultura si sarebbe poi innestato l'elemento germanico, che avrebbe caratterizzato la produzione del pittore fin nelle opere più tarde «con accenti di grottesco fisionomico e con un senso “anticlassico” della figura umana»⁵⁷.

⁵¹ *Da Altichiero a Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvechio, agosto-ottobre 1958), a cura di L. Magagnato, Venezia 1958, pp. 61-62.

⁵² ZERI, F., *Aggiunte a Zanino di Pietro*, in «Paragone», XIII, 1962, 153, pp. 56-60.

⁵³ GNOLI, *La Quadreria* cit., p. 330.

⁵⁴ PALLUCCHINI, *Commento* cit., p. 17.

⁵⁵ Cfr. *Il Museo Correr di Venezia* cit., p. 166.

⁵⁶ ZERI, *Aggiunte* cit., p. 57. La lettura in chiave veronese non era invece ritenuta determinante alla comprensione dello stile del pittore da Longhi, che in una postilla all'intervento di Zeri, nello stesso numero di «Paragone», colse l'occasione per assegnargli una tavoletta raffigurante l'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme* (fig. I.8) e ribadirgli la paternità dei cartoni per gli arazzi marciari. Si veda: LONGHI, R., *Ancora un pannello di Zanino di Pietro*, in «Paragone», XIII, 1962, 153, p. 60.

⁵⁷ ZERI, *Aggiunte* cit., p. 58.

Indagata secondo queste direttrici e sommariamente ricostruita, la parabola del pittore uscì ricalibrata dall'intervento di Zeri che, secondo una visione antitetica rispetto a quella longhiana, non negava il «posto affatto periferico e secondario»⁵⁸ occupato da Zanino nel contesto veneziano, ragione che l'avrebbe spinto a ricercare nuovi sbocchi lavorativi nella provincia marchigiana. Tuttavia, lo studioso non mancò di riconoscerne la centralità in relazione ad una serie di «filiazioni»: sulla costa dalmata, di un pittore all'epoca poco noto, ma che oggi siamo in grado di identificare con Biagio di Giorgio da Traù⁵⁹ e, sul versante italiano, del modesto Giovanni di Francia, con il quale veniva così a prospettarsi un primo collegamento. Nel frattempo, anche il catalogo di questo maestro era andato accrescendosi di nuove testimonianze⁶⁰, che tuttavia non avevano fatto altro che riconfermarne i modi standardizzati e il livello qualitativo non eccezionale.

Una decina d'anni dopo, fu Serena Padovani a focalizzare l'attenzione sull'argomento, nell'ambito del primo di una serie di densi interventi volti a delineare il panorama artistico alla corte estense di Nicolò III, di cui veniva posto in evidenza il ruolo di crocevia tra diverse esperienze pittoriche, orientate prevalentemente nella direzione di Bologna, della Lombardia e del Veneto⁶¹. Lo studio, sostenuto da un notevole apparato fotografico di opere inedite o poco indagate in sede critica, ebbe il merito di aver portato alla luce la fitta trama di rapporti esistenti tra le personalità note e anonime che animarono la scena artistica ferrarese o che transitarono attraverso di essa, contribuendo

⁵⁸ *Ivi*, p. 59.

⁵⁹ Blaž Juriev trovò una prima precisazione negli studi grazie al saggio di FISKOVIĆ, C., *Neobjavljeno djelo Blaža Jurjeva u Splitu*, in «Peristil», 1962, 5, pp. 45-51, e Prijateli, in particolare: PRIJATELI, K., *Nota su Biagio di Giorgio da Traù*, in «Arte Veneta», XVI, 1962, pp. 149-151; ID., *Slikar Blaž Juriev*, Zagreb 1965. Rimando ancora fondamentale per la conoscenza della sua personalità e della sua opera è: *Biagio di Giorgio da Traù, 1375c.-1450*, catalogo della mostra (Venezia, chiesa di San Bartolomeo, 31 marzo-4 giugno 1989), a cura di Z.D. Staničić, Zagreb 1989. Si veda anche: STREHLKE, C.B., *Venice. Biagio di Giorgio da Traù*, in «The Burlington Magazine», 131, 1989, 1036, pp. 503-505; DE MARCHI, A., *La mostra di Biagio di Giorgio da Traù a Venezia*, in «Arte Veneta», XLIII, 1989-1990, pp. 178-181.

⁶⁰ COLETTI, *Pittura veneta* cit., p. XVI, gli attribuì la *Madonna che incorona di rose il Bambino* della Gemäldegalerie di Stoccarda (inv. 1416) e la *Madonna in trono col Bambino scrivente, angeli e un donatore* già segnalata da Van Marle come scuola di Stefano da Verona (VAN MARLE, *The development* cit., VII, p. 310, fig. 209). Con BERENSON, *Italian Pictures* cit., I, p. 88, il corpus di Giovanni di Francia venne accresciuto della tavola di Barletta raffigurante l'*Incoronazione della Vergine e Cristo accoglie l'anima della Vergine*, della *Madonna in trono con angeli* della Pinacoteca di Fermo, della *Vergine in trono con una santa* del Seminario Patriarcale di Venezia, della *Natività* n. 1032 del Museo Correr e della *Madonna in trono* di Zara. Cfr. la sezione *Opere espunte*. Altre restituzioni pervennero dal mercato antiquario: si vedano ad esempio le aste milanesi di Finarte del 31 maggio 1966, lotto 18 (*Madonna col Bambino tra due sante*, su comunicazione scritta di Carlo Volpe) e del 6 maggio 1971, lotto 58 (*Madonna col Bambino intento a scrivere, tre angeli e san Girolamo*).

⁶¹ PADOVANI, S., *Materiale per la storia della pittura ferrarese nel primo Quattrocento*, in «Antichità Viva», XIII, 1974, 5, pp. 3-21.

a dare vita a un linguaggio comune diffuso dal Veneto alle Marche attraverso la città padana. Secondo tale ottica, la vicenda del succitato Maestro di Roncaiette assunse un respiro più ampio rispetto a quanto prospettato fino a quel momento: forte di un catalogo arricchito di sedici nuove attribuzioni, oltre alle testimonianze cardine della sua produzione individuate a suo tempo da Longhi e Pallucchini, il percorso del pittore venne ricostruito dalla Padovani dapprima in un'orbita tra Venezia e Padova vicina a Giovanni di Francia, quindi in direzione ferrarese, a contatto con il Maestro G.Z.⁶², a partire dal terzo decennio del Quattrocento. L'accento emiliano assunto dal maestro nel corso degli anni venti sarebbe stato la conseguenza di un suo spostamento fisico attraverso il territorio estense, giù fino al santuario di Santa Maria sul Ponte Metauro, nei pressi di Fano, nel Piceno, dove avrebbe lasciato un affresco raffigurante la *Madonna col Bambino* (fig. I.9), oltre al già citato polittico in collaborazione con Giambono, e sarebbe entrato in contatto con l'attività marchigiana di Antonio Alberti. Tale incontro si sarebbe rivelato foriero di un'ulteriore evoluzione nello stile del pittore, ravvisabile nella saldezza d'impianto e nel sensibile naturalismo dei nove *Santi* (figg. I.10-18) a figura intera, originariamente laterali di un polittico di dimensioni considerevoli e oggi divisi tra musei e collezioni private, che la Padovani reputava «il momento più alto fra ciò che conosciamo del Maestro di Roncaiette»⁶³.

⁶² Sul Maestro G.Z. si veda: PADOVANI, *Materiale cit.*, pp. 4-7; DE MARCHI, A., *Michele di Matteo a Venezia e l'eredità lagunare di Gentile da Fabriano*, in «Prospettiva», 1987, 51, pp. 17-36: 21, 33, note 38, 39; ID., *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992 (ed. consultata Milano 2006, p. 106, nota 89) e la scheda del dipinto eponimo redatta da Daniele Benati, in *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, a cura di J. Bentini, Bologna 1992, pp. 62-63. Sull'identificazione tra il pittore e Michele di Jacopo de' Carri: BENATI, D., *L'affresco con la Resurrezione e il suo autore*, in *L'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara. Arte, storia, devozione e restauri*, Ferrara 2002, pp. 23-31: 29; DE MARCHI, A., *Gentile e la sua bottega*, in *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, a cura di A. De Marchi, L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano, pp. 9-53: 37, 52, nota 132; TOFFANELLO, M., *Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti e la corte*, Ferrara 2010, pp. 177-178; DE MARCHI, A., *Gentile da Fabriano anno 1400*, in *Contextos 1200 i 1400. Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*, a cura di R. Alcoy Pedrós, M.L. Palumbo, E. Pusceddu, A. Barcelò, Barcellona 2012, pp. 289-312: 301.

⁶³ PADOVANI, *Materiale cit.*, p. 12. Si tratta dei quattro pannelli del Museo di Teplice, in Repubblica Ceca, raffiguranti *San Giovanni Battista*, *San Fidenzio*, *San Giovanni evangelista* e *Sant'Antonio abate*, a cui si ricollegano un *San Paolo* e *San Bartolomeo* che nel 1965 erano presso l'antiquario romano Lucas-Donath, un *San Girolamo* già in collezione von Kaulbach di Monaco e una *Santa Giustina*, passata ad un'asta Finarte a Roma (14-17 maggio 1973, lotto 616). Questi ultimi quattro scomparti sono entrati a far parte della collezione di Alberto Crespi – i primi due già vi figuravano nel 1987, mentre il *San Girolamo* e la *Santa Giustina* sono tra le acquisizioni più recenti – e si trovano attualmente esposti al Museo Diocesano di Milano. Infine, all'insieme va associata anche una *Santa Caterina* della raccolta Cagnola. La ricostruzione del complesso cui sarebbero appartenuti i pannelli, così come la loro provenienza (genericamente ascritta al territorio padovano per la presenza dei santi Fidenzio e Giustina), non è affatto piana: secondo quanto riportato nel saggio della Padovani, Federico Zeri reputava che i nove scomparti facessero parte di due opere diverse. DE MARCHI, A., *La mostra di "Pittura italiana del Gotico e del Rinascimento" a Praga*, in «Prospettiva», 1986, 45, pp. 69-77: 76, invece, li riteneva parte di uno stesso

Il problema degli inizi dell'anonimo pittore, che la studiosa metteva in collegamento con Giovanni di Francia, portò la Padovani a porre mano anche al catalogo di questo maestro, accrescendolo considerevolmente con l'inserimento di opere in un primo tempo rese note come Zanino di Pietro⁶⁴, il cui nome rimaneva pertanto legato ai due soli polittici di Rieti e Avignone. Di fatto, veniva in tal modo rimarcata l'alta qualità espressionistica dell'opera di Zanino, alla cui fonte Giovanni di Francia avrebbe attinto senza però riuscire a conferire altrettanta drammaticità ai suoi personaggi, protagonisti di un racconto più dimesso e popolare. Una volta assimilati i suoi modi, il francese si sarebbe quindi orientato verso Gentile da Fabriano e sulle sue orme avrebbe concluso la sua parabola nel quarto decennio del Quattrocento.

Così articolato, nel tentativo di dipanare la fitta matassa dei rapporti tra personalità di secondo piano attive sulla scena artistica del primo Quattrocento, lo studio di Serena Padovani costituì, per quel che qui interessa maggiormente, un imprescindibile punto di avvio per la non facile codificazione degli scambi tra Zanino di Pietro, Giovanni di Francia e il Maestro di Roncaille, figure che apparivano strettamente apparentate nello

politico, da ascrivere al quarto decennio (1430-1435). L'insieme, con al centro la *Madonna col Bambino* del Civico Museo Sartorio di Trieste (fig. 1.19), di nuovo visibile al pubblico dopo il recente restauro (2016), fu riassembleto visivamente da Boskovits in *La collezione Cagnola. 1.1 dipinti dal XIII al XIX secolo*, a cura di M. Boskovits, G. Fossaluzza, Busto Arsizio 1998, pp. 10-11 (fig. 1.20). Secondo LUCCO, M., Padova, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, 1, a cura di M. Lucco, Milano 1989, pp. 80-101: 82, gli scomparti raffiguranti i santi *Giovanni Battista*, *Fidenzio*, *Giovanni evangelista*, *Antonio abate*, *Giustina* e *Caterina* facevano tutt'uno con la *Madonna col Bambino* di Trieste, mentre i santi *Paolo*, *Bartolomeo* e *Girolamo* appartenevano a un secondo polittico «apparentemente gemello per dati di stile e ornamentazione». Sull'argomento è tornata anche Sonia Chiodo, in *Dipinti italiani del XIV e XV secolo. La collezione Crespi del Museo Diocesano di Milano*, a cura di M. Boskovits, Ginevra-Milano 2000, pp. 146-153, che ha notato come l'unico discrimine tra i pannelli, per il resto identici per ornamentazione e misure, sia dato dalle differenti tracce lasciate dalla cornice perduta. Nel caso dei santi *Giovanni Battista*, *Fidenzio*, *Giovanni evangelista*, *Antonio abate* e *Bartolomeo* si rileva, infatti, una terminazione cuspidata ad archetti con capitelli d'imposta all'altezza delle spalle dei santi, mentre le altre tavole presentano una terminazione sempre ad archetti, ma a tutto sesto, e i capitelli delle colonnine divisorie posti in corrispondenza dell'orecchio delle figure. Tale osservazione ha condotto la studiosa ad avanzare l'ipotesi che gli scomparti componessero un unico articolato polittico, non ad un solo registro, però, come immaginato fino a quel momento, ma costituito da due ordini di santi a figura intera. Infine, va aggiunta la considerazione di BUTTUS, P., *Decorazioni in oro nella pittura tardogotica veneziana: due dipinti di Jacobello del Fiore e del Maestro di Roncaille a Trieste*, in «Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste», 20, 2004, pp. 271-283: 281, secondo la quale non è possibile affiancare la tavola triestina ai pannelli in questione, sia per le dimensioni incompatibili, sia per il diverso punto di stile. Non mi pare sia stato finora rilevato che esiste un altro elemento che si lega ai dipinti in questione: si tratta di un *San Marco evangelista* (fig. 1.21, Fototeca Zeri, inv. 65956), già in collezione Schönberg a Riga (76,5×30,5 cm). Come gli altri pannelli, anche questo presenta una terminazione ad archetti, senza che sia però possibile valutare se essa fosse cuspidata o a tutto sesto. Ciononostante, la collocazione dei capitelli all'altezza delle spalle dell'evangelista porta a farne tutt'uno con i santi di Teplice e il *San Bartolomeo* Crespi.

⁶⁴ Oltre ad alcune nuove assegnazioni, venivano passati al catalogo di Giovanni di Francia gli ultimi dipinti discussi da Zeri e Longhi nei due articoli di «Paragone» e i complessi di Mombaroccio, Valcarecche e Torcello.

svolgimento della pittura tardogotica veneta. E non a caso si è scelto quel *veneta*, aggettivo della terraferma, piuttosto che la restrittiva accezione *veneziana*, a delimitare i confini dell'orizzonte entro cui furono attivi i tre pittori, in particolare il Maestro di Roncaillette. Dell'anonimo, infatti, Mauro Lucco provò a tratteggiare un percorso lievemente differente rispetto all'apertura proposta poco tempo prima dalla Padovani, nel momento in cui assegnava al suo catalogo un affresco sulla parete destra della chiesa di San Clemente a Padova⁶⁵. Lo studioso scorgeva infatti nel frammento, raffigurante la *Madonna col Bambino* rivolto probabilmente a benedire il committente della pittura votiva, delle spie di una cultura divergente da quella lagunare che, unite alla localizzazione padovana di alcune opere attribuite al maestro, lo portava a rintracciare nella città euganea la patria d'origine del pittore. Rimaneva, invece, in sospeso «un problema [...] di non facile soluzione: vale a dire l'esatta discriminante tra il nostro anonimo e Giovanni di Francia»⁶⁶ che Lucco aggirava riproponendo come del Maestro di Roncaillette certi dipinti già assegnati a Giovanni di Francia dalla Padovani: iniziava, così, quella *querelle* attributiva che si sarebbe trascinata negli anni a venire e che avrebbe visto l'assegnazione di un certo numero di opere prima all'uno, poi all'altro pittore⁶⁷.

Con gli anni ottanta e la pubblicazione del *Gentile da Fabriano* di Keith Christiansen⁶⁸, Zanino di Pietro, lasciato a margine degli studi nel decennio precedente, venne nuovamente posto all'attenzione della critica attraverso una lettura per certi versi inedita del suo rapporto con il pittore marchigiano. Il confronto tra i due maestri, già rilevato *en passant* da Pallucchini e risolto nella dipendenza di Zanino dai modi del fabrianese, venne infatti rivisitato da Christiansen attraverso un'ottica capovolta, sul filo di un ragionamento volto a ricostruire il contesto – tutto lagunare – nel quale il giovane

⁶⁵ LUCCO, M., *Di un affresco padovano del «Maestro di Roncaillette»*, in «Arte Veneta», XXXI, 1977, pp. 172-175. Vedi anche PADOVANI, S., *Qualche nuovo appunto sulla pittura emiliana del primo Quattrocento*, in *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo*, Venezia 1981, pp. 37-49: 40-41. Nel tentativo di conciliare gli esiti molto vicini di Giovanni di Francia e del Maestro di Roncaillette a partire da premesse stilistiche differenti, la studiosa optò per una spiegazione che andasse al di là del contatto superficiale tra le due personalità e si risolse a concludere che dovesse essere nata una vera e propria collaborazione tra i due pittori.

⁶⁶ LUCCO, *Di un affresco* cit., p. 175, nota 7.

⁶⁷ Ad arricchire ulteriormente il dibattito, e il *corpus*, di Giovanni di Francia, intervenne anche Mauro Natale. Si veda: M. Natale in *Art Vénitien en Suisse et au Liechtenstein*, catalogo della mostra (Pfäffikon SZ, Seedamm-Kulturzentrum, 18 juin-27 août 1978; Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 13 septembre-5 novembre 1978), a cura di G. Germann, M. Natale, Milano 1978, pp. 230-231; ID., *Peintures italiennes du XIV^e au XVIII^e siècle: catalogue raisonné des peintures*, Genève 1979, pp. 58-60; ID., (ad vocem) *Charlier, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 24, 1980 Roma, pp. 377-380.

⁶⁸ CHRISTIANSEN, K., *Gentile da Fabriano*, London 1982, in particolare pp. 5-10.

Gentile avrebbe mosso i suoi primi passi. Escluso, infatti, che si potesse ancora prestar fede alla tradizione che ne avrebbe voluto un'educazione all'arte nella città natale e riconosciuta la componente "non-marchigiana" della più antica delle opere che alla sua mano si potevano ricondurre, la *Madonna col Bambino in trono* oggi alla Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia (fig. 1.22), la formazione di Gentile andava quindi aperta all'esterno, non ancora in quella direzione lombarda su cui si erano incamminati i Salimbeni suoi conterranei ma piuttosto verso Venezia, appunto, e a contatto con Zanino di Pietro. Rimanevano, però, da chiarire gli estremi cronologici e geografici di tale accostamento. Partendo dall'evidenza che un passaggio dell'«itinerant artist» nelle Marche doveva essersi verificato, essendone prova tangibile i polittici di Valcarecce e Mombaroccio, che Christiansen riammetteva nel suo catalogo dopo la parentesi Giovanni di Francia⁶⁹, ad una data successiva al 1410, l'ipotesi di un precedente viaggio del pittore nelle terre appenniniche diveniva meno aleatoria – e dunque costituiva l'aggancio diretto ad un primo contatto con Gentile – se sostenuta alla luce di due nuove attribuzioni, un *Santo* non meglio identificato della Pinacoteca comunale di Gubbio (cat. 19) e una *Madonna col Bambino tra i santi Francesco, Girolamo e un santo cavaliere* (cat. 8), di ubicazione ignota, ma di cui si poteva ipotizzare la provenienza da Fabriano, o dagli immediati dintorni, per la presenza del giovane cavaliere, forse Venanzio, patrono della città e particolarmente venerato in quei luoghi. Scalato alla metà del primo decennio del Quattrocento, quest'ultimo dipinto in particolare si sarebbe rivelato un utile termine di paragone per la realizzazione della pala perugina di Gentile, che ne avrebbe ripreso il modello compositivo e l'attenzione al dato di natura, mentre la finezza tecnica delle figure angeliche graffite sull'oro trovava il suo diretto precedente nella *Crocifissione* proveniente dall'eremo di Fonte Colombo, la cui realizzazione veniva anch'essa ancorata da Christiansen alla metà del primo decennio, forzatamente in anticipo rispetto a quel 1407 in cui il pittore veniva segnalato per la prima volta a Venezia⁷⁰.

Nella ricostruzione operata dallo studioso, dunque, Zanino, pittore nel pieno dell'attività e fresco dell'esperienza maturata a Bologna⁷¹ – che ne avrebbe caratterizzato la

⁶⁹ *Ivi*, pp. 68-69.

⁷⁰ È da ricordare, infatti, che nel trittico reatino Zanino si firma come abitante a Venezia, nella parrocchia di Sant'Aponal.

⁷¹ CHRISTIANSEN, *Gentile* cit., pp. 7-9. Sebbene già Serena Padovani avesse riportato all'attenzione degli studi i documenti pubblicati da Filippini e Zucchini quasi trent'anni prima, si deve però a Christiansen l'aver letto in maniera più puntuale lo stile del pittore alla luce del ventennale soggiorno bolognese,

produzione per quel tocco espressivo pungente derivato dalle meditazioni su Vitale e Jacopino – avrebbe introdotto nuova linfa nell’ambiente artistico delle Marche e il giovane Gentile sarebbe stato il più pronto ricettore di tale portato, dalle prime opere e fino alla realizzazione del polittico per l’eremo francescano di Valleromita, dove ancora le ambientazioni delle scene del registro superiore si mostravano in aperto dialogo con il paesaggio scosceso della *Crocifissione* di Rieti (figg. 1.23-24).

La lettura messa in atto da Christiansen non faceva quindi che riconfermare l’idea già espressa da Serena Padovani, secondo la quale Zanino di Pietro avrebbe occupato un posto di primo piano nelle vicende della pittura dei primi anni del Quattrocento⁷²; a rafforzare tale interpretazione, l’argomento del suo apporto alla formazione di un pittore del calibro di Gentile da Fabriano completava il quadro in maniera coerente.

La validità di una simile ricostruzione non ebbe, tuttavia, vita lunga. I tempi, infatti, erano ormai maturi perché le *disiecta membra* delle vicende fin qui esposte, con protagonisti Giovanni di Francia e Zanino di Pietro, venissero raccolte da Serena Padovani⁷³ in un articolo di fondamentale importanza per la storia degli studi sui due maestri che, nell’ipotesi ch’ella avanzava, suggerita da un ragionamento che era già stato di Federico Zeri, dovevano in realtà essere ricondotti ad un’unica personalità. Alla base di tale conclusione stava non solamente l’evidenza archivistica, per cui nell’unico documento veneziano riferitogli, datato 30 giugno 1407, Zanino di Pietro veniva registrato con il nome *Iohannes quondam ser Petri* e abitante nella contrada di Sant’Apollinare, come l’omonimo Giovanni, ma senza la dichiarazione della provenienza francese; ma anche una considerazione stilistica. Sebbene, infatti, le due opere firmate, il trittico reatino e la tavola del 1429, si ponessero a livelli qualitativi assai differenti, e quindi agli estremi, potremmo dire, della parabola artistica del pittore, esisteva tutta una serie di dipinti intermedi (dall’iconostasi di Torcello al polittico di Mombaroccio) in cui ancora emergeva la carica espressiva di Zanino, già contaminata, però, dai modi un po’ più fiacchi di Giovanni di Francia. La riunione delle due personalità permetteva così di risolvere la *vexata quaestio* dell’assegnazione di tali opere al catalogo dell’uno o dell’altro maestro, sollevando la critica, almeno in parte, dalla sterile *impasse* attribuzionistica in cui era scivolata.

rendendo così altamente improbabili il discepolato presso Antonio Veneziano ipotizzato da Gnoli e Salmi e gli influssi nordico e veronese, rilevati rispettivamente da Longhi e Zeri.

⁷² *Ivi*, p. 7. Almeno negli anni della maturità, prima di cadere «into the uninspired mannerisms characteristic of mediocre talent» a partire dal frammentario polittico di Valcarecche.

⁷³ PADOVANI, *Una nuova proposta* cit., pp. 73-81.

La giusta prospettiva entro la quale il percorso di Zanino veniva inquadrato portò la studiosa a riconsiderarne, di necessità, anche il rapporto di dare-avere con Gentile da Fabriano, equivocato da Christiansen: sarebbe stata la carica innovativa del maestro marchigiano a imprimere in maniera indelebile lo stile di Zanino, che ne divenne fedele imitatore per il resto della sua lunga carriera. Un'impressione, tuttavia, che non fece breccia sul solo figlio di Pietro⁷⁴: il passaggio del fabrianese nelle lagune comportò, infatti, un mutamento nella pelle di tutte le personalità attive in quel momento a Venezia, come messo in evidenza da Andrea De Marchi⁷⁵ in una serie di densi interventi volti a ricomporre le vicende della pittura tardogotica veneziana in un'ottica tutta gentiliana – e a discapito dell'influenza di Michelino da Besozzo in laguna, più volte tirata in causa⁷⁶ – e a fare luce sui suoi protagonisti, alcuni dei quali riconosciuti per la prima volta dallo studioso⁷⁷.

Con il riaccorpamento delle personalità di Zanino di Pietro e Giovanni di Francia, uno dei più spinosi problemi della pittura tardogotica veneziana sembrava finalmente essere giunto a una conclusione unanimemente accolta dalla critica. La vicenda biografica del pittore, dipanatasi tra il 1389 e, in ultima istanza, il 1448, si appoggiava ad evidenze archivistiche che ne attestavano un soggiorno ventennale nella città di Bologna, seguito poi dal ritorno a Venezia, poco oltre la metà del primo decennio del Quattrocento, dove Zanino tenne bottega almeno fino agli anni quaranta del secolo. Tale ricomposizione

⁷⁴ Va notato, tuttavia, che solo per Zanino si può parlare di una vera e propria *conversione* ai modi di Gentile, tanto che DE MARCHI, A., *Gentile da Fabriano. Un viaggio* cit., p. 72, ne prospettava «un rapporto molto diretto», arrivando in seguito a parlare di una possibile esperienza di lavoro comune, forse grazie alla formazione di una “compagnia” (ID., *Gentile e la sua bottega* cit., p. 17).

⁷⁵ DE MARCHI, A., *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico*, in «Bollettino d'Arte», LXXII, 1987, pp. 25-66; ID., *Michele di Matteo* cit., pp. 17-36; ID., *Uno sguardo su Venezia fra Tre e Quattrocento: il Maestro del Dossale Correr*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani d'Arte», 1988, 32, pp. 5-16; ID., *Gentile da Fabriano. Un viaggio* cit., cap. II; ID., *Ritorno* cit., pp. 10-11, 20, note 59, 60.

⁷⁶ Cfr., ad esempio, CHRISTIANSEN, *Gentile* cit., pp. 11-14: «The effect of Michelino's stay in Venice was momentous». ID., *Venetian Painting of the Early Quattrocento*, in «Apollo», 125, 1987, 301, pp. 166-177: 167, con una posizione più equilibrata: «and any future history that does not allow for the influence of Michelino as well as of Gentile in the years 1409-14 will be unconvincing»; ma anche ALGERI, G., *L'attività di Michelino da Besozzo in Veneto*, in «Arte Cristiana», 1987, 75, pp. 17-32.

⁷⁷ È il caso, ad esempio, del Maestro della Madonna Giovanelli (DE MARCHI, *Per un riesame* cit., pp. 31-32), battezzato precedentemente da Carlo Volpe «Pseudo-Avanzi» a partire da una *Crocifissione*, attualmente conservata al Toledo Museum of Art in Ohio (inv. 2008.170): con tale appellativo il pittore veniva inserito, di fatto, nell'orizzonte figurativo bolognese. Merito di De Marchi, oltre a quello di averne arricchito il catalogo, fu l'averne riconosciuto le radici veneziane, riconducendolo correttamente alla tradizione lagunare che rimontava a Paolo e Lorenzo. Tra le altre personalità meglio definite dallo studioso, Nicolò di Pietro, il Maestro del Polittico di Torre di Palme (*ivi*, p. 33), il Maestro della Madonna del Parto (*ivi*, pp. 42-44) e il Maestro del Dossale Correr (DE MARCHI, *Uno sguardo* cit., pp. 5-16).

ebbe, di conseguenza, riflessi sulla chiarificazione dello stile del pittore, che si dimostrava caratterizzato dalla forte impronta neogiottesca del momento felsineo, quindi dall'aggiornamento sulle delicatezze gentiliane intorno al 1410 fino alla riproposizione, strenua e stremata, del vocabolario internazionale, negli anni della tarda attività. La puntualizzazione del percorso di Zanino non ebbe, tuttavia, riscontro in un'effettiva sistemazione del *corpus* dei dipinti a lui attribuiti, la cui conoscenza non fece significativi passi in avanti con gli studi dell'ultimo lustro degli anni ottanta e nel decennio successivo, se non per l'emersione di nuovi numeri da aggiungere ad un catalogo già notevolmente enfiato⁷⁸. Giuste, allora, le precauzioni metodologiche che Fabrizio Lollini consigliava di mantenere nel giudicare «non congruente che dipinti letti rispetto a Zanino come derivazioni o addirittura parziali travisamenti fino a pochi anni fa siano ora [dopo l'identificazione con Giovanni di Francia] recuperati tranquillamente nel suo catalogo»⁷⁹, in un articolo di fondamentale importanza tanto per il carattere riassuntivo della letteratura sul pittore quanto per la ricchezza di spunti in vista di approfondimenti futuri.

⁷⁸ Nell'ambito della collana *La pittura in Italia*: CHRISTIANSEN, K., *La pittura e Venezia e in Veneto nel primo Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, I, a cura di F. Zeri, Milano 1987, pp. 119-146; nella collana *La pittura nel Veneto*: LUCCO, M., *Venezia, 1400-1430*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, a cura di M. Lucco, Milano 1989, pp. 13-48. Pur non avendo apportato novità di rilievo al catalogo del pittore, un primo merito dei due interventi è stato quello di aver inserito Zanino in maniera coerente nel quadro della pittura veneziana d'inizio Quattrocento, ponendolo strettamente a contatto con il lavoro e la maturazione degli altri protagonisti della scena artistica lagunare. Alle due iniziative editoriali va poi riconosciuto il pregio di aver pubblicato un consistente apparato di riproduzioni a colori con il conseguente migliore apprezzamento dell'opera di molti pittori che fino a quel momento non erano stati adeguatamente illustrati. Il caso specifico di Zanino è in questo senso emblematico. Circa ulteriori aggiunte al *corpus* del maestro, si vedano: *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, a cura di W. Angelelli, A.G. De Marchi, Milano 1991, pp. 274-275 (*Matrimonio mistico di santa Caterina*); DONNINI, G., *Schede su cinque dipinti fanesi*, in «Nuovi Studi Fanesi», VII, 1992, pp. 47-60: 47-49 (*Madonna in trono col Bambino, il Padre Eterno e sei angeli*, Fano, coll. privata, ora ricollocata nella chiesetta della Santissima Trinità a Bargni, cfr. SAMASSA, I., *Un'opera del Maestro di Ronciette nella bassa valle del Metauro*, in «Memoria Rerum», 2012, 3, pp. 129-136; *Madonna col Bambino*, Luxembourg, Musée d'Histoire et d'Art) e il catalogo della mostra *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio-25 ottobre 1998), a cura di P. Dal Poggetto, Milano 1998 (*Vir dolorum*, Torino, coll. Zabert). All'interno del volume, si veda, inoltre, in particolare: CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, M.G., *Il contributo della miniatura alla formazione del Gotico internazionale*, in *Fioritura tardogotica* cit., pp. 39-44, in cui viene riferita al pittore l'illustrazione miniata di un Messale secondo il rito romano già all'Archivio Capitolare del Duomo di Urbino, rubato nel 1983, primo tentativo di individuazione di un'attività di Zanino come miniatore nelle Marche, proseguita poi con l'assegnazione di quattro miniature raffiguranti gli *Evangelisti*, ritagliate e di provenienza ignota, oggi nel Fondo Antico della Biblioteca Francese di Falconara Marittima, per cui si veda ORLANDI BALZARI, V., *Alcuni tesori miniati della Biblioteca Francese di Falconara Marittima*, in «Picenum Seraphicum», XXII-XXIII, pp. 273-294: 273-278 (cat. 25).

⁷⁹ LOLLINI, F., *Zanino di Pietro a Mombaroccio: qualche puntualizzazione*, in «Studi Umanistici Piceni», XV, 1995, pp. 93-112, in particolare 95.

Sul fronte della ricerca d'archivio, nel frattempo, la rilettura delle testimonianze edite condotta da Sonia Zanon, cui peraltro va il merito di aver recuperato nuovi dati documentari alla vicenda del pittore⁸⁰, poneva il dubbio che il maestro attivo a Bologna fosse persona diversa da Zanino, in ragione del fatto che il patronimico veniva ivi declinato in «Peroni/Petroni» e non «Petri»⁸¹.

1.3. *Il contesto adriatico*

La strada fin qui battuta ha percorso le rotte settentrionali, tra Bologna e Venezia, con la conseguenza che in relazione all'orizzonte figurativo di questi due centri è andata costruendosi la vicenda critica sul pittore. Esiste, tuttavia, un altro capitolo di questa stessa vicenda su cui vale la pena soffermarsi, quello del «contesto adriatico», per utilizzare un'espressione coniata da De Marchi⁸². Se si tratta di una cornice già di per sé imprescindibile nel momento in cui si affronti la storia dell'arte veneziana in una prospettiva allargata, per la capillare rete culturale e commerciale instaurata dalla Serenissima lungo le due sponde del mare che, non a caso, era noto come *Golfo di Venezia*, tale orizzonte adriatico lo diviene ancor di più qualora si prenda in considerazione la parabola di Zanino di Pietro. Nel corso di queste pagine, infatti, si è già fatto cenno all'esistenza di opere del pittore nei territori soggetti all'influenza veneziana, in particolare nelle Marche, dove suoi dipinti ancora *in situ* sono a Mombaroccio, Sant'Angelo in Vado, Cingoli e giù giù fino al cuore della penisola, a quell'eremo di Fonte Colombo che costituì la destinazione ultima del trittico ora nella

⁸⁰ Su tutte, la notizia che il matrimonio con Franceschina fosse già in essere nel 1403, mentre fino a quel momento la prima attestazione delle nozze con la figlia di Marco Cortese era del 1405. Si veda ZANON, *Documenti d'archivio* cit., pp. 108-117, in particolare 115-116, doc. 4, qui *Regesto*, n. 11.

⁸¹ Nonostante le argomentazioni sollevate dalla giovane studiosa e sebbene non vi sia un'assoluta certezza dell'identità dei due personaggi attestati a Bologna e Venezia, credo che la permanenza del pittore nel capoluogo emiliano debba essere accettata per buona. Si veda *infra* nel testo, il capitolo 2.

⁸² DE MARCHI, *Per un riesame* cit., pp. 50-57. ID., *Ritorno* cit., p. 5, sull'impossibilità di «studiare la produzione figurativa di Venezia [...] senza considerare il più ampio contesto geografico adriatico e veneto». ID., in DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale* cit., pp. 78-80. Si rimanda anche a: PRIJATELJ, K., *La pittura in Dalmazia nel Quattrocento e i suoi legami con l'altra sponda*, in *Quattrocento adriatico. Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim*, edited with an introduction by C. Dempsey, Bologna 1996, pp. 13-28; ID., *L'influenza della pittura veneziana in Dalmazia dal Trecento al Manierismo*, in *Mito e antimito di Venezia nel bacino adriatico (secoli XV-XIX)*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 11-13 novembre 1997), a cura di S. Graciotti, Roma 2001, pp. 387-392; *La gloria di Venezia nelle testimonianze artistiche della Dalmazia*, dagli Atti dell'Incontro tenutosi presso la Galleria Nazionale Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro il 4 dicembre 2000, a cura di L. De Rossi, in «Arte Documento», 2001, 15, pp. 206-223; *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, «Arte Documento», 2003, 17-18-19, numero monografico a cura di I. Chiappini di Sorio, L. De Rossi.

Pinacoteca Civica di Rieti. Scendendo ancora lungo il litorale adriatico, la presenza di Zanino era attestata anche a Trani, dove fino all'Ottocento si poteva ammirare la *Crocifissione* firmata da Giovanni di Francia nella cattedrale della città: è esattamente questo il punto d'avvio da cui prese le mosse la critica per definire la permanenza pugliese del maestro, a partire da una prima lettura di Fiocco, secondo il quale la vicinanza della data di sottoscrizione della *Crocifissione* di Trani (1432, 1 giugno) con la mancata presenza di Giovanni alla firma del contratto con Marino Contarini per i lavori alla Cà d'Oro (1431, 15 settembre) andava ben al di là della pura coincidenza e doveva essere interpretata come testimonianza di un allontanamento del pittore da Venezia alla ricerca di nuove opportunità commerciali⁸³.

Con l'occasione della *Mostra dell'arte in Puglia. Dal Tardo Antico al Rococò* (1964), le indagini condotte da Michele D'Elia per la redazione del catalogo⁸⁴ misero a frutto quella prima intuizione del professore veneto: Giovanni di Francia, «pur mediocre pittore»⁸⁵, si sarebbe in realtà rivelato uno dei protagonisti della scena artistica locale, se non per la qualità, almeno per la quantità di opere che alla sua mano si potevano ricollegare. Dato per assodato, infatti, il soggiorno pugliese del maestro, in assenza dell'unica testimonianza visiva certamente riconducibile al suo stile nella regione, bisognava accettare per buono il legame proposto da Salmi⁸⁶, in maniera, a dire il vero, alquanto vaga, tra la *Madonna col Bambino in trono* oggi a Palazzo Venezia e una tavola di simile soggetto, sopravvissuta al solo stato di frammento, conservata al Museo di Barletta (fig. 1.25)⁸⁷, che divenne il fulcro intorno al quale D'Elia concentrò tutta una serie di dipinti su tavola (di cui almeno uno, raffigurante la *Trinità e Vergine in trono e Dormitio Virginis*, fig. 1.26, doveva essere stato realizzato dal pittore negli anni quaranta del Quattrocento, presupponendone così un secondo soggiorno pugliese) e gli affreschi sovrastanti la tomba Lambertini nella stessa chiesa inferiore della cattedrale di Trani

⁸³ FIOCCO, *Il pittore* cit., p. 475. Il primo ad aver raccolto la testimonianza di Schulz, in merito alla presenza del nome del pittore sulla *Crocifissione* pugliese, fu VENTURI, *Un quadro* cit., p. 138. Fu comunque Fiocco a leggere in maniera integrata le due notizie, ponendo quindi le basi per la vicenda pugliese di Giovanni di Francia.

⁸⁴ *Mostra dell'arte in Puglia. Dal Tardo Antico al Rococò*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, luglio 1964), a cura di M. D'Elia, Roma 1964, pp. 54-56.

⁸⁵ *Ivi*, p. 54.

⁸⁶ SALMI, *Appunti* cit., p. 161.

⁸⁷ Che andrà piuttosto ricollegata al problema del Maestro della Santa Barbara a Matera, per cui vedi *infra*, nota 97.

(fig. 1.27), nonché le miniature di un messale in origine destinato alla Commenda dei Giovanniti di Molfetta (fig. 1.28)⁸⁸.

Alla fiorente bottega messa in piedi dal maestro *in loco* sarebbe poi spettata la decorazione di alcune chiese nell'immediato entroterra, tra Barletta e Bari (Ruvo, Palo del Colle⁸⁹, Bisceglie⁹⁰), giù fino a Veglie, nelle vicinanze di Lecce⁹¹.

Di lì il passo fu breve nel prospettare un'influenza più ampia di Giovanni di Francia nel sud Italia di matrice adriatica. Il riferimento immediato è alla Lucania, regione che, nella sua parte orientale, era attratta nell'orbita culturale del Giustizierato di Terra d'Otranto, con cui faceva tutt'uno anche a livello amministrativo. Su queste premesse, nelle sue *Note introduttive* al catalogo della mostra tenutasi a Matera nel 1981, che è rimasto uno degli episodi fondamentali per l'avvio allo studio della produzione artistica

⁸⁸ Per queste opere si veda la sezione *Opere espunte*. Va notato che, almeno per i due lavori presenti in quella mostra, la *Trinità e Vergine in trono e Dormitio Virginis* di Barletta e il Messale molfettano, le ipotesi avanzate da D'Elia trovarono il parere favorevole di PALLUCCHINI, R., *I veneti alla mostra dell'arte in Puglia*, in «Arte Veneta», XVIII, 1964, pp. 214-218: 214, nella recensione all'evento espositivo.

⁸⁹ Si veda DI SCIASCIO, S., *I dipinti murali della chiesa della Madonna di Iuso a Palo del Colle*, in *I Santi venuti dal mare*, atti del V Convegno Internazionale di Studio (Bari-Brindisi, 14-18 dicembre 2005), a cura di M.S. Calò Mariani, Bari 2009, pp. 447-460, per un recente contributo sulla chiesa di Santa Maria di Iuso a Palo del Colle (BA) e la sua decorazione ad affresco, ricollegata dalla studiosa ad una maestranza nell'orbita di Giovanni di Francia.

⁹⁰ Si tratta della chiesa di Santa Maria di Giano (BT). Dopo D'Elia, anche NATALE, (ad vocem) in *Dizionario Biografico* cit., 24, p. 379 ricondusse gli affreschi alla bottega di Giovanni di Francia, senza tuttavia specificarne i soggetti. Per LORUSSO ROMITO, R., *Le rotte "adriatiche" del gotico in Puglia. Frequentazioni e modelli iconografici*, in *Adriatico. Un mare di storia, arte, cultura*, II, atti del convegno (Ancona, 20-22 maggio 1999), a cura di B. Cleri, Ripatransone 2000, pp. 33-51: 42-43, nella decorazione dell'edificio, concepita senza programmaticità, si scorge la stessa mano nel *tableau* raffigurante *San Giacomo e storie della sua vita* e nel dittico con i *Santi Paolo e Caterina*: affreschi che la studiosa, piuttosto che all'ambito di Giovanni di Francia, data agli anni ottanta del XIV secolo e riconduce alla «pittura emiliano-piacentina della metà del secolo». Recentemente, la lettura iconografica condotta da BIANCO, R., *Circolazione di modelli iconografici lungo i percorsi di pellegrinaggio. San Giacomo di Compostella in Puglia*, in *Medioevo: i modelli*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre-1 ottobre 1999), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2002, pp. 201-210: 205-208, per il solo affresco relativo a *San Giacomo e storie della sua vita*, ha permesso di ancorarne la realizzazione al XV secolo, mentre, dal punto di vista dello stile, la pittura «rientra nella corrente diffusa in Puglia tra fine Trecento e Quattrocento, sensibile a preziosità e flessuosità tardogotiche e in parte ancora influenzata dalle opere napoletane di Giotto e della sua cerchia».

⁹¹ Di recente, la cripta della Favana a Veglie è stata oggetto di indagine da parte di ORTESE, S., *Ancora sulla pittura tardogotica nel Salento. Postille sul ciclo della Favana a Veglie*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Pozzuoli 2006, pp. 173-183, in particolare si rimanda alle pp. 176-177, nota 2, per il riassunto degli studi sul complesso; ID., *Pittura tardogotica nel Salento*, Galatina 2014, pp. 275-280. L'attribuzione di D'Elia alla bottega di Giovanni di Francia era già stata messa in dubbio da LORUSSO ROMITO, R., *Cultura figurativa "adriatica" in Puglia tra XIV e XV secolo*, in *Andar per mare: Puglia e Mediterraneo tra mito e storia*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 14 giugno-16 novembre 1997), a cura di R. Cassano, R. Lorusso Romito, M. Milella, Bari 1998, pp. 351-358: 356, in favore di un'assegnazione al catalogo del materano Maestro di Santa Barbara, per cui vedi *infra*. Ortese, dopo aver riconfermato l'attribuzione della decorazione a due diversi frescanti, preferisce denominare il primo, più dotato e attivo lungo la parete absidale e il muro meridionale, «Maestro della Trinità della Favana».

lucana e in Lucania, Anna Grelle poneva le basi per ricostruire il panorama della pittura locale tardogotica a partire dal maestro veneziano, con l'ipotesi che la sua mediazione fosse ravvisabile in due tavolette di committenza francescana, raffiguranti sant'Antonio e santa Chiara (figg. I.29-30), cui andava collegata una *Madonna col Bambino* della parrocchiale di Atella (fig. I.31)⁹².

Dopo una fase di stallo, le esplorazioni pugliesi avviate da D'Elia vennero riprese e approfondite nel corso degli anni Novanta da Rosa Lorusso Romito, nell'ambito di una serie di convegni⁹³ e nel catalogo della mostra *Andar per mare: Puglia e Mediterraneo tra mito e storia*, con la precisa intenzione di rimarcare il ruolo della Puglia nelle rotte adriatiche, contesto cui di diritto la regione apparteneva, sebbene fino a quel momento, lamentava la studiosa, le indagini si fossero orientate, da una parte, verso una lettura della produzione artistica locale in chiave prevalentemente giottesco-napoletana, dall'altra «a privilegiare l'alto e medio litorale, sia pure delle due opposte sponde, come unico, possibile osservatorio del microcosmo adriatico»⁹⁴, complici anche le ingenti perdite subite dal patrimonio della regione per gli anni a cavallo tra XIV e XV secolo.

A sostegno di tale argomentazione, la presenza ancora *in loco* di manufatti di importazione veneziana diveniva indice di relazioni che dovevano essere ben più radicate di quanto fosse all'epoca – ma ancora oggi, in realtà – possibile ricostruire, mentre la permanenza di Giovanni di Francia, ormai riconosciuto come Zanino di Pietro, forniva un caso esemplare di trasmigrazione di maestri dalla metropoli veneziana alla costa pugliese. Per il soggiorno del pittore, che fino a quel momento si ancorava alla sola testimonianza del 1432, una nuova datazione veniva proposta dalla studiosa, in

⁹² GRELLE IUSCO, A., *Note introduttive: fra materiali e storia*, in *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo del Seminario), a cura di A. Grelle Iusco, Roma 1981, pp. 13-157: 49-52. In quell'occasione, l'autrice coniò il nome di «Maestro della Madonna di Atella» per l'ignoto pittore che si sarebbe posto al seguito di Giovanni di Francia. NAVARRO, F., *La pittura a Napoli e nel Meridione nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, a cura di F. Zeri, Milano 1987, pp. 446-477: 470, pur rimanendo nel solco tracciato dalla Grelle, precisò ulteriormente le radici culturali dell'anonimo, individuandovi una prima formazione iberico-marchigiana, riscontrabile nella *Madonna di Atella*, su cui poi si sarebbero stratificate reminiscenze veneto-marchigiane nelle due tavolette francescane. Tale interpretazione veneto-marchigiana mediata da Zanino di Pietro venne accolta anche da CUCCINIELLO, A., *La pittura del '400 in Basilicata e Giovanni di Pietro Charlier di Francia*, in *Tardogotico e Rinascimento in Basilicata*, a cura di F. Abbate, Ferrara 2002, pp. 35-81: 50, che aggiunse anche gli affreschi materani della chiesa rupestre della Madonna delle Tre Porte al novero delle opere «da ascrivere a quel giro di cultura che ruota intorno alla figura di Giovanni di Francia».

⁹³ LORUSSO ROMITO, R., *Gli affreschi della chiesa di S. Maria dell'Isola a Conversano: alcune considerazioni sulla pittura del Quattrocento in Puglia*, in *Territorio e feudalità nel Mezzogiorno rinascimentale: il ruolo degli Acquaviva tra XV e XVI secolo*, II, atti del convegno (Conversano, Atri, 13-16 settembre 1991), a cura di C. Lavarra, Galatina 1996, pp. 349-369; EAD., *Le rotte "adriatiche"* cit., pp. 33-51.

⁹⁴ LORUSSO ROMITO, *Cultura figurativa "adriatica"* cit., p. 351.

via ipotetica, alla metà del secondo decennio, prestando fede ad una notizia del Codice Diplomatico Barlettano, in cui tale Rosa de Bastardis veniva citata come moglie di un non meglio specificato Giovanni di Francia nel 1414. L'accoglimento del matrimonio pugliese nella vicenda biografica del pittore avrebbe così permesso di giustificare l'allontanamento dalla laguna e il silenzio documentario sul suo nome a Venezia, negli anni tra il 1412 e il 1432⁹⁵. All'acquisizione documentaria fece seguito una definizione più precisa del catalogo pugliese del pittore, con il ridimensionamento del gruppo di opere individuato a suo tempo da D'Elia⁹⁶: così a Zanino in persona veniva ricondotto solamente l'affresco raffigurante la *Madonna col Bambino in trono e san Sebastiano* (fig. 1.32) della cattedrale di Ruvo, mentre gli altri numeri passavano nel *corpus* del Maestro di Santa Barbara, identificato una decina d'anni prima da Boskovits⁹⁷.

⁹⁵ Ivi, p. 355. EAD., *Le rotte "adriatiche"* cit., pp. 36-40. Si tratta probabilmente di un refuso, considerato che già nel 1426 il nome del pittore ricompariva a Venezia, nei documenti citati da Paoletti circa il lavoro nella chiesa della Carità.

⁹⁶ Si vedano *supra* le pp. 23-24 e la sezione *Opere espunte*.

⁹⁷ BOSKOVITS, M., *Il Maestro di Santa Barbara a Matera*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, pp. 233-237. In realtà, già in questo saggio Boskovits palesava perplessità circa alcune attribuzioni a Giovanni di Francia avanzate da D'Elia: per quanto riguarda la tavola con la *Trinità e Dormitio Virginis* di Barletta e il Messale di Molfetta, esse venivano giudicate dallo studioso di mano di un artefice locale sulla scia del pittore veneto; mentre per il *Cristo alla colonna* in Sant'Agostino a Barletta (fig. 1.33) veniva proposto proprio il nome del Maestro di Santa Barbara a Matera. Oltre a questo dipinto, il catalogo dell'anonimo, ricostruito a partire dalle affinità tra il polittico raffigurante la *Vergine allattante e santi*, del Palais des Beaux-Arts di Lille (fig. 1.34), e gli affreschi della chiesa rupestre di Santa Barbara a Matera, da cui il nome (fig. 1.35, per una prima trattazione dei quali, cfr. RIZZI, A., *La chiesa rupestre di Santa Barbara a Matera (III)*, in «Napoli nobilissima», 1968, 7, pp. 168-182), veniva ad arricchirsi di un'ulteriore aggiunta con lo scomparto di trittico raffigurante *San Paolo e l'angelo annunciante*, di collezione privata newyorkese (fig. 1.36, cfr. *The Martello Collection. Paintings, Drawings and Miniatures from the XIVth to the XVIIIth Centuries*, catalogue by M. Boskovits, Firenze 1985, pp. 88-89) a cui, in seguito, è stato possibile affiancare lo sportello corrispondente, con *San Giacomo Maggiore e la Vergine annunciata* (fig. 1.37), rintracciato nella collezione Bardi di Arezzo ed esposto nel 1999 alla mostra di Sanseverino, per cui si veda la scheda redatta da Marta Paraventi, in *Lorenzo e Jacopo Salimbeni di Sanseverino e la civiltà tardogotica*, catalogo della mostra (San Severino Marche, Pinacoteca Comunale Tacchi-Venturi, Basilica di San Lorenzo in Doliolo, Chiesa di San Domenico, Oratorio della Misericordia, Chiesa di Santa Maria della Pieve, 24 luglio-31 ottobre 1999), a cura di V. Sgarbi, Milano 1999, p. 179. In virtù di alcune affinità formali, come l'arrovellarsi nervoso delle pieghe su sé stesse, mi chiedo se non vada riportata al pittore anche la tavola raffigurante la *Madonna col Bambino* del Rijksmuseum di Amsterdam (inv. SK-A-3432, fig. 1.38), che nel catalogo del museo (*All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue*, by the Department of Paintings of the Rijksmuseum, Amsterdam 1976, p. 243) compariva con un'attribuzione, non più sostenibile, a Giovanni di Francia, confermando una volta di più l'esistenza di una connessione tra le due personalità. Il dipinto mette in scena la coppia divina nella classica ambientazione di matrice veneziana dell'*hortus conclusus* con due alberetti; il suo autore, sebbene molto vicino all'ultimo Zanino nella ripresa di caratteri tutti esteriori e facilmente imitabili, come il mento globoso della Vergine, le lunghe sopracciglia arcuate direttamente collegate alla canna nasale e le dita affusolate delle mani, se ne distacca nel momento in cui rende gli incarnati in maniera più piatta, senza quelle ombreggiature che costituiscono la cifra più tipica delle figure del pittore veneziano. Vicine alla tavola di Amsterdam, e quindi da collegare direttamente al problema del Maestro di Santa Barbara o alla sua stretta cerchia, sono anche le miniature di un Libro d'Ore conservato alla Walters Art Gallery di Baltimora (W.322, figg. 1.39-40), sottoposto all'attenzione della critica grazie allo studio di BAGNOLI, M., *A Book of Hours for Anna*

Tale collegamento tra le due personalità ha portato ultimamente a riconsiderare i termini della questione, spostando il dibattito da un possibile soggiorno di Zanino nelle regioni meridionali⁹⁸ alla necessità di meglio definirne il rapporto con l'anonimo lucano come, di recente, ha sottolineato anche Clara Gelao⁹⁹, al fine di rintracciare i canali d'ingresso della corrente figurativa adriatica nella regione e l'influenza sulle personalità lì attive.

Sulla sponda opposta dell'Adriatico, invece, l'attenzione intorno al pittore veneziano si ridestò nel momento in cui Ivana Prijatelj¹⁰⁰ ne propose l'identificazione con Ivan

Colonna in the Walters Art Museum, in «The Journal of the Walters Art Museum», 2005, 63, pp. 31-39. Individuatane la provenienza pugliese e la parentela con il Messale di San Corrado a Molfetta, nonché con alcuni dipinti del gruppo ex-Giovanni di Francia, la studiosa ha proposto di battezzarne l'autore come Maestro di San Corrado, identificandolo in uno stretto seguace di Zanino e prosecutore, dopo la sua morte, della bottega pugliese. Bagnoli si inserisce, quindi, nella tradizione che vuole che il maestro veneziano abbia soggiornato a lungo nella regione, nel corso del quarto decennio del Quattrocento, impiantandovi una fiorente attività volta a soddisfare le richieste della committenza locale.

⁹⁸ In assenza di testimonianze che rendano, se non certa, almeno altamente probabile, la presenza di Zanino nella Terra di Bari e dintorni, credo che l'ipotesi di una sua permanenza in Puglia debba, al momento, essere accantonata: il ricordo di un dipinto firmato Giovanni di Francia nella chiesa inferiore della cattedrale di Trani non è sufficiente, di per sé, a giustificare un viaggio del maestro nelle regioni meridionali, soprattutto alla luce tanto dei recenti indirizzi della ricerca che tendono a prediligere l'idea dell'invio delle opere dalla metropoli, tramite l'efficientissima rete commerciale di cui Venezia poteva disporre (cfr. DE MARCHI, A., *A sud di Ancona: gli invii da Venezia e la scuola della costa*, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio-25 ottobre 1998), a cura di P. Dal Poggetto, Milano 1998, pp. 30-38), quanto delle ultime acquisizioni documentarie che attestano in maniera continuativa la permanenza del pittore in laguna (cfr. PADOVANI, S., *La tavola della Madonna dei Miracoli*, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di M. Piana, W. Wolters, Venezia 2003, pp. 175-178: 177; *Regesto*, nn. 24, 25, 26, 28, 29).

⁹⁹ GELAO, C., «*Puia cum Venexia. Venexia cum Puia*». *Arte veneta nella Puglia storica dal Tardo Medioevo al Settecento*, in *Bari, la Puglia e Venezia*, a cura di V. Bianchi, C. Gelao, Bari 2013, pp. 115-331: 147-148; ma già prima DE MARCHI, in DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale* cit., p. 79: «Molti frutti della cultura cresciuta in relazione e in risposta agli invii veneziani, che non piombarono certo come meteore, sono stati scambiati per prodotti di maestri lagunari *tout court*: così in Dalmazia le opere di Blaz Juriev e di Dujam Vušković, così in Puglia le opere del Maestro della Santa Barbara a Matera o di altri pittori locali.».

¹⁰⁰ PRIJATELJ, I., *Pokušaj identifikacije Ivana Petrova iz Milana*, in «Prilozi Povijesti Umjetnosti u Dalmaciji», 1990, 29, pp. 49-81. In realtà, già STREHLKE, *Venice* cit., p. 505, aveva tentato di proporre l'identificazione di Zanino di Pietro con una delle personalità attestate in Croazia, precisamente con quell'Ivan di Francia (Jean de France) che aveva lavorato alle tarsie lignee degli stalli del coro nella chiesa dei francescani di Zara in collaborazione con Martin Petković, nella fattispecie fornendogli i cartoni per l'intaglio (cfr. PRIJATELJ, K., *Dalmatian painting of the 15th and 16th centuries*, Zagreb 1983, pp. 14-15, con data 1438; ID., *Profilo artistico del pittore Biagio di Giorgio da Traù*, in *Biagio di Giorgio da Traù, 1375c.-1450* cit., pp. 11-20: 12, con data 1436). Tale associazione non venne accolta da Ivana Prijatelj che, nel summenzionato studio, puntò l'attenzione sul fatto che tale Ivan di Francia fosse ricordato nei documenti come marangone e non come pittore. Oltre alle testimonianze provenienti dagli archivi, gli studiosi tentarono di identificare tracce del passaggio del "nostro" Giovanni di Francia nella regione anche per via attribuzionistica, a partire dalla *Madonna col Bambino in trono* di Zara, assegnata al pittore da BERENSON, *Italian Pictures* cit., I, p. 88 e riconfermata al suo catalogo da GAMULIN, G., *Ritornando sul Quattrocento*, in «Arte Veneta», XVII, 1963, pp. 9-20: 13. L'attività del pittore per la costa dalmata venne nuovamente discussa da DE MARCHI, *Per un riesame* cit., p. 64, nota 93, con l'attribuzione della *Madonna orante e angeli* dell'abbazia di Korčula (cat. 32) e dello *Sposalizio mistico di Santa Caterina* a Hvar (quest'ultimo da riportare nel catalogo del Maestro di Ronciette, fig. 1.41).

Petrov da Milano, maestro la cui attività lungo il litorale croato era comprovata da una serie di evidenze archivistiche scalate esattamente negli anni in cui nella metropoli lagunare non erano state rinvenute menzioni di Zanino¹⁰¹, ma non supportata da opere certamente riferibili alla sua mano¹⁰². A sostegno di tale interpretazione, che si configurava quindi più come un'operazione di collazione di date e documenti che di affondo stilistico, la studiosa adduceva, inoltre, il fatto che entrambi i maestri venissero ricordati come defunti nel 1448; minimizzava, invece, l'origine del pittore attestato a Zara, aggirandola con la spiegazione dei noti contatti, all'inizio del Quattrocento, tra Milano e la Francia, tali da indurre i contemporanei, così parrebbe, all'associazione delle due provenienze e alla loro intercambiabilità. Di fatto, sotto la penna della Prijatelj, il percorso di Zanino, per come lo si era concepito fino a quel momento, veniva completamente rivisitato: confutata l'ipotesi che si trattasse dello stesso pittore citato nelle carte bolognesi poiché, a suo dire, né il patronimico né lo stile delle opere deponavano a favore di un'identificazione certa con il percorso successivo del maestro veneziano, la studiosa ne faceva principiare la biografia da quel 1405 in cui Giovanni di Francia veniva ricordato per la prima volta nel testamento della moglie Franceschina; di

¹⁰¹ Prijatelj ipotizzava che una prima menzione del pittore andasse letta in un documento recante la data del 3 gennaio 1429: qui, tale Ivan Pavlov, insieme a Dujam Marinov Vušković, veniva incaricato di affrescare la cappella di San Duje nella cattedrale di Spalato. La studiosa argomentava l'accoglimento di tale attestazione, che pure riportava un patronimico diverso per il maestro e non ne menzionava esplicitamente la provenienza milanese, alla luce di un ipotetico refuso da parte del notaio compilatore e dinnanzi alla lunga consuetudine che, negli anni seguenti, avrebbe visto affiancati Ivan Petrov da Milano e Dujam Vušković non solo nell'attività artistica ma anche nella compravendita di terre, vigne e uliveti nei dintorni di Zara (per gli anni 1437, 26 maggio; 1441; 1442, 28 dicembre; 1446). Altri documenti, inerenti il solo Ivan Petrov e redatti nella stessa città, riguardavano l'acquisto di vigne e uliveti dalla vedova del pittore Meneghelo tra il 1430-31; l'incarico di dipingere le statue lignee dell'iconostasi nella cattedrale cittadina il 16 giugno del 1431; la vendita di un uliveto l'anno seguente; il matrimonio con tale Anjezina nel 1438; l'impegno a dipingere una grande pala da porre sull'altare di Santa Caterina a Pag il 10 giugno 1442 e il pagamento per gli affreschi nella cappella di Santa Stošija nella cattedrale di Zara nel 1446. Si veda anche: PRIJATELJ, K., *Due pittori lombardi nel Quattrocento dalmata*, in «Arte Lombarda», VII, 1962, 2, p. 148.

¹⁰² Nel momento in cui Ivana Prijatelj pubblicava il suo studio, opere assegnabili al pennello di Ivan Petrov da Milano erano la decorazione ad affresco della cappella di San Duje nella cattedrale di Spalato, eseguita in collaborazione con Vušković (cfr. *supra*, nota 101) e il completamento pittorico delle statue intagliate da Matteo Moranzone per l'iconostasi della cattedrale di Sant'Anastasia (Katedrala Sveta Stošije). Va osservato che il ragionamento che sta alla base della prima attribuzione poggia su basi sottilissime: a partire dall'ipotetico errore di trascrizione del patronimico nella stipula del contratto per l'avvio dei lavori e fino al discernimento delle due diverse mani negli affreschi, il cui rovinoso stato di conservazione ne rende molto difficoltosa la lettura (fig. 1.42). Per quanto riguarda il secondo incarico, la certezza documentaria (ossia l'esistenza di un contratto in cui viene correttamente riportato il nome di Ivan Petrov da Milano) e la conservazione della maggior parte delle statue, oggi visibili all'Esposizione di Arte Sacra allestita nel convento benedettino di Santa Maria a Zara (fig. 1.43), non permettono di dire granché sullo stile del pittore. Per un approfondimento della questione si rimanda a REED, L.E., *Approaches to Fifteenth- and Early Sixteenth-Century Painting in Dalmatia*, dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for degree Doctor of Philosophy in Art History, Theory, and Criticism, University of California, San Diego 2009, pp. 160-179.

li, e fino al 1448, la sua attività si sarebbe dipanata tra Venezia, la provincia marchigiana e, nel corso del quarto e quinto decennio del secolo, il litorale dalmata, in una prospettiva tutta adriatica. A tale lettura fece seguito una nuova impostazione del catalogo delle opere in cui, oltre alle attribuzioni ormai divenute classiche, venivano inclusi nuovi elementi, per alcuni dei quali l'assegnazione al pittore, seppure da riconsiderare, dovrà essere contingentata al suo ambito di bottega, con riferimento ad uno stretto seguace, probabilmente il figlio Francesco¹⁰³. Non è più accettabile, invece, la proposta di identificazione tra il nostro pittore e Ivan da Milano, definitivamente accantonata dalle stringenti argomentazioni messe in campo da Andrea De Marchi nel 1996¹⁰⁴ e Emil Hilje nel 1999¹⁰⁵.

Il presente *excursus* ha inteso mettere in luce la complessità della vicenda critica di Zanino di Pietro nelle sue diramazioni adriatiche. Allo stato attuale degli studi, come si è sottolineato a più riprese nelle pagine precedenti, le proposte che si sono avvicinate negli anni nel tentativo di individuare la presenza del pittore in diversi centri costieri dell'Adriatico sono andate scemando¹⁰⁶, a fronte di una vicenda che vede il suo fulcro in Venezia. Nella città, la permanenza continuativa di Zanino è del resto confermata dai dati documentari restituiti di recente dagli archivi¹⁰⁷, andando così ad avvalorare, per

¹⁰³ Si rimanda all'appendice *Opere espunte*.

¹⁰⁴ DE MARCHI, A., *Un politico spalatino di Dujam Vušković a Hermitage*, in «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 36, 1996, pp. 19-29: 22, nota 5.

¹⁰⁵ HILJE, E., *Gotičko slikarstvo u Zadru*, Zagreb 1999, pp. 94-96. Lo studioso puntava innanzitutto l'attenzione sull'aspetto cronologico della questione, che veniva considerato a partire dalla rilettura dei documenti editi e dalla scoperta di nuove testimonianze: essendo attestato la prima volta a Venezia nel 1405 e già sposato, a quella data, con Franceschina di Marco Cortese, Giovanni di Francia doveva avere all'epoca almeno 25 anni ed essere nato, di conseguenza, intorno agli anni ottanta del Trecento. Se il pittore fosse stato quello stesso Ivan Petrov da Milano di cui a Zara veniva ricordato il matrimonio con Anjezina nel 1438, sarebbe convolato a seconde nozze tra i 55 e i 60 anni, un'età sicuramente molto avanzata per l'epoca, a cui i documenti non sembrano accennare. Più calzante ancora appare il ragionamento sulla provenienza del maestro, vero punto debole della ricostruzione di Ivana Prijatelj: il fatto che Ivan Petrov fosse esplicitamente ricordato come oriundo di Milano (e in contatto con la numerosa comunità milanese di Zara) e che in alcuna occasione si facesse cenno alla sua origine francese o alla permanenza veneziana, sono tutti indizi che difficilmente si possono sottovalutare e che chiaramente lo rendono personalità distinta da Zanino di Pietro. Infine, nemmeno le consonanze stilistiche tra i lavori attribuiti al pittore zaratino e la fase finale della carriera di Giovanni di Francia appaiono sufficienti di per sé a sostenere la proposta della Prijatelj, mentre meglio si inseriscono in un più ampio contesto si stilemi e motivi di circolazione adriatica.

¹⁰⁶ Si vedano DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale* cit., pp. 53-85; MINARDI, M., *Pittura veneta fra Tre e Quattrocento nelle Marche. Note in calce a una mostra*, in «Arte Veneta», 63, 2006, pp. 7-25: 7-8. Tutti e tre gli studiosi concordano, tuttavia, nel ritenere che non si possano escludere del tutto sporadici viaggi (in genere riservati ai lavori più importanti) da parte dei pittori al fine di prendere contatti con i committenti, mettere in opera i dipinti, soprattutto per quanto attiene le carpenterie, ecc.

¹⁰⁷ Vedi nota 98. Vero è che le menzioni di Zanino in laguna si fanno sempre più rade nel corso del quarto decennio del secolo, tuttavia, non ritengo si possa accettare la proposta di MINARDI, *Pittura veneta* cit.,

altra via, quell'idea per cui i pittori non traslocassero con tutta la bottega ad ogni singola committenza extra-lagunare ma si servissero, per l'invio delle opere, dell'efficiente rete navale istituita dalla Serenissima per il controllo e lo scambio di merci con i centri del litorale marchigiano e pugliese e con i possedimenti dello *Stato da Mar*¹⁰⁸.

1.4. *Gli ultimi studi*

Le ricerche dell'ultimo decennio non hanno apportato significativi avanzamenti alla conoscenza dello stile del pittore, già delineato nelle sue fasi salienti entro gli anni novanta del secolo scorso, mentre hanno contribuito, in alcuni casi, ad ampliarne il catalogo, grazie a provvidenziali restauri¹⁰⁹ e all'emersione dal mercato antiquario di dipinti nuovi, o già segnalati in sede critica, ma di cui si erano perse le tracce¹¹⁰. Di fatto, il *corpus* di Zanino, pur liberato dalle non più sostenibili proliferazioni adriatiche, è a tutt'oggi in attesa di una sistemazione organica che distingua la produzione autografa del maestro da quella di comprimari e affini¹¹¹, nonché ne precisi il portato in

pp. 7-8, di identificare, in via ipotetica, il pittore con un Giovanni di Francia che nel giugno del 1437 viene nominato in una procura fatta da Leonardo di Sante, a Pesaro: l'assenza di indicazioni più precise circa la professione di questo personaggio, come pure la mancata contestualizzazione di tale citazione documentaria, consiglia di usare cautela nell'accoglimento della notizia e di considerarla, per il momento, come un semplice caso di omonimia. Del resto, non si tratterebbe certo di un esempio isolato: basti solo pensare che un altro Giovanni di Francia, anch'egli pittore, era attivo nello stesso Veneto, dall'alto Trevigiano fino al Bellunese, in anni in parte sovrapponibili a quelli del nostro maestro (1437-1438) fino al settimo decennio del secolo. Cfr. FOSSALUZZA, G., *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento*, 4 voll., Treviso 2003, in particolare 1.2. *Tardogotico e sue persistenze*, p. 29; 1.3. *Rinascimento e pseudorinascimento*, pp. 137-174.

¹⁰⁸ Il problema del trasporto dei dipinti sia all'interno della laguna che verso l'entroterra e nelle regioni affacciate sull'Adriatico è al centro di un interessante progetto di ricerca condotto in questi anni dal Department of History of Art dell'University of Warwick in collaborazione con la National Gallery di Londra, dal titolo "*Navigating the Canals: Making and Moving Venetian Renaissance Paintings*".

¹⁰⁹ Si veda, su tutti, il caso della croce stazionale della chiesa parrocchiale di San Paolo Apostolo, *vulgo* San Polo (cat. 13), a Venezia, già segnalata da DE MARCHI, *Michele di Matteo* cit., p. 33, nota 29, come possibile primizia del giovane Jacopo Bellini. Il restauro condotto nel corso degli anni novanta ha invece rivelato la mano di Zanino di Pietro, all'apice della sua adesione alle morbidezze e al naturalismo gentiliani, intorno agli anni '10 del Quattrocento: cfr. DE MARCHI, in DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale* cit., pp. 70, 83 nota 101.

¹¹⁰ Ad esempio, il *San Matteo* (cat. 31) discusso da Massaccesi in *The Middle Ages and Early Renaissance. Paintings and Sculptures from the Carlo De Carlo Collection and other Provenance*, catalogo della mostra (New York, Galleria Moretti, 18 gennaio-10 febbraio 2012), a cura di G. Caioni, F. Moretti, Firenze 2011, pp. 116-121 o, per i transiti sul mercato antiquario dopo molti anni, la *Madonna dell'umiltà* (cat. 16) apparsa all'asta del 14 aprile 2016 presso Christie's, New York (lotto 110).

¹¹¹ Risulta tuttora poco chiaro, ad esempio, il rapporto con la bottega del Maestro di Roncaille. Abbiamo citato gli studi inerenti l'anonimo fino ai primi anni ottanta del Novecento: nel frattempo, anche su questo versante si è registrata un'evoluzione. Cfr. LUCCO, M., *Il Quattrocento*, in *Le pitture del santo di Padova*, a cura di C. Semenzato, Vicenza 1984, pp. 119-143: 120-121, per l'attribuzione di una *Madonna col Bambino in trono* su un pilastro della basilica del Santo di Padova; ID., *Padova*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, a cura di M. Lucco, Milano 1989, pp. 80-101: 80-83, 97, in particolare nota 23, per il

relazione a una bottega che, ad un certo punto, probabilmente proprio a partire da quel 1431 della stipula del contratto con Marino Contarini, avrà visto entrare in scena il figlio Francesco quale prosecutore dell'attività paterna¹¹².

L'operazione di riordino del materiale che è alla base di questo lavoro e che, ove possibile, potrà contare sull'ausilio fornito da una documentazione fotografica, in taluni casi inedita, in tal'altri aggiornata, carenza che a lungo ha pesato sulla conoscenza del pittore e sulla giusta valutazione della sua opera, anche dal punto di vista delle peculiarità tecniche¹¹³, non andrà però disgiunta da una considerazione più ampia del ruolo che il francese seppe ritagliarsi nel competitivo panorama della pittura tardogotica lagunare, accanto a maestri di comprovata fama e che potevano contare su una tradizione familiare già ben avviata nel campo dell'arte, quali Jacobello del Fiore e Nicolò di Pietro¹¹⁴. Negli ultimi anni si è abbondantemente discusso, infatti, sul tenore delle committenze e sul raggio delle esportazioni¹¹⁵ cui le imprese di questi pittori

tentativo di restituire un nome al pittore, identificandolo con Federico Tedesco; G. Ericani in *Pisanello: i luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, a cura di F.M. Aliberti Gaudioso, Milano 1996, pp. 216-218, 220-221, 355-356, per l'identificazione con Antonio di Pietro; ma FRANCO, T., *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego in Santa Anastasia a Verona*, Padova 1998, p. 128, nota 85; e DE MARCHI, in DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale* cit., pp. 73, 85, nota 130, rifiutano la validità di entrambe le proposte (per Antonio di Pietro in particolare, si veda DE MARCHI, A., *Il nipote di Altichiero*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova 2002, pp. 99-110). Va, inoltre, segnalato che entrambi gli studiosi, in particolare Franco, propendono per un'interpretazione tutta padovana del pittore. Infine, FOSSALUZZA, *Gli affreschi* cit., I.2, pp. 30-37, 53-56, nota 28, oltre ad appoggiare l'identificazione con Federico Tedesco avanzata da Lucco, ha ripercorso, da ultimo, tutta la letteratura e le attribuzioni relative al Maestro di Roncaillette. Tra i contributi più recenti quello di M. Minardi, in *La Collezione Corsi. Dipinti italiani dal XIV al XV secolo*, a cura di S. Chiodo, A. Nesi, Firenze 2011, pp. 223-228.

¹¹² Per un catalogo di Francesco di Zanino, cfr. DE MARCHI, in DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale* cit., pp. 84-85, nota 130. E, qui, *Opere espunte*.

¹¹³ Cfr. il recente intervento di BUTTUS, P., *Sperimentazioni luministiche e geometrie variabili nelle incisioni dell'oro tra Nicolò di Pietro e Jacobello del Fiore*, in «Arte Veneta», 71, 2014, pp. 161-197: 180-182, sull'analisi e la catalogazione dei punzoni ricorrenti nell'opera di Zanino.

¹¹⁴ È noto che tanto il padre di Jacobello del Fiore, Francesco, da identificarsi probabilmente con il Maestro della Madonna Giovannelli, quanto il fratello, Nicolò, fossero pittori (TESTI, *La storia* cit., I, p. 391). Ugualmente, Nicolò di Pietro discendeva da una stirpe di maestri d'arte, che annoverava sia il padre Pietro («*pictor de contrada Sancte Marine*», cfr. TESTI, *La storia* cit., I, p. 331) che lo zio Lorenzo, in cui è da riconoscersi quel Lorenzo Veneziano tra i massimi esponenti della pittura veneziana alla metà del Trecento (cfr. GUARNIERI, *Lorenzo* cit., p. 19).

¹¹⁵ Oltre alle panoramiche di carattere generale proposte dai già citati DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale* cit., pp. 53-85; MINARDI, *Pittura veneta* cit., pp. 7-25; ID., *Studi sulla collezione Nevin: i dipinti veneti del XIV e XV secolo*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 36, 2012, pp. 315-350 (per le vicende collezionistiche di alcuni dipinti di primitivi veneziani, rintracciati nella collezione del reverendo Robert Jenkins Nevin, tra cui la *Madonna col Bambino in trono* di Palazzo Venezia, pp. 325-326), l'opera del pittore è stata oggetto, di recente, di affondi specifici: VANNI, L., *Zanino di Pietro a Sant'Angelo in Vado*, Sant'Angelo in Vado 2008; CAPRIOTTI, G., *L'infamante accusa di deicidio. Propaganda antiebraica nella pittura italiana del Quattrocento: Zanino di Pietro, Giovanni Boccatti, Luca di Paolo e Carlo Crivelli*, in *Antigiudaismo, Antisemitismo, Memoria. Un approccio pluridisciplinare*, a cura di G. Capriotti, Macerata 2009, pp. 51-95: 60-65; MURAT, Z., *The Tomb of the Beato Pacifico in the Basilica*

fecero fronte nel corso di carriere più o meno lunghe, talvolta accomunandoli – se non per la qualità delle realizzazioni, che per Zanino si rivela discontinua e in netta flessione negli ultimi anni di attività – almeno per l’elevato numero di prodotti riconducibili a ciascuna bottega, senza mai riflettere, tuttavia, sulle modalità di inserimento dell’oriundo francese in uno scenario, com’è quello veneziano, tendenzialmente conservatore¹¹⁶. Una risposta potrà, forse e in parte, pervenire dalle nuove attestazioni documentarie alla luce delle quali si vuole tentare, in questa sede, una lettura per certi versi inedita della vicenda del maestro. Di tale percorso, rimane ancora tutto da scrivere il capitolo bolognese, che talvolta è stato messo in discussione per la mancanza di sicure attestazioni che legassero il pittore alla città felsinea, ma che è, invece, necessario accettare per buono ai fini del coerente svolgimento interno della sua parabola stilistica.

dei Frari: Personal Devotion or Public Propaganda?, in «Hortus Artium Medievalium», 2014, 20/2, pp. 874-882.

¹¹⁶È lo stesso problema su cui desta l’attenzione DE MARCHI, *Gentile e la sua bottega* cit., p. 18, in relazione alla permanenza veneziana di Gentile da Fabriano: «Non è impossibile che Gentile si appoggiasse alla bottega di un pittore veneziano per aggirare il tendenziale protezionismo che caratterizzava il mercato degli artefici a Venezia».



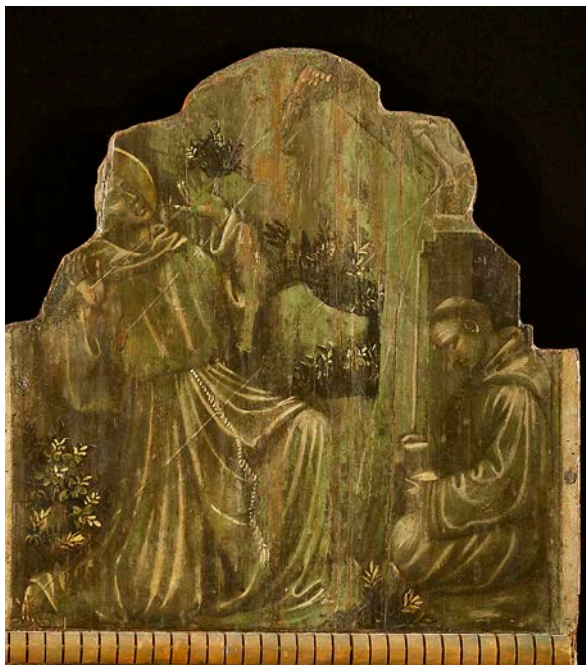
I.1. Maestro di Roncaille, *Allegoria della Crocifissione*, Venezia, Museo Correr



I.2. Maestro di Roncaille, *Polittico di Roncaille*, Roncaille, chiesa di San Fidenzio



1.3. Michele Giambono e Maestro di Roncaietto, *Polittico di Fano*, Fano, Museo Archeologico e Pinacoteca del Palazzo Malatestiano



1.4. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, particolare con le *Stimmate di san Francesco* (verso)



1.5. Gentile da Fabriano, *Stimmate di san Francesco*, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca



1.6. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, particolare con il *Presepe di Greccio* (verso)



1.7. Maestro di Roncaille, *Flagellazione di Cristo*, Venezia, Museo Correr



1.8. Maestro di Roncaille, *Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, già New York, Sotheby's



1.9. Pittore marchigiano dell'inizio del XV secolo, *Madonna del latte*, Fano, chiesa di Santa Maria del Ponte Metauro



I.10. Maestro di Ronciette, *San Giovanni Battista*, Teplice, Regionální Muzeum



I.11. Maestro di Ronciette, *San Fidenzio*, Teplice, Regionální Muzeum



I.12. Maestro di Ronciette, *San Giovanni evangelista*, Teplice, Regionální Muzeum



I.13. Maestro di Ronciette, *Sant'Antonio abate*, Teplice, Regionální Muzeum



I.14. Maestro di Ronciette, *Santa Giustina*, Milano, Museo Diocesano



I.15. Maestro di Ronciette, *San Paolo*, Milano, Museo Diocesano



I.16. Maestro di Ronciette, *San Bartolomeo*, Milano, Museo Diocesano



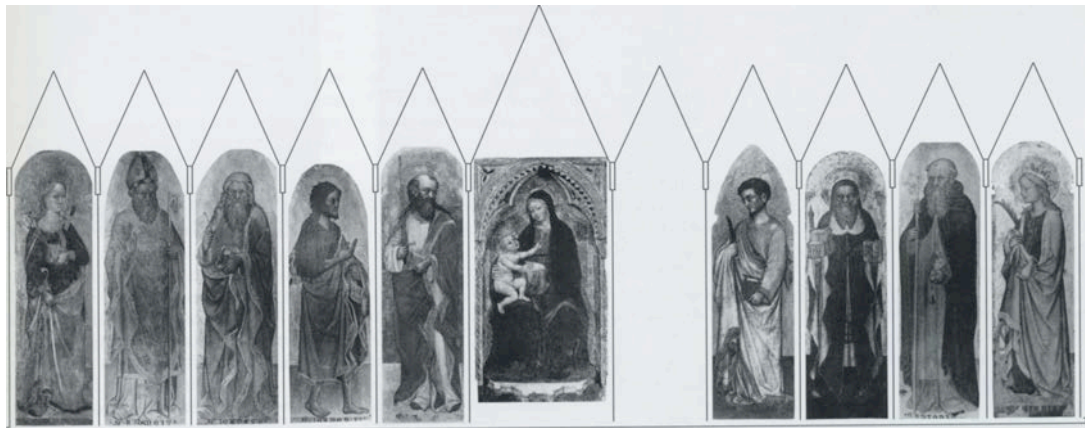
I.17. Maestro di Ronciette, *San Girolamo*, Milano, Museo Diocesano



1.18. Maestro di Roncaiette, *Santa Caterina*,
Gazzada, collezione Cagnola



1.19. Maestro di Roncaiette, *Madonna col
Bambino in trono*, Trieste, Museo Sartorio



1.20. Ricostruzione dell'assetto del polittico su proposta di Boskovits (1998)



1.21. Maestro di Roncaiette,
San Marco evangelista, già
Riga, collezione Schönberg



1.22. Gentile da Fabriano, *Madonna col Bambino in trono*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria



1.23. Gentile da Fabriano, *Polittico di Valleromita*, Milano, Pinacoteca di Brera, particolare con il *Battista nel deserto*



1.24. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, particolare



I. 25. Pittore attivo in Puglia dell'inizio del XV secolo, *Madonna col Bambino*, Barletta, Museo Civico, Pinacoteca Giuseppe De Nittis



I. 27. Pittore attivo in Puglia all'inizio del XV secolo, *Madonna del velo*, Trani, cattedrale di San Nicola Pellegrino, chiesa inferiore, tomba Lambertini



I. 26. Pittore attivo in Puglia all'inizio del XV secolo, *Trinità e Vergine in trono e Dormitio Virginis*, Barletta, Museo della cattedrale di Santa Maria Maggiore



I. 28. Pittore attivo in Puglia all'inizio del XV secolo, *Messale romanum*, Molfetta, Archivio Diocesano



I. 29. Maestro della Madonna di Atella, *Sant'Antonio*, Genzano, chiesa del Sacro Cuore



I. 30. Maestro della Madonna di Atella, *Santa Chiara*, Genzano, chiesa del Sacro Cuore



I. 31. Maestro della Madonna di Atella, *Madonna col Bambino*, Atella, parrocchiale



I. 32. Pittore attivo in Puglia all'inizio del XV secolo, *Madonna col Bambino in trono e san Sebastiano*, Ruvo di Puglia, concattedrale di Santa Maria Assunta



I. 33. Maestro di Santa Barbara a Matera, *Cristo alla colonna*, Barletta, chiesa di Sant'Agostino



I. 34. Maestro di Santa Barbara a Matera, *Madonna allattante e santi*, Lille, Palais des Beaux-Arts



I. 35. Maestro di Santa Barbara a Matera, *Santa Barbara*, Matera, chiesa rupestre di Santa Barbara



I. 36. Maestro di Santa Barbara a Matera, *San Paolo e l'angelo annunciante*, New York, collezione privata



I. 37. Maestro di Santa Barbara a Matera, *San Giacomo Maggiore e la Vergine annunciata*, Arezzo, collezione privata



I. 38. Maestro di Santa Barbara a Matera (?), *Madonna col Bambino*, Amsterdam, Rijksmuseum



I. 39. Ambito del Maestro di Santa Barbara a Matera (?), *San Giorgio e il drago*, Baltimora, Walters Art Gallery, ms. W.322, fol. 215r



I. 40. Ambito del Maestro di Santa Barbara a Matera (?), *Madonna col Bambino e due angeli*, Baltimora, Walters Art Gallery, ms. W.322, fol. 213r



1.41. Maestro di Roncaille, *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, Hvar (Lesina), convento francescano



1.42. Dujam Vušković e Ivan Petrov da Milano, *Evangelisti*, Spalato, cattedrale di San Doimo, cappella di San Duje



1.43. Matteo Moranzone e Ivan Petrov da Milano, *Crocifisso e apostoli*, Zara, Esposizione Permanente d'Arte Sacra

2. Il soggiorno giovanile a Bologna

2.1. Çaninus Peroni pictor de Venetiis: testimonianze per gli anni bolognesi e un nuovo documento

In seguito ai rimestamenti politici e ai repentini cambi di governo avvicendatisi lungo tutto il corso del Trecento, l'ultimo quarto del secolo vide inaugurarsi a Bologna un periodo di relativa stabilità con il riassetto dell'autonomia cittadina in forme comunali, il cosiddetto governo del Popolo e delle Arti (1376-1401)¹.

A tale mutamento istituzionale, simbolicamente sancito dalla revisione degli Statuti cittadini², non poteva che corrispondere il desiderio di conferire nuova veste all'assetto urbano, con uno slancio costruttivo corale che si tradusse nell'apertura, nel giro di pochi anni, di importanti cantieri d'edilizia pubblica, in eloquente contrasto con le imprese architettoniche dei decenni precedenti, perlopiù mosse dalle iniziative dei singoli signori, o legati pontifici, di volta in volta al potere³. Agli edifici di nuova costruzione, quali il Palazzo dei Notai (1381), quello della Mercanzia (1384-1391) e soprattutto il tempio civico di San Petronio, i cui lavori furono avviati nel 1390, si affiancarono, inoltre, interventi di riallestimento di fabbriche già edificate, che con l'occasione

¹ Conosciuto anche come «Secondo Comune». È comunque bene precisare che non si trattava di un comune autonomo sullo stampo di quello che aveva retto la città nel corso del Duecento: già dal 1377, infatti, Bologna era tornata ad assoggettarsi al papato, riuscendo tuttavia a godere di un'indipendenza maggiore – tradottasi per l'appunto nel rafforzamento del potere delle corporazioni e nella loro più ampia partecipazione alle decisioni pubbliche – rispetto al governo pontificio che si era instaurato in città quindici anni prima, a partire dal 1360 con Egidio Albornoz. Per un approfondimento si rimanda in particolare a: FASOLI, G., *Bologna nell'età medievale (1115-1506)*, in *Storia di Bologna*, a cura di A. Ferri, G. Roversi, Bologna 2005, pp. 127-184: 165-168; DE BENEDICTIS, A., *Lo "stato popolare di libertà": pratica di governo e cultura di governo (1376-1506)*, in *Storia di Bologna. Bologna nel Medioevo*, 2, a cura di O. Capitani, Bologna 2007, pp. 899-950: 899-914.

² Per l'apparato illustrativo degli Statuti, compiuto da Niccolò di Giacomo, si rimanda alla scheda di S. Battistini, in *Haec sunt statuta. Le corporazioni medievali nelle miniature bolognesi*, catalogo della mostra (Rocca di Vignola, 27 marzo-11 luglio 1999), a cura di M. Medica, Modena 1999, pp. 96-99.

³ Ci si riferisce, ad esempio, al castello visconteo di Porta San Felice, per cui cfr. CARPANI, G., *I castelli dei Visconti a Bologna*, in «Strenna Storica Bolognese», XLII, 1992, pp. 85-113: 96-98; oppure, procedendo a ritroso verso l'inizio del secolo, alla rocca pontificia di Porta Galliera. Per un inquadramento storico di quest'ultima fabbrica, cfr. BENEVOLO, G., *Bertrando del Poggetto e la sede papale a Bologna: un progetto fallito*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre 2005-28 marzo 2006), a cura di M. Medica, Milano 2005, pp. 21-35: 28-33; per l'allestimento e la decorazione della *Cappella Magna* al suo interno: MEDICA, M., *Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna*, in *Giotto e le arti a Bologna* cit., pp. 37-53; CAGLIOTI, F., *Giovanni di Balduccio a Bologna: l'Annunciazione per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto)*, in «Prospettiva», 2005, 117-118, pp. 21-62: 30-42.

vennero ampliate e ammodernate a seconda delle esigenze di rappresentanza e prestigio degli organi di governo. È questo il caso del Palazzo Comunale⁴, collocato all'angolo sud-occidentale della Piazza Maggiore. Qui, sul finire del 1389, due pagamenti⁵ furono versati a *magistro Zanino Peroni de Veneciis pictori*: il primo, in data 3 novembre, per l'acquisto di oro con cui doveva essere dipinto lo stemma del re di Francia; il secondo, il 22 dicembre, a saldo, per la conclusione del lavoro. Non sappiamo, in realtà, se tale commissione debba interpretarsi come episodio isolato, e quindi l'arma gigliata andasse ad unirsi ad altre già realizzate in precedenza, o se la fattura dello stemma si inserisse piuttosto in un'impresa decorativa unitaria, e di più ampio respiro, comprendente le diverse sedi del Comune, avviata proprio in quegli anni per volere degli Anziani, né tantomeno se, accanto al pittore, fossero attivi, in questa specifica occasione, altri maestri⁶.

Quel che è certo, invece, è che in quell'anno, alla fine del nono decennio del Trecento, un tale Zanino da Venezia fosse presente a Bologna, impiegato in uno dei tanti cantieri che stavano trasformando il volto della città; e piace pensare sia stata proprio la notizia dell'esistenza di un mercato locale dinamico e di maggiori opportunità di lavoro lì rintracciabili ad aver solleticato l'idea di un trasferimento del pittore dalla laguna⁷.

⁴ Noto ancor oggi come Palazzo Accursio, a memoria dell'abitazione del famoso giurista lì collocata, poi espropriata dalle autorità comunali sul finire del Duecento – e di cui oggi rimane, rimaneggiata, solo l'imponente torre svettante sulla Piazza Maggiore – o Palazzo degli Anziani, o semplicemente Palazzo, in seguito al trasferimento degli appartamenti degli Anziani Consoli a partire dal 1336, l'edificio riuniva al suo interno tutte le più importanti magistrature cittadine. Cfr. BERGONZONI, F., *Il Palazzo Comunale*, in *Storia illustrata di Bologna. I. Bologna antica e Medievale*, a cura di W. Tega, Milano 1987, pp. 361-380; HUBERT, H.W., *Der Palazzo Comunale von Bologna. Vom Palazzo della Biada zum Palatium Apostolicum*, Köln-Weimar-Berlin 1993; FOSCHI, P., *Da magazzino a palazzo di governo a centro amministrativo*, in *Il Palazzo Comunale di Bologna. Storia, architettura e restauri*, a cura di C. Bottino, Bologna [1999], pp. 47-64; HUBERT, H.W., *La nascita e lo sviluppo architettonico del Palazzo del Comune di Bologna fra potere comunale e potere papale*, in *Il Palazzo Comunale di Bologna* cit., pp. 65-87.

⁵ Cfr. *Regesto*, nn. 1, 2.

⁶ Sono, tuttavia, noti i nomi di altri pittori al lavoro per il Comune: per citare solo qualche esempio, i vari Andrea di Leonardo da Pontremoli, Andrea di Bartolomeo, Angelo di Lippo da Firenze, Gabriele di Pietro da Reggio e Pietro da Imola ricordati da FILIPPINI, F., ZUCCHINI, G., *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti del secolo XV*, II, Roma 1968, pp. 11, 12, 68; mentre PINI, R., *Il mondo dei pittori a Bologna 1348-1430*, Bologna 2005, p. 80, riporta la commissione nel 1409 a Francesco Lola e a un suo socio, della pittura delle armi della chiesa, del papa Alessandro V e del Comune, nell'arengo del Palazzo del Podestà.

⁷ Del resto non si tratterebbe di un caso isolato, come sottolineato da PINI, *Il mondo dei pittori a Bologna* cit., con riferimento alle pp. 47-50. L'autrice, tuttavia, sottolinea come la presenza di maestri forestieri non debba considerarsi un fenomeno particolarmente diffuso e incisivo nel corso del Trecento bolognese, se non in relazione all'apertura – appunto – dei grandi cantieri architettonici della metà del secolo (castello visconteo di San Felice) o del periodo del «Secondo Comune», fattori di richiamo per maestranze al di fuori della città. Per la maggior parte del XIV secolo valse, piuttosto, il flusso contrario, con la ricerca di commissioni da parte dei pittori bolognesi verso l'esterno. Si veda EAD., *La Società delle "Quattro Arti" di Bologna. Lo statuto del 1380 e la matricola dei pittori del 1410*, in «L'Archiginnasio», XCVII, 2002, pp. 91-150: 119.

Perché di trasferimento, di fatto, si trattò, come tramandano altre testimonianze d'archivio, scalate nell'arco di un ventennio, fino al 1406, che a questo personaggio hanno ricollegato Filippini e Zucchini, già autori del primo ritrovamento documentario. Prima di passarle al vaglio, è bene sottolineare che l'associazione del nome emerso dalle carte con una personalità artistica che fosse attestata anche per altra via, nella fattispecie dalla sopravvivenza di un'opera firmata, è un ulteriore merito che va ascritto ai due studiosi bolognesi, che identificarono quindi lo Zanino felsineo con l'unico altro Zanino all'epoca reso noto dagli studi, il firmatario del *Trittico di Rieti*. Tale riconoscimento, generato – è vero – da un'operazione a dir poco arbitraria, riscosse fortuna alterna nella letteratura inerente il pittore, come si è già evidenziato nel capitolo precedente: dapprima sfuggito agli studi, divenne in seguito unanimemente accettato e considerato il perno attraverso il quale poter giustificare l'alterità dello stile di Zanino rispetto ad un contesto strettamente veneziano, per venire infine messo in dubbio in anni recenti⁸.

Nelle prossime pagine, partendo dall'accoglimento della proposta avanzata da Filippini e Zucchini, si intende dar luogo ad un ragionamento teso a sostenerla alla luce di una lettura approfondita delle notizie d'archivio e del linguaggio figurativo del pittore in questa fase, che non è stata sufficientemente discussa dalla critica. Di fatto, tale operazione è resa doppiamente difficoltosa, oltre che dagli ostacoli di natura

⁸ Cfr. capitolo 1, p. 22, nota 81, di questo lavoro, in riferimento alle perplessità di ZANON, *Documenti cit.*, p. 109, intorno all'identificazione delle due personalità: la studiosa ammette il carattere bolognese ravvisabile nelle opere più antiche del pittore, ma non è convinta dalla differente declinazione del *prenomen* indicante il grado di parentela (*Petroni/Peroni*, figlio di Petrone/Perone) utilizzato dai notai bolognesi rispetto alla versione *Petri* (figlio di Pietro) con cui Zanino si firma nel *Trittico di Rieti* e con cui viene ricordato nei documenti veneziani. Sebbene in simili circostanze sia necessario procedere sempre con cautela, è pur vero che applicare schemi interpretativi troppo rigidi contrasterebbe con gli usi di un'epoca in cui la registrazione dei nomi e cognomi con minime varianti non era un fatto eccezionale (si veda il caso di Cristoforo Cortese citato in CHIAPPINI DI SORIO, *Documenti cit.*, p. 156); tanto più che è evidente l'assonanza tra *Perone* e *Pietro* e – perché no? – *Petronio*. Cfr. a proposito COSTA, T., *Il nome Petronio a Bologna*, in *Petronio e Bologna. Il volto di una storia. Arte storia e culto del Santo Patrono*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo di Re Enzo e del Podestà, 24 novembre 2001-21 febbraio 2002), a cura di B. Buscaroli, R. Sernicola, Ferrara 2001, pp. 135-137. E varrà forse la pena tenere in considerazione il fatto che tale "storpiatura" nel patronimico di Zanino ricorre per mano di notai attivi in una città diversa da Venezia, per cui rimane possibile leggervi un'inflessione locale, dialettale, tipicamente bolognese. Del resto, una simile differenza ritorna anche nell'annotazione del nome proprio del pittore, che nelle carte felsinee è sempre ricordato come *Zanino*, mentre in quelle veneziane ricorre la forma più aulica di *Iohannes* (in due soli casi, nei rogiti lagunari, è ricordato con l'appellativo vernacolare di *Zuan/Zane*: nel pagamento per il lavoro nella chiesa della Carità, cfr. *Regesto*, n. 27; e nelle carte stilate *manu propria* da Marino Contarini per l'impresa alla Ca' d'Oro, cfr. *Regesto*, nn. 31-34). Riguardo, invece, alla mancata registrazione dell'origine francese del maestro, è già stato sottolineato da DE MARCHI, in DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale cit.*, p. 83, nota 98, come tale silenzio potesse essere dipeso dal fatto di voler dare precedenza al ricordo della città di provenienza piuttosto che della sua origine familiare.

documentaria già evidenziati da Zanon⁹, anche dalla mancanza di opere certamente riferibili a questo periodo dell'attività di Zanino, per cui la piena comprensione di tale momento felsineo è possibile solamente attraverso pochi e laconici indizi.

In seguito al lavoro presso la sala degli Anziani, il pittore ricomparve nelle carte bolognesi cinque anni dopo, coinvolto in una lite con tale Jacopo *quondam Megli*, il quale ne uscì percosso e mutilato del pollice della mano sinistra; misfatto che si risolse con la pace tra le due parti nei giorni immediatamente successivi¹⁰. La registrazione dell'avvenimento, che di per sé potrebbe apparire arido dato biografico non aprendo interessanti scenari rispetto all'attività professionale di Zanino, si rivela non priva di significato qualora la si consideri in un senso più allargato e si rammenti il mestiere di tale Jacopo, appellato come battiloro nelle carte. Ecco allora che il rapporto con un artigiano di un settore affine a quello dei pittori¹¹, poi sfociato nel suddetto fatto di sangue (forse per il mancato rispetto di un accordo commerciale?) potrebbe raccontare della rete di contatti di lavoro intessuta da Zanino nella città emiliana, nel tentativo di inserirsi attivamente nel mercato artistico locale; mentre la presenza di un altro pittore veneziano, Franceschino di Zanino¹², a fare le veci del nostro durante la pacificazione,

⁹ Si veda la nota precedente.

¹⁰ Cfr. *Regesto*, nn. 3, 4.

¹¹ Per i rapporti tra battiloro e pittori cfr. GUIDOTTI, A., *Battiloro e dipintori a Firenze fra Tre e Quattrocento: Bastiano di Giovanni e la sua clientela (dal catasto del 1427)*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, pp. 239-249: 243, in particolare per la necessità di meglio approfondire gli scambi reciproci tra le due professionalità. Invito raccolto da SKAUG, E.S., *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, Chronology and Workshop relationships in Tuscan Panel Painting c. 1330-1430*, 2 voll., Oslo 1994; ID., *Painters, punchers, gilders or goldbeaters? A critical survey report of discussions in recent literature about early Italian painting*, in «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», 2008, 71, pp. 571-582.

¹² Su Franceschino di Zanino si rimanda alle notizie documentarie a lui riferite da FILIPPINI, ZUCCHINI, *Miniatori e pittori* cit., I, p. 70. Come già rilevato da ZANON, *Documenti* cit., p. 111, gli atti, che lo vedono protagonista del ferimento di tale Giovanni di Michele, detto Masenella, e alla cui stesura probabilmente Zanino di Pietro presenziò in qualità di testimone, non sono al momento rintracciabili. A proposito di tale Franceschino, sul quale le attestazioni sono dunque oltremodo concise, si potrebbe avanzare un'ipotesi sulla quale vale la pena riflettere, ovvero che il suddetto possa identificarsi con il figlio di Zanino, Francesco appunto, citato nei documenti veneziani. Conviene, allora, ripercorrerne da vicino le vicende. Franceschino fa la sua comparsa nelle carte bolognesi in tre occasioni: la prima, l'11 ottobre del 1394, quando ottiene la pace da parte del battiloro Jacopo per conto di Zanino (cfr. *Regesto*, n. 4); le altre due, il 27 novembre e il 24 dicembre dello stesso anno, quando è lui stesso implicato, insieme al fabbro Andrea, nello scontro mortale contro Masenella, come reso noto da Filippini e Zucchini. Nei rogiti lagunari, invece, il figlio del pittore viene menzionato nel testamento di Zanino, recante la data del 19 aprile 1408 (cfr. *Regesto*, n. 16), e nel contratto con Marino Contarini per la decorazione pittorica della Ca' d'Oro, sottoscritto da Francesco al posto del padre, il 15 settembre 1431 (cfr. *Regesto*, n. 30). Si è sempre pensato che Francesco fosse nato dalle nozze tra Zanino e Franceschina Cortese, in un arco di tempo compreso tra l'ultimo testamento della donna, del 1405 (cfr. *Regesto*, n. 13), in cui non viene fatta menzione del figlio, e il succitato testamento di Zanino del 1408: in realtà, nulla porta ad escludere che la sua nascita fosse precedente a questo momento e fosse magari dovuta ad un primo matrimonio del pittore, di cui non è pervenuta notizia (tale motivo potrebbe altresì spiegare perché Franceschina decidesse di non

potrebbe essere letta nell'ottica dell'instaurazione di un legame di mutuo soccorso, non solo a livello lavorativo, ma anche umano, tra maestri provenienti dalla stessa città, oltre che confermare una volta di più gli scambi artistici tra Bologna e la metropoli lagunare che si erano instaurati e mantenuti per tutto il corso del XIV secolo¹³.

Grazie al rogito succitato è possibile altresì venire a conoscenza della residenza del pittore, posta nella cappella di San Michele del Mercato di Mezzo¹⁴, la stessa in cui figurava abitare il collega Franceschino, e che ritroviamo citata in tutti gli atti successivi inerenti il maestro¹⁵.

Tale dato può essere ulteriormente precisato alla luce di un documento, finora inedito, che, pur non riguardando Zanino in prima persona, fornisce alcuni interessanti dettagli con cui poter arricchire la sua permanenza bolognese in quegli anni di fine secolo. Si tratta del testamento di *Franciscus de Ramponibus, eximius legum doctor*, redatto il 19

includerlo nelle sue ultime volontà). Certo, immaginare il giovane già attivo a Bologna, a fianco del padre, impone alcune ulteriori considerazioni di ordine cronologico. Prima tra tutte, la sua età alla data del 1394: era Franceschino considerato giuridicamente adulto in quell'anno e quindi atto a sostenere un processo senza la necessità di un tutore che ne facesse le veci? Sappiamo, infatti, che a Bologna, come in molte altre città, la maggiore età, e con essa la piena capacità giuridica, si conseguiva al compimento dei 25 anni: gli Statuti del Comune del 1335 sono molto dettagliati a riguardo (cfr. *Lo Statuto del Comune di Bologna dell'anno 1335*, a cura di A.L. Trombetti Budriesi, 2 voll., Roma 2008, in particolare l'Introduzione, pp. CLXVII-CLXXII e la rubrica VII. Va osservato che esistono altre due redazioni degli statuti comunali, del 1376-78 e del 1389, di cui però non è ancora stata pubblicata una trascrizione completa). A meno di non essere di fronte ad un caso di emancipazione, non dichiarata in questi documenti, si dovrà quindi concludere che Franceschino di Zanino fosse in possesso di tutti i requisiti per rispondere da sé delle proprie azioni e che, quindi, avesse raggiunto la maggiore età nel 1394, se non prima. Alcuni veloci calcoli permettono di situarne i natali almeno nel 1369, anticipando così la data di nascita di Zanino, se effettivamente ne fosse stato il padre, alla metà del secolo, anno più anno meno. Pur non potendosi escludere del tutto un simile svolgimento dei fatti, mi sembra difficile accettare un tale iter cronologico, a cui non corrisponderebbe bene il percorso stilistico del pittore. Rimango quindi dell'idea che Franceschino di Zanino fosse piuttosto un collega, coetaneo, del nostro maestro, mentre la nascita del figlio Francesco andrà mantenuta nella finestra temporale prima individuata, tra il 1405 e il 1408.

¹³ Cfr. DE MARCHI, A., *Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. Rapporti figurativi tra Veneto ed Emilia in età gotica*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli, A. Mazza, Verona 1999, pp. 1-44.

¹⁴ Sulla chiesa, prima soppressa con decreto napoleonico nel 1805, e poi abbattuta all'inizio del Novecento, si rimanda al profilo tracciato da FINI, M., *Bologna sacra. Tutte le chiese in due millenni di storia*, Bologna 2007, p. 167; e allo studio di MELUZZI, L., *Le sopresse chiese parrocchiali di Bologna*, in «Strenna Storica Bolognese», XXI, 1971, pp. 141-174: 143-147.

¹⁵ La centralissima parrocchia di San Michele del Mercato di Mezzo era posta nel quartiere di Porta Ravegnana, all'altezza, pressappoco, delle Due Torri, in una zona chiave della vita cittadina per la prossimità al mercato, ai palazzi del Comune e al cantiere di San Petronio (la via del Mercato di Mezzo, o *Forum medii*, corrisponde all'attuale via Rizzoli, cfr. FANTI, M., *Le vie di Bologna. Saggio di toponomastica storica*, Bologna 1974, pp. 607-609). A questo proposito va precisato che PINI, *Il mondo dei pittori* cit., pp. 48, 179, colloca l'abitazione di Zanino e del collega Franceschino in un quartiere differente, e precisamente in quello nelle vicinanze di Porta Stiera (attuale via Ugo Bassi, cfr. FANTI, *Le vie* cit., pp. 151-152), al capo opposto dello stesso asse stradale. Non mi è stato possibile, nemmeno ad un confronto con l'autrice, giustificare in alcun modo questa residenza, per cui la stessa Pini riporta come unica fonte il volume del '47 di Filippini e Zucchini. Allo stesso modo, non può essere confermata, e non trova spiegazione nel testo della studiosa, la professione di miniatore con cui, in entrambe le citazioni, la Pini qualifica Zanino di Pietro.

ottobre 1395¹⁶. Come traspare dalla lunga scrittura, Francesco proveniva da una ricca e potente famiglia¹⁷ ed era uno dei personaggi più in vista nella Bologna della seconda metà del Trecento; informazione che può essere meglio chiarita alla luce delle minuziose *Notizie degli scrittori bolognesi*¹⁸, laboriosamente raccolte da Giovanni Fantuzzi. Dalle pagine dell'erudito settecentesco apprendiamo che il Ramponi, laureatosi in legge nel 1350, ascese ben presto alla cattedra dello Studio bolognese, ruolo che ricoprì fino alla fine dei suoi giorni. All'attività di lettore si affiancarono anche incarichi legati al governo cittadino, come la nomina a Dottore nel Collegio degli Anziani che rivestì nel 1359, il compito di redigere i nuovi statuti della città nel 1376¹⁹ o la funzione di *sindico*, nel 1385, «col potere di far lega, unione e patti col Conte di Virtù»²⁰, e missioni di ambasceria a Roma, Firenze e Ferrara, che gli fruttarono la stima del pontefice e una pensione di 300 fiorini, accordatagli da Urbano VI nel 1388. Infine, in quanto parte attiva nelle lotte tra le fazioni dell'oligarchia cittadina, con il sostegno alla famiglia Gozzadini contro quella degli Zambecari, Francesco incorse in un forzoso esilio a Padova nel 1399, quando questi ultimi presero il sopravvento sui rivali²¹. Rientrato in città sul finire di quello stesso anno e ritornato in possesso dei suoi beni, egli morì poco dopo, il 15 settembre del 1401, e venne sepolto, come da ultima volontà, nella chiesa di San Francesco, vestito dell'abito dei frati minori, in quel *sepulchro illorum de Ramponibus* ancora esistente nella *Descrizione dei morti nella chiesa di San Francesco dall'anno 1529, alla data 1549*²².

¹⁶ Cfr. *Regesto*, n. 7.

¹⁷ Nell'Archivio di Stato di Bologna (segnatura: archivio *Malvezzi-Campeggi*, fondo *Malvezzi-Bonfioli*), sono conservati buona parte dei documenti della famiglia Ramponi, alcuni dei quali anche molto antichi, risalenti al XIII secolo. È stato possibile prendere visione degli atti, senza che tuttavia siano emerse nuove informazioni a illuminare il rapporto tra questi personaggi e il nostro pittore.

¹⁸ FANTUZZI, G., *Notizie degli scrittori bolognesi*, VII, Bologna 1789, pp. 156-162.

¹⁹ PINI, *La Società delle "Quattro Arti"* cit., p. 100.

²⁰ FANTUZZI, *Notizie cit.*, p. 158.

²¹ Per la precisa descrizione dei fatti dell'esilio, Fantuzzi poté giovare della lettura di una cronaca dell'evento trascritta da Pietro di Mattiolo, parroco di San Michele del Mercato di Mezzo e confessore del Ramponi (*ivi*, p. 159). Cfr. PIETRO DI MATTIOLO, *Cronaca bolognese*, a cura di C. Ricci, Bologna 1885, pp. 36-37, 39-40. Per una scorsa alla biografia del Mattiolo si rimanda a CANTELMINI, S., (ad vocem) *Pietro di Mattiolo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 83, 2015, pp. 514-517.

²² Bologna, Archivio di Stato, *Demaniale. Corporazioni religiose soppresse. San Francesco* (minori conventuali), b. 4343. Nonostante il testamento fosse stato rogato nella sacrestia della chiesa dei frati minori, e ne compaia memoria nel catastico delle scritture di San Francesco (Bologna, Archivio di Stato, b. 5045, dall'anno 1358, 3 settembre all'anno 1438, 20 settembre, alla data), la versione originale e alcune copie tarde, cinque-seicentesche, sono conservate nel fondo *Certosa. Instrumenti*. Questo perché, qualora l'erede universale di Francesco, il cugino Rodolfo del fu Filippo Ramponi, non avesse avuto discendenti maschi legittimi o, in generale, qualora la linea familiare fosse stata interrotta dopo di lui, le proprietà sarebbero passate ai padri della Certosa, cosa che, ad un certo punto e con ogni evidenza, avvenne. Ad ogni modo, a Rodolfo del fu Filippo Ramponi nacque un figlio, Pietro, nel 1385, il quale è passato alla

Dell'insospettato rapporto che venne a crearsi tra l'illustre dottore e il pittore abbiamo fugace notizia in quel passo del testamento in cui il Ramponi dispose di lasciare alla figlia Filippa l'usufrutto, il reddito e i proventi di alcune case di sua proprietà, site di fronte alla *domus magna* da lui abitata, delle quali: «*ad presens conducit ad pensionem magister Zaninus de Venetiis et aliam solebat tenere magister Antonius de Rustiganis sartor cum apotecha quamvis hodie apotecham teneat ipse magister Zaninus*». A confortare l'identificazione di questo Zanino con il pittore citato nelle carte fin qui prese in considerazione concorrerebbe non solo l'ubicazione dell'abitazione nella cappella di San Michele del Mercato di Mezzo, chiesa che risultava peraltro posta sotto il giuspatronato della famiglia Ramponi²³, ma anche il fatto che il detto luogo, «*sub portichum domus domini Francisci de Ramponibus et stationis magistri Antonii sartoris*», fu scenario di un secondo reato compiuto da Zanino, che li prese a male parole una non meglio specificata Agnese nel 1401²⁴.

Chiarito questo aspetto, dal testamento si evince quindi che in quel 1395 (ma presumibilmente dall'anno precedente, quando il pittore veniva già definito abitante a San Michele del Mercato di Mezzo), Zanino aveva preso in affitto²⁵ dal Ramponi una casa con bottega²⁶, locale che precedentemente era gestito dal sarto Antonio Rustigani²⁷.

storia per aver composto un memoriale e una cronaca dei suoi tempi: cfr. RAMPONI, P., *Memoriale e Cronaca. 1385-1443*, a cura di A. Antonelli, R. Pedrini, Bologna 2003.

²³ FINI, *Bologna* cit., p. 163.

²⁴ Cfr. *Regesto*, n. 8. Va altresì rilevato che tra i testimoni presenti alla notifica dell'atto compariva *Rodulfo quondam Phylippi de Ramponibus Sancti Michaelis de Foro Medii*, a stringere ulteriormente il cerchio intorno al legame tra il pittore e la famiglia Ramponi.

²⁵ È interessante il fatto che nel testamento si parli di *conducit ad pensionem*, in affitto per l'appunto. Vi si potrebbe forse leggere l'intenzione, da parte del pittore, di una permanenza temporanea a Bologna, con l'idea di non interrompere del tutto i rapporti con Venezia. Tale ipotesi di mobilità tra le due città era stata avanzata anche da M. Minardi, in *The Alana Collection, Newark, Delaware, USA. Italian Paintings and Sculptures from the Fourteenth to Sixteenth Century*, II, edited by M. Boskovits, Firenze, pp. 148-154: 154, nota 18, sulla base del silenzio sul nome del pittore nei documenti bolognesi dal 1394 al 1401.

²⁶ *Apoteca* è termine d'uso comune nel corso del Medioevo, e non solo a Bologna, per indicare la bottega. Si veda DU CANGE, C., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort 1883-1887, consultato online al sito: <http://ducange.enc.sorbonne.fr/APOTHECA>. Ulteriore riscontro per l'uso del termine si ha, ad esempio, in un atto del 1303, attestante lo scioglimento della società tra Pacino di Bonaguida e Tambo di Serraglio. Vi si legge infatti: «*Pacinus filius Bonaguide pop. Sancti Laurentii de Florentia publicus artifex in arte pictorum fecit finem specialem et generalem Tambo quond. Serrallii pop. S. Marie Maioris [...] saluo semper quod non intelligatur in dicta fine uel presenti contractu finitum id quod quisque eorum tenetur soluere de pensione apothecae in qua steterunt ad dictam societatem et artem faciendam [...]*». Cfr. MILANESI, G., *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XVI secolo*, Roma 1893, pp. 17-18.

²⁷ È ancora FANTUZZI, *Notizie* cit., pp. 244-245, a fornirci ragguagli su questa famiglia, tramite la biografia di uno dei suoi più illustri esponenti, Rustigano Rustigani: apprendiamo, quindi, che si trattava di una delle più nobili e antiche stirpi di Bologna, essendo attestata in città fin dall'anno 1193, e che aveva il giuspatronato sulla chiesa di Santa Maria, detta appunto dei Rustigani, sulla Piazza Maggiore, distrutta per volere del Comune per far posto all'erigenda fabbrica di San Petronio. A seguire Fantuzzi, che a sua volta dichiara di rifarsi a notizie di mano del frate agostiniano e storico locale Cherubino Ghirardacci, un Antonio Rustigani, dato in ostaggio al pontefice, sarebbe stato l'ultimo discendente della

In realtà, a ben leggere il testo dell'atto, si capisce che le case di proprietà del giurista erano due, una affittata al pittore e l'altra, in un momento precedente, al sarto: proprio questa seconda abitazione aveva la bottega annessa. È allora probabile che, dopo l'allontanamento del Rustigani, Zanino avesse colto l'occasione per subentrargli nella conduzione dell'ambiente, senza che sia al momento possibile meglio specificare a quale uso fosse esso destinato. A tutta prima verrebbe logico supporre una riconversione, o un adattamento, del laboratorio del sarto in uno attrezzato per l'attività pittorica, eppure è interessante rammentare che a Bologna sono note altre situazioni simili, in cui pittori divenivano locatari di botteghe deputate ad uso di sartorie. Raffaella Pini ha, infatti, rilevato i casi di Bernardo di Paolo, nella cappella di San Dalmasio, e di Jacopo di Gerardo, in quella stessa parrocchia di San Michele del Mercato di Mezzo in cui si muoveva anche il nostro maestro²⁸. Non sarebbe allora fuori luogo immaginare che i pittori avessero dell'interesse vivo nell'entrare in contatto con il mondo dei sarti, se non altro in relazione ad un ampliamento delle possibilità di lavoro, con la messa a disposizione della loro arte per la rifinitura di manufatti da quelli confezionati: si pensi, ad esempio, all'impiego di maestri, anche di chiara fama, come Jacopo di Paolo per la

casata, che con lui terminò nel 1419. Alla luce di tali considerazioni, risulta comunque strano che da tale importante *clan* familiare, che contava giuristi e personaggi attivi nel governo bolognese, potesse provenire un sarto; potremmo, allora, trovarci dinnanzi ad un caso di omonimia, ma non va nemmeno scartata l'ipotesi per cui Antonio sarebbe forse potuto discendere da un ramo secondario, meno ricco, della famiglia (un caso simile, ad esempio, si riscontra per i pittori Dalmasio e Lippo, del ramo secondario dei nobili Scannabecchi, per cui cfr. PINI, R., *Per una biografia del pittore bolognese Lippo di Dalmasio (1353ca.-1410)*, in «Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna. Atti e Memorie», XLIX, 1999, pp. 451-529: 463). Va, inoltre, sottolineato che l'informazione riportata nel testamento sembrerebbe contrastare con quanto registrato nel successivo documento del 1401: da questa seconda scrittura notarile parrebbe, infatti, di intendere che Antonio fosse ancora in possesso della bottega, mancando un'indicazione cronologica che riferisca della sua attività come un fatto passato. Tuttavia, il fatto che nel 1401 il notaio menzionasse la bottega ancora in riferimento al sarto Antonio potrebbe derivare non tanto da un ritorno del Rustigani nella gestione dell'attività a scapito del pittore – cosa che appare improbabile dal momento che Zanino è menzionato in San Michele del Mercato di Mezzo anche negli anni successivi – quanto piuttosto dalla consuetudine dei bolognesi nell'identificare quei luoghi come locali del sarto, anche molti anni dopo la cessazione della sua attività, quando appunto la conduzione della bottega era passata al pittore. A meno che, ma si tratterebbe di un'ipotesi altrettanto difficilmente verificabile, non si supponesse che Zanino, impossibilitato nell'aprire una bottega in proprio a causa del suo *status* giuridico di forestiero, fosse riuscito ad aggirare tale impedimento facendo sì che la *statio* apparisse formalmente ancora gestita dal sarto. I fatti si complicano alla lettura di PIETRO DI MATTIOLO, *Cronaca* cit., p. 40, da cui appare evidente che nel 1399 il sarto era ancora in rapporti con i Ramponi. Infatti, il 20 aprile di quell'anno, quando a tutti gli esponenti della famiglia era stato comminato l'esilio, essi «lassono in chaxa soa per guarda de le soe chose Maestro Anthonio de Nane di Rustigani sarto, de la quale chaxa ello fo deschazado quando lo Regemento mixe li beni del ditto misser Francescho in comuno [...]».

²⁸ Cfr. PINI, *Il mondo dei pittori* cit., p. 70. Vero è che i due casi rilevati dalla studiosa, a cui possiamo ora unire questo inerente Zanino, costituiscono un riscontro numericamente insignificante per poter arrivare a qualche conclusione di rilievo: tuttavia, la stessa Pini, dopo uno spoglio sistematico del fondo dei *Provisori* tra il 1348 e il 1430, dà notizia della scarsità di contratti di compravendita o affitto di botteghe giunti fino a noi, rendendo quindi queste sopravvivenze tanto più preziose.

pittura di stendardi²⁹, bandiere e stoffe, mentre lo stesso Zanino, nel 1402, è destinatario di un pagamento per aver dipinto con *assai figure* la cortina per l'altar maggiore della chiesa di San Procolo³⁰, nell'ambito di una serie di importanti lavori volti a rilanciare il culto del santo tramite un'adeguata ristrutturazione dell'edificio in cui ne erano conservate le spoglie³¹.

²⁹ In almeno un'occasione il maestro era stato richiesto dal Comune per la pittura di gonfaloni, come testimonia il pagamento del 1411 (per cui cfr. PINI, *Il mondo dei pittori* cit., p. 87; non è possibile, invece, sapere per quale tipo di manufatti fosse pagato insieme al ricamatore Jacopo di Nannino nel 1419, ma Pini ipotizza potesse trattarsi di pallii o bandiere: *ivi*, p. 83). È inoltre interessante rilevare, e forse non sarà neppure casuale, che la sorella di Jacopo di Paolo, Iacopa, andò in sposa al sarto Guglielmo di Antonio e alla stessa professione venne avviato il figlio dei due, Nicolò (*ivi*, p. 64). Tra i figli di Jacopo di Paolo, inoltre, pare che a Orazio venisse più volte commissionata la realizzazione di pallii (*ivi*, p. 88). Si noti poi almeno un caso, tra quelli resi noti da Filippini e Zucchini, di pagamento cumulativo a *Bernardus pictor*, Jacopo di Avanzi, *Lanzalotto sarto*, Giovanni dalle armi e Jacopo spadaio (dove il corsivo è mio per mettere in evidenza la collaborazione alla stessa impresa tra un sarto e un pittore. Per inciso, per quanto riguarda lo Jacopo di Avanzi citato, si dovrà essere di fronte ad un caso di omonimia con il ben più noto pittore, se si accetta, con Benati, il documento che lo indica morto nel 1376, in cui il suo nome è così trascritto: *Jacobi quondam Petri olim Jacobi Avancii pictoris*. Cfr. BENATI, D., *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992, p. 102; ma già MELLINI, G.L., *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano 1965, p. 102; e ancora DE MARCHI, A., *Quando morì Jacopo Avanzi?*, in «Il Santo», XLII, 2002, 1-3, pp. 361-371: 370-371) per la realizzazione di un pallio in occasione della corsa di San Ruffillo. Cfr. FILIPPINI, ZUCCHINI, *Miniatori e pittori* cit., I, p. 28. Per una panoramica sulla pittura su tela in città si rimanda agli studi di D'AMICO, R., *Dipinti su tela a Bologna tra '300 e '400. Note su una tipologia artistica*, in «Strenna Storica Bolognese», XXXVIII, 1988, pp. 139-151; EAD., TAROZZI, C., *Cenni sulle tele dipinte a tempera in Emilia e Romagna tra Medioevo e primo Rinascimento*, in «Arte Lombarda», CLIII, 2008, 2, pp. 42-54. In realtà, tutti i saggi all'interno di quel numero della rivista sono incentrati sulla pittura su tela, trattandosi dell'edizione degli atti del convegno *Tela picta. Tele dipinte dei secoli XIV e XV in Italia settentrionale. Tipologie, iconografia, tecniche esecutive* (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore 19 maggio 2006), diretto da M.G. Albertini Ottolenghi.

³⁰ Cfr. *Regesto*, n. 9. L'informazione ci è trasmessa da Oretti, a partire dai perduti *Campioni* del monastero (cfr. capitolo 1, p. 10, nota 43). Il contenuto di tali documenti fu letto e registrato anche dal benedettino Niccolò Vignali, vissuto nel XVII secolo, nel manoscritto *Cronologia del monastero di S. Procolo e della religione Benedettina Cassinese in Bologna* (Parma, Biblioteca Palatina, mss. 3773-3776), dove, alla c. 117 del volume I (ms. 3773) si legge che il pittore venne pagato non 5, bensì 15 lire (riportato in FANTI, M., *San Procolo. La chiesa, l'abbazia. Leggenda e storia*, Bologna 1963, p. 114).

³¹ La campagna di ristrutturazione della chiesa venne condotta dall'abate Giovanni di Michele, in carica dal 1384 al 1412, quando dovette rinunciare al ruolo di abate per divenire vescovo di Bologna. Fanti indica la conclusione dei lavori entro il 1407, data che può essere desunta da uno dei campioni del monastero, compilato dal notaio Francesco Dalla Rosa in quell'anno, fortunatamente sopravvissuto nella copia che ne fece il Vignali: cfr. FANTI, M., *L'Arca di San Procolo e le sue vicende*, Bologna 1961, pp. 24-26 e 34-37, per la trascrizione completa delle annotazioni del Dalla Rosa. I lavori interessarono tanto l'esterno quanto l'interno dell'edificio e videro impiegati, per quanto riguarda l'apparato pittorico, alcuni tra i maestri bolognesi più accreditati dell'epoca: Lippo di Dalmasio, per la lunetta sovrastante il portale d'ingresso, raffigurante la *Madonna col Bambino tra i santi Sisto e Benedetto*; Simone di Filippo, autore secondo Fanti, *L'Arca* cit., p. 34, della «*tabulam pictam cum figuris et imaginibus multorum sanctorum in ea, posita super altare magno dicte ecclesie Sancti Proculi, tam de lignamine quam de pictura et de omnibus aliis in ea et super ea existentibus, spectantibus et pertinentibus*» (ma si veda il parere di DEL MONACO in DEL MONACO, G., MASSACCESI, F., *Forme della devozione a Bologna tra XIV e XV secolo*, in *Simone e Jacopo. Due pittori bolognesi al tramonto del Medioevo*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale 24 novembre 2012-3 marzo 2013), a cura di D. Benati, M. Medica, Bologna-Ferrara 2012, pp. 15-29: 18-19); Jacopo di Paolo per le decorazioni delle volte e delle pareti del chiostro (per cui cfr. FANTI, *L'Arca* cit., p. 36, nota 37). Si veda, da ultimo, anche FOSCHI, P., *La città dei monasteri: San Procolo nel Medioevo*, in «Il Carrobbio», XXXVII, 2011, pp. 7-28: 20-24.

Degli ulteriori documenti che danno testimonianza della permanenza bolognese del pittore, scalati negli anni dal 1403 al 1406, nessuno contiene informazioni che consentano di meglio contestualizzare quanto emerso dal testamento di Francesco Ramponi e argomentato nelle pagine precedenti: si tratta, infatti, di rogiti inerenti la locazione, nel 1403³², e la vendita, nel 1406³³, di terreni posti nel contado. Andrà, invece, rilevato che le date di questi atti si intersecano alle prime esplicite menzioni di Zanino nelle carte lagunari, precisamente nei due testamenti della moglie Franceschina, risalenti al 1403³⁴ e al 1405³⁵: argomento che, tuttavia, non costituisce una prova dirimente, ed è già stato notato³⁶, del fatto che il pittore attestato a Bologna e quello abitante a Venezia siano in realtà due persone differenti.

2.2. La prima attività. Il percorso di Zanino da Venezia a Bologna

Le notizie emerse dalla lettura documentaria delle pagine precedenti tratteggiano la fisionomia di un maestro che non si esiterebbe a includere nei ranghi dell'artigianato piuttosto che della produzione artistica propriamente detta, considerato il basso profilo dei lavori di cui ci è giunta menzione. Per quanto riguarda la dipintura dello stemma del re di Francia tale idea può essere effettivamente confermata, trattandosi perlopiù di un lavoro da decoratore, mentre non sappiamo con quanto impegno il maestro si applicasse nella realizzazione della cortina di San Procolo, ma le «*assai figure*» che vengono ricordate nelle fonti inducono a credere si trattasse di un'impresa non del tutto

³² Cfr. *Regesto*, n. 10.

³³ Cfr. *Regesto*, n. 14.

³⁴ Cfr. *Regesto*, n. 11.

³⁵ Cfr. *Regesto*, n. 13.

³⁶ DE MARCHI in DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale* cit., p. 83, nota 98, ricorda, infatti, che il primo documento in cui Zanino è menzionato esplicitamente a Venezia è del 1407, mentre dai due testamenti di Franceschina si apprende solamente del legame matrimoniale con la figlia di Marco Cortese, non della presenza del pittore in città. Ancora, lo studioso ipotizzava che il rientro del maestro in laguna fosse stato preceduto di qualche anno da quello della moglie, che appunto testava a Venezia nel 1403: tuttavia, potrebbe essere altrettanto valida la situazione opposta, per cui sarebbe stato Zanino a muoversi tra le due città (si veda p. 51, nota 24) in determinati momenti dell'anno. Allora, il fatto che la donna testasse in due occasioni nel mese di giugno, nella prima definendosi incinta (e probabilmente anche nella seconda, sebbene non esplicitamente dichiarato nell'atto del 1405 – ma va ricordato che tra questo e il successivo testamento di Zanino del 1408 avvenne la nascita del figlio Francesco, cfr. *Regesto*, n. 16) potrebbe essere considerata una spia della regolarità della presenza del marito a Venezia nei mesi precedenti. *Mutatis mutandis*, una situazione simile, per cui la sposa rimaneva nella città d'origine, mentre il marito si spostava per assolvere a diversi impegni lavorativi, si registra ad esempio anche per la biografia di Andriolo de Santi, per cui si veda la lettura fornita da BOURDUA, L., *Time-keeping in fourteenth-century Venetian sculpture: Andriolo de Santi's absenteeism*, in «The Sculpture Journal», XIX, 2010, 1, pp. 102-107.

trascurabile³⁷. Dunque, nonostante le poche e sparute informazioni, sembra di cogliere fin da questi esordi la vocazione alla versatilità della produzione che contraddistinguerà tutta la carriera del pittore, con l'alternanza di realizzazioni più correnti, ma comunque necessarie al mantenimento della bottega, accanto a committenze più prestigiose e remunerative, secondo un'organizzazione del lavoro che si ritrova anche presso altri maestri dell'epoca³⁸.

I referti archivistici restituiscono altresì la figura di un pittore che, all'altezza della prima menzione nel 1389, doveva aver terminato il periodo di apprendistato, in virtù del titolo di *magister* con cui viene qualificato³⁹. Rispondere però al quesito di dove si fosse svolta la formazione di Zanino, se, effettivamente, a Venezia prima del trasferimento nel capoluogo emiliano – torno d'anni completamente oscuro tanto sul fronte archivistico quanto per ciò che concerne la produzione pittorica – e presso quale maestro, non è compito facile, per la mancanza di appigli tramite cui seguire l'evoluzione dello stile e, soprattutto, per l'ecllettismo stesso del linguaggio del pittore che, in questa fase, sembra nutrirsi e arricchirsi di referenti molteplici. Tuttavia, a giudicare dal primo dipinto tramite cui possiamo farci un'idea dello stile di Zanino, una *Madonna dell'umiltà e angeli* (cat. 1, fig. II.1) di ubicazione ignota, che qui, con Serena Padovani⁴⁰, si accetta di porre a monte del percorso del maestro, l'ipotesi di una formazione veneziana del pittore rimane la più altamente probabile, anche se al momento non sostanziata da ulteriori e più precoci testimonianze.

Nella tavola, intimamente veneziana è, infatti, l'idea della verzura a chiudere il gruppo divino, espressione di un'ibridazione iconografica⁴¹ – per cui al tema dell'umiltà viene a

³⁷ Si veda, a proposito: SCHMIDT, V.M., *Curtains, revelatio, and pictorial reality in Late Medieval and Renaissance Italy*, in *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, edited by K.M. Rudy, B. Baert, Turnhout 2007, pp. 191-213: 193-197 in particolare, per l'allestimento, la decorazione e il significato di queste cortine.

³⁸ Si rammenti il caso di Jacopo di Paolo, per cui si rimanda a p. 53, nota 29, ma anche, in quegli stessi anni, quello di Lippo di Dalmasio, per cui cfr. PINI, *Per una biografia* cit., p. 471, o Simone dei Crocifissi: BENATI, D., *Protagonisti del secondo Trecento bolognese*, in *Simone e Jacopo* cit., pp. 5-13: 7.

³⁹ In generale, un giovane apprendista terminava la formazione tra i 18 e i 20 anni: è probabile quindi che Zanino fosse nato intorno agli anni Settanta del Trecento e avviato all'arte nel decennio successivo. Per ulteriori riflessioni sulla data di nascita del pittore si rimanda a quanto esposto a pp. 48-49, nota 12.

⁴⁰ PADOVANI, *Una nuova proposta* cit., pp. 77-78.

⁴¹ Sulle ambiguità iconografiche riscontrabili nei dipinti veneziani si veda DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio* cit., pp. 62-64. L'idea di porre tutt'intorno e dentro il recinto figure di angeli è forse mediata dall'iniziale lettura di Gilberto d'Olanda che, nei *Sermones in Canticum Canticatorum. Sermo XXXV* (cfr. LEVI D'ANCONA, M., *L'Hortus Conclusus nel Medioevo e nel Rinascimento*, in «*Miniatura*», 1989, 2, pp. 121-130: 124), suggeriva che la clausura fosse protetta dalla presenza di Cherubini: suggestione poi tramutata, in pittura, in occasione di divagazione narrativa, con le figure angeliche impegnate in diverse attività, come in questo dipinto di Zanino, in cui si fanno spettatori della scena, o nel caso della *Madonna del roseto* del Museo di Castelvecchio, in cui sfogliano libri, trasportano cesti di fiori, colgono le rose del giardino e così via.

sovrapporsi quello dell'*hortus conclusus* – che non solo nacque a Venezia, ma unicamente in laguna ebbe seguito⁴². La maggior parte delle testimonianze del soggetto si situa in un arco cronologico peraltro abbastanza ristretto, i cui estremi si possono individuare nella *Madonna dell'umiltà* di Nicolò di Pietro (fig. II.3)⁴³, del penultimo decennio del Trecento, attraverso quella dello stesso autore ora al Szépművészeti Múzeum di Budapest (fig. II.7), fino alla *Madonna Brocklebank*⁴⁴ di Jacobello del Fiore degli anni venti del Quattrocento (fig. II.8)⁴⁵. Ancora a Venezia rimandano gli elementi decorativi della pittura, come il motivo a pigna vergato in oro a missione sulla vesticciola del Bambino (fig. II.10), versione semplificata di quello elaborato da Paolo Veneziano nell'*Incoronazione* della Frick Art Collection⁴⁶ (fig. II.11) e riutilizzato da Zanino anche in un'opera di poco successiva, la *Dormitio Virginis* di Assisi (fig. II.12), o l'elegante svolgimento di caratteri pseudoepigrafici islamici lungo il bordo del manto della Vergine (che ritorna identico nel *Trittico di Rieti*, figg. II.13-14) intervallato da squisiti fioroni quadrilobati che richiamano manufatti coevi (fig. II.15)⁴⁷, o, ancora, un

⁴² Un esempio extralagunare di tale iconografia si trova nel trittico raffigurante la *Madonna dell'umiltà fra i santi Battista e Biagio* di Giovanni da Modena (fig. II.2). Si rimanda alla scheda redatta da M. Medica in *Giovanni da Modena. Un pittore all'ombra di San Petronio*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale 12 dicembre 2014-12 aprile 2015), a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo 2014, pp. 176-177, in cui è stata sottolineata l'influenza di modelli veneziani che il pittore aveva conosciuto a Bologna grazie alla presenza di maestri provenienti dalla laguna, come Zanino appunto. Cfr. anche MEDICA, M., *Giovanni da Modena e la miniatura a Bologna nell'età del Grande scisma*, in *Giovanni da Modena* cit., pp. 45-67: 46.

⁴³ DE MARCHI, A., *Nicolò di Pietro: Maria in Paradiesgärtlein*, in «Kronos», 2009, 13, pp. 55-58. Ma si notino i timidi precedenti elaborati dal Maestro di Allentown e dal Maestro di Cordovado (si veda GUARNIERI, C., *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 30, 2005, pp. 1-131: 102, fig. 94; 109, fig. 111), dove dal prato cominciano a salire teneri ramoscelli, preludio ai cespugli che poi verranno a formarsi nelle opere di Nicolò, Zanino e Jacobello. A proposito del Maestro di Cordovado, per cui cfr. DE MARCHI, A., *Un pittore alla fine del Trecento tra Venezia e Pordenone: il Maestro di Cordovado*, in «Arte in Friuli. Arte a Trieste», 1997, 16-17, pp. 37-48; ID., *Ritorno* cit., p. 17, nota 26; e GUARNIERI, *Per un corpus* cit., pp. 47-48, un ulteriore numero si può aggiungere al catalogo delineato in quelle sedi: si tratta di una *Madonna dell'umiltà* di ubicazione ignota (fig. II.4), la cui fotografia è conservata nella Fototeca della Fondazione Zeri (inv. 61897) e catalogata come anonimo veneziano di XV secolo. L'esecuzione dell'opera, che mostra notevoli affinità con quella di identico soggetto passata ad Amsterdam, asta Sotheby's, 18 febbraio 2003, lotto 189 (fig. II.5, basti solo confrontare le pieghe a V rovesciata che solcano l'abito della Vergine), deve cadere a metà strada tra quest'ultima e la precedente *Madonna dell'umiltà*, oggi conservata nel duomo nuovo di Cordovado (PN), da cui è stato fatto derivare il nome convenzionale del pittore (fig. II.6).

⁴⁴ DE MARCHI, *Gentile* cit., p. 64. Come l'opera di Jacobello, anche la tavola di Zanino presenta il Padre Eterno, anche se qui non si rileva l'immagine della colomba dello Spirito Santo inviata a fecondare la Vergine.

⁴⁵ Ma un esempio tardo si ha ancora nella *Madonna dell'umiltà, l'Annunciazione, la Natività e la Pietà* di Bartolomeo Vivarini nella Lehman Collection del Metropolitan Museum di New York (inv. 1975.1.82), del 1465 ca. (fig. II.9).

⁴⁶ Secondo SALVADOR, R.M., *Girali e racimoli. Paolo Veneziano e la definizione di un canone nella decorazione dei nubi*, in «Arte Veneta», 71, 2014, pp. 101-125: 113, tali decorazioni potrebbero essere state realizzate in foglia d'argento a missione ora completamente ossidata e in parte caduta.

⁴⁷ Ho già evidenziato, nella scheda relativa al dipinto, a cui rimando, il fatto che le condizioni della tavola sono note attraverso due differenti scatti, uno conservato alla Fondazione Longhi e l'altro, inedito, alla

dettaglio come l'intreccio a spina di pesce che orla i polsini e i colletti delle tuniche di Madre e Figlio, forse mutuato dall'attenta osservazione da parte del pittore di dipinti freschi di fattura usciti dalle botteghe veneziane (figg. II.17-18). Va, infine, osservata una peculiarità iconografica come quella di assidere la divina Madre su un tappeto adorno di motivi a meandro e a losanga, per nulla comune nella pittura veneziana, è sempre stato detto, a date così alte⁴⁸: un'idea che potrebbe essere stata suggerita al pittore dai preziosissimi manufatti orientali su cui il suo sguardo ebbe modo di soffermarsi a Venezia, che all'epoca era il più importante centro del loro commercio in Europa⁴⁹. L'unico altro esempio a me noto di una simile soluzione in laguna, a date più avanzate, ma pur sempre precoci rispetto a quanto finora rilevato negli studi, è da riconoscersi in una *Madonna col Bambino* del Museo Correr (Cl. 1, 1198), da pochi anni esposta nelle sale della pinacoteca dopo essere stata per lungo tempo conservata nei depositi. Nel dipinto, di cui si propone la duplice testimonianza visiva dello stato di conservazione prima e dopo il restauro (figg. 19-20), Maria regge il Figlio sul suo ginocchio destro, mentre quattro figure di angeli con le ali dispiegate occupano lo

Fondazione Zeri. Se è giusta, come ritengo, la seriorità di questa seconda fotografia, che dà testimonianza di un intervento di restauro con cui è stata eccessivamente impoverita la pittura e sono state eliminate le ridipinture (e con esse gli ornati a missione), si potrebbe forse dubitare, con i restauratori dell'epoca, dell'autenticità dei decori, perfettamente conservati, visibili nella riproduzione Longhi. Non va escluso, tuttavia, e questa mi sembra la spiegazione più probabile, che in epoca imprecisata l'oro sia stato ravnivato, seguendo però le linee guida originali, non del tutto scomparse: si spiegherebbe così l'affinità di queste decorazioni a quelle presenti in opere coeve. Una decorazione simile ritorna anche nella passamaneria del manto della *Madonna con il Bambino* di Jacopo Bellini del Louvre (fig. II.16).

⁴⁸ Cfr. SCHMIDT ARCANGELI, C., *Fra rito e potere. Il tappeto nella pittura veneziana del XV secolo*, in *Crivelli e l'arte tessile. I tappeti e i tessuti di Carlo Crivelli*, a cura di Associazione culturale MATAM, Milano 2010, pp. 97-117: 98: «Il luogo "classico" del tappeto nella pittura fu l'Annunciazione: in Toscana esso divenne elemento imprescindibile nel repertorio iconografico di tale soggetto, mentre nella pittura veneziana rimase assente fino all'Annunciazione di Jacopo Bellini in Sant'Alessandro a Brescia [...]». È, infatti, soprattutto nel corso della seconda metà del Quattrocento che compaiono tappeti nei dipinti veneziani, in raffigurazioni del paesaggio urbano (è d'obbligo il rimando al telero di Vittore Carpaccio con la *Partenza dei pellegrini* o a quello di Giovanni Mansueti con il *Miracolo della reliquia della Croce in campo San Lio*) o d'interni domestici (ancora Carpaccio, *Nascita della Vergine*) o in relazione alla regalità della Vergine, a coprirne la pedana del trono (Mantegna, pala di San Zeno): non si trattava, tuttavia, di una rappresentazione così diffusa come ci si potrebbe aspettare, a detta della stessa Schmidt Arcangeli in relazione alle Madonne di Giovanni Bellini, dove non compare mai un tappeto. Cfr. SCHMIDT ARCANGELI, C., *"Il sublime fascino dell'Oriente". Il tappeto nella pittura veneta del XV secolo*, in *Crivelli e Brera*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 26 novembre 2009-28 marzo 2010), a cura di E. Daffra, Milano 2009, pp. 121-126: 123. Come già evidenziato dalla studiosa, il tappeto era, invece, elemento comune nelle scene dell'Annunciazione anche prima di queste date, a partire dal venerato modello della Santissima Annunziata di Firenze (si veda l'*Annunciazione* di Gentile alla Pinacoteca Vaticana). Infine, un approccio allargato – dal punto di vista cronologico e geografico – al tema è nel recentissimo saggio di VALAGUSSA, G., *Le più antiche rappresentazioni dei tappeti, dal ciclo assisiato di Giotto a Vincenzo Foppa, in Serenissime trame. Tappeti della Collezione Zaleski e dipinti del Rinascimento*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 23 marzo-23 luglio 2017), a cura di C. Cremonini, M. Tabibnia, G. Valagussa, Venezia 2017, pp. 27-47 (dove tuttavia permane l'idea che a Venezia la prima rappresentazione di un tappeto in pittura si rintracci nell'*Annunciazione* di Jacopo Bellini per Brescia).

⁴⁹ SCHMIDT ARCANGELI, *Fra rito e potere* cit., p. 99.

spazio del fondo dorato. La Vergine siede su un pavimento di colore rosso, su cui è sistemato un tappeto decorato a meandri e motivi ad intreccio, che il pittore illustra senza alcuno sforzo prospettico⁵⁰.

L'accoglimento di questi motivi condurrebbe, quindi, a supporre che Zanino non fosse del tutto estraneo all'ambiente artistico lagunare, ma che, anzi, si fosse inserito a pieno titolo e senza soluzione di continuità in simile contesto, animato dal gusto per l'ornamento e dai risvolti preziosi della pittura⁵¹. Sebbene a prima vista potrebbe apparire il contrario, non avulso da tale quadro è pure il carattere più intrinseco dell'opera, che si manifesta in un effetto di naturalismo pulsante che emerge con prepotenza, in particolare nella definizione degli ovali stoncati dei volti e nella morbidezza dei trapassi chiaroscurali, grazie all'uso di una pennellata liquida che costruisce le masse con successive sovrapposizioni di velature; così come la presenza fisica delle figure – e basterà rivolgere lo sguardo al ginocchio sinistro della Vergine proiettato in avanti nel piano – che occupano la superficie dipinta con saldezza d'impostazione.

Quest'ultimo aspetto è frutto dell'apertura, anche in laguna, alle sperimentazioni neogiottesche dell'entroterra veneto-emiliano⁵², «affermazione di umanistica e laica

⁵⁰ In realtà non è chiaro se si tratti di un pavimento o di un trono molto semplice, privo di schienale. Dalle foto antecedenti il restauro si scorge il lato destro della panca, che però sembra essere stato rimosso con il restauro recente, così da far sospettare si trattasse piuttosto di un rimaneggiamento tardo, non originale. L'opera, inedita fino a qualche anno fa, è stata oggetto di uno studio da parte di Ettore Merkel, che l'ha identificata con l'ancona dipinta da Gentile da Fabriano per il mercante di origine lucchese Francesco Amadi e di cui sopravvive l'annotazione del pagamento, per l'ammontare di 27,10 lire, alla data 1408, nelle *Memorie lasciate da Francesco Amadi della sua famiglia* (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Raccolta Gradenigo-Dolfin, ms 56). Cfr. MERKEL, E., *L'ancona di Gentile da Fabriano per la dimora veneziana di Francesco Amadi a Santa Marina*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 2012, 7, pp. 50-53. Tali memorie, redatte in parte dal nipote di Francesco, Angelo di Giovanni Amadi, entro la fine del Quattrocento, in parte dal suo discendente Francesco Amadi di Agostino di Pietro alla metà del Cinquecento, sono giunte fino a noi attraverso una copia di tardo Settecento (1751-1776): sebbene da esse non sia possibile ricavare alcunché sul dipinto realizzato da Gentile da Fabriano, considerazioni stilistiche sconsigliano di riconoscervi l'ancona in questione, il cui autore, chiaramente debitore dei modi internazionali introdotti in laguna dal marchigiano, non è neppure identificabile con Zanino di Pietro (come ritiene Cristina Guarnieri, comunicazione orale), ma piuttosto, a mio parere, con un collaboratore all'interno della sua bottega (forse il figlio?). Va comunque notata la somiglianza tra i meandri che ornano la stuoia in questo dipinto e quelli presenti nella *Madonna* di Zanino: in entrambi i casi, le decorazioni non sembrano essere frutto di una ripresa diretta di motivi presenti nei tappeti orientali (come più avanti faranno i pittori rinascimentali), quanto piuttosto di una rielaborazione personale da parte dei due maestri, più concentrati a sottolineare il valore rituale, e regale, del manufatto in relazione alla figura della Vergine.

⁵¹ Si veda anche la raffinata tecnica con cui sono eseguiti gli angioletti che sbucano dalla siepe, dipinti in trasparenza, con l'uso di vernice traslucida: cfr. Minardi in *The Alana Collection* cit., p.153, che arriva a definire l'opera «markedly Venetian in character».

⁵² Gli studi recenti di Andrea De Marchi e Cristina Guarnieri hanno ben evidenziato il processo di apertura del panorama veneziano agli orientamenti dell'entroterra. Si veda: DE MARCHI, *Per un riesame* cit., pp. 25-40; GUARNIERI, *Per un corpus* cit., pp. 16-19. Va, tuttavia, sottolineato che l'innesto di tendenze alloctone nella più pura tradizione veneziana non è fatto che si registra esclusivamente per gli

cultura» come ebbe a definirle Volpe⁵³, già anticipato da Mellini⁵⁴, che videro nelle colte Padova, Verona e Bologna, i centri propulsori di questo orientamento. Come implicito nella definizione stessa, con “neogiottismo” si intende quel fenomeno teso a «risalire alle fonti stesse, le più razionali e più classiche, del gotico “all’italiana” di Arnolfo e di Giotto»⁵⁵: va da sé che conseguenza di tale atteggiamento fu il recupero dei valori di stile, razionalismo e illusionismo prospettico di quei maestri, fonti prime con cui i pittori di fine secolo si confrontarono direttamente. Furono in particolare Altichiero e Jacopo Avanzi, a lavoro fianco a fianco sui ponteggi della cappella di San Giacomo nella basilica del Santo, a farsi corifei vivaci della nuova tendenza, ciascuno secondo il suo umore peculiare: «arcigno e severo perché strenuamente razionalizzante al di là della mutevole apparenza di ogni cosa creata quello di Jacopo, sorridente e dolcemente illusionistico quello di Altichiero, erede della grande tradizione gotica lombarda.»⁵⁶.

Di tali fermenti che andavano agitando la pianura padana, giunse eco anche a Venezia: si trattò di una vera e propria ventata di rinnovamento nelle tendenze artistiche più tradizionali⁵⁷, ormai accademicamente avvilluppate su sé stesse, che tenevano campo in laguna dopo la morte di Lorenzo. Non vi rimasero insensibili pittori del calibro di Nicolò di Pietro e del Maestro della Madonna Giovannelli, ma ne furono condizionati poi in varia misura tutti i maestri attivi nel panorama artistico veneziano *fin de siècle*, da Jacobello Albergno al Maestro del Polittico di Torre di Palme⁵⁸ e, quindi, probabilmente, anche lo stesso Zanino, che ebbe modo di riflettere su queste novità fin

ultimi decenni del Trecento, ma si manifesta, seppure limitato a livello dei massimi esponenti, già con Paolo Veneziano, a partire dalla seconda metà del quarto decennio, e poi con Lorenzo, come osservato dalla stessa GUARNIERI, *Lorenzo cit.*, pp. 34-38: questo perché una volta di più venga sconfessata l’immagine antiquata e anacronistica di una Venezia roccaforte del bizantinismo paleologo fino alle soglie del Quattrocento.

⁵³ VOLPE, C., *Una postilla ad Andrea de’ Bartoli per un dipinto su tavola*, in «Paragone», xxxii, 1981, 375, pp. 40-44: 41. Ma si veda anche: ID., *La pittura gotica. Da Lippo di Dalmasio a Giovanni da Modena*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, I, Bologna 1983, pp. 213-294.

⁵⁴ MELLINI, *Altichiero cit.*, pp. 7-21.

⁵⁵ VOLPE, C., *Il lungo percorso del “dipingere dolcissimo e tanto unito”*, in *Storia dell’arte italiana. Dal Medioevo al Quattrocento*, a cura di F. Zeri, v, Torino 1983, pp. 229-304: 234.

⁵⁶ BENATI, *Jacopo Avanzi cit.* p. 17. Rispetto al volume di Daniele Benati, che è pietra miliare per fare il punto su Jacopo Avanzi, e a cui si rimanda per la bibliografia precedente il 1992, si danno alcune note di aggiornamento, in particolare per ciò che concerne la cappella di San Giacomo: MELLINI, G.L., *Altichiero al Santo*, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, 25 novembre 2000-21 aprile 2001), a cura di V. Sgarbi, Milano 2000, pp. 205-215; ID., *Jacopo Avanzi a Padova*, in *Giotto e il suo tempo cit.*, pp. 216-219; FLORES D’ARCAIS, F., *Altichiero e Avanzo. La cappella di San Giacomo*, Milano 2001; EAD., *Altichiero e Avanzo nella cappella di San Giacomo al Santo*, in «Arte Documenta», 2001, 15, pp. 23-48; DE MARCHI, *Quando morì cit.*, pp. 361-371; BENATI, D., *Jacopo Avanzi e Altichiero a Padova*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 385-398; PICCOLI, F., *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Sommacampagna 2010.

⁵⁷ Per cui cfr. sempre GUARNIERI, *Per un corpus cit.*, pp. 1-16.

⁵⁸ *Ibidem*. Cfr. anche le relative voci nella sezione “Biografie dei pittori dell’età di Lorenzo”.

dai suoi esordi e di formare il suo linguaggio a partire da esse. Va però precisato che il tipo di neogiottismo che si radicò a Venezia, mancando in laguna certe premesse culturali, rimase per lo più un fenomeno d'importazione, una sorta di vocabolo straniero innestato sulla parlata locale perseguita da pittori che si erano formati nel solco della più pura tradizione artistica lagunare della seconda metà del Trecento. Basterà lanciare una scorsa ai *corpus* delle personalità più sopra richiamate per rendersi conto della particolare interpretazione, tutta veneziana, del nuovo linguaggio, che questi maestri predilessero – o forse trovarono più congeniale alle loro attitudini – nella più sintetica e disegnata declinazione avanzesa⁵⁹: il testo più emblematico in tal senso è la *Crocifissione* già Matthiesen (fig. II.21) del Maestro della Madonna Giovannelli, dove l'impianto compositivo di memoria paolesca della scena viene popolato da attori atteggiati e scorciati secondo i modi dell'Avanzi, tanto da far sì che il suo autore venisse battezzato, in un primo tempo, proprio con l'appellativo di Pseudo-Avanzi⁶⁰.

Nel quadro appena delineato, la figura di Zanino, per come ci si presenta a partire dalla *Madonna dell'umiltà e angeli* di cui s'è detto, emerge per un peculiare approccio al neogiottismo, che il pittore assimilò a partire da una meditazione scevra dai limiti imposti da un bagaglio visivo già costituito e, comunque, libera dall'ossequio ai soli precedenti lagunari. Tale alterità non è, a mio avviso, da imputarsi a soli motivi generazionali – Zanino era verosimilmente più giovane rispetto ad un Maestro della Madonna Giovannelli o a un Maestro del Polittico di Torre di Palme (se ne accettiamo l'identificazione con Francesco del Fiore e Pietro di Nicolò)⁶¹, ma allora non si

⁵⁹ GUARNIERI, *Per un corpus* cit., p. 16, giustamente nota la scarsa attrattiva esercitata sui pittori veneziani dalle «complicate costruzioni sceniche o le raffinatezze epidermiche di Altichiero». Rimane, quindi, ancora più stupefacente ai nostri occhi la presenza dell'imponente architettura dipinta, ormai visibile al solo livello della sinopia, a corredo del monumento funebre del doge Michele Morosini nell'abside della basilica dei Santi Giovanni e Paolo, per la quale immediato è il richiamo alle ambientazioni altichieresche, *unicum* nel panorama veneziano di fine Trecento. Si veda a proposito la scheda di Z. Murat, in *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2013, pp. 104-106, con bibliografia precedente.

⁶⁰ Si veda capitolo 1, p. 20, nota 77.

⁶¹ Per il punto su entrambe le personalità si veda GUARNIERI, *Per un corpus* cit., pp. 42-46. Vale la pena qui almeno ricordare i tentativi effettuati per identificare questi pittori con personalità note per via documentaria: per il Maestro della Madonna Giovannelli, Mauro Lucco e Ileana Chiappini di Sorio hanno proposto, ciascuno indipendentemente dall'altro, che potesse trattarsi del padre di Jacobello del Fiore, Francesco, considerate le stringenti affinità stilistiche tra i dipinti del gruppo Giovannelli e la prima produzione del giovane Jacobello. Attestato in un documento dell'aprile del 1376 e nel testamento che redigeva nel 1398, Francesco del Fiore morì entro il 1411, quando venne definito *quondam* in un atto riguardante il figlio. Cfr. una prima apertura di M. Lucco, in *Antichi maestri pittori. Pittori padani e toscani tra Quattro e Cinquecento*, Vicenza 1988, n. 2; e poi in maniera più decisa ID., *Venezia, 1400-1430* cit., p. 14; CHIAPPINI DI SORIO, I., *Appunti per la storia dell'arte veneta. Jacobello ed Ercole del Fiore*, in «Arte Documento», 3, 1989, pp. 58-71: 68-70, nota 4. Cristina Guarnieri mi fa notare che CECCHETTI, *Nomi di pittori* cit., p. 61, elenca alla data 1374, 20 marzo, un «M. Francesco pittore».

spiegherebbe il perché del maggiore conservatorismo di uno Jacobello del Fiore, pressappoco suo coetaneo – quanto, piuttosto, alla ricerca di referenti diversi. In questo senso, è possibile che la prima vicenda del pittore debba leggersi in parallelo a quella del coetaneo Nicolò di Pietro⁶², che alle stesse date si esprimeva attraverso un formulario neogiottesco già profondamente interiorizzato, come dimostra una prova quale la *Madonna col Bambino in trono* dipinta per Vulciano Belgarzone e datata 1394 (fig. II.22), al confronto con la quale la nostra *Madonna* tiene bene il passo, procedendo nella stessa direzione.

Ma si vorrebbe dire di più. È, infatti, ormai comunemente accettata l'ipotesi per cui il nipote di Lorenzo, dopo un probabile avvio all'arte presso il padre (né, credo, sarebbe potuto avvenire diversamente, considerata la notorietà dei membri della famiglia come *pictores sanctorum*⁶³), sia stato mandato a bottega da Giovanni da Bologna – forse maestro di maggior fama rispetto a Pietro di Nicolò – se è da riconoscersi, come è noto, in quel *Nicolao*, discepolo del pittore ricordato nel testamento del 1389⁶⁴. Fu allora

Purtroppo, non si è potuto prendere visione del documento (e così assegnarlo o meno a Francesco del Fiore) perché, ad un recente controllo, non risulta presente nel faldone indicato da Cecchetti. Al suggerimento di Lucco e Chiappini di Sorio, fece seguito, nel 2007, la proposta di Daniele Benati, secondo il quale il Maestro della Madonna Giovanelli non sarebbe altri che Jacobello del Fiore, agli esordi della sua carriera: BENATI, D., *Jacobello del Fiore. His Oeuvre and a Sumptuous Crucifixion*, London 2007, p. 53. Per quanto riguarda il Maestro del Polittico di Torre di Palme, DE MARCHI, *Ritorno* cit., pp. 6, 15-16, note 14, 16, 18, ha suggerito l'identificazione con Pietro di Nicolò, fratello di Lorenzo Veneziano e padre di Nicolò di Pietro, documentato tra il 1365 e il 1399.

⁶² Anche Nicolò dovrebbe infatti appartenere alla generazione degli anni settanta, cfr. SCARPA SONINO, A., *Per un catalogo di Niccolò di Pietro*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXIV, 1975-1976, pp. 765-789: 766.

⁶³ Cfr. capitolo 1, p. 31, nota 114.

⁶⁴ LEONI, M., *Proposte per un soggiorno trevigiano di Giovanni da Bologna e note al testamento*, in «Arte Veneta», XL, 1986, pp. 151-153. Il documento è tanto più prezioso perché costituirebbe la prima menzione di Nicolò, per il resto attestato in pochissimi altri casi: nel 1394, quando firmò la *Madonna zaratina*: «NICHOLAUS FILIUS M(AGIST)RI PETRI PICTORIS DE VENECHIS [...] QUI MORATUR IN CHAPITE PONTIS PARADIXI»; nel 1404, quando siglò il *Crocifisso* di Verucchio definendosi «MILES»; nel 1408 quando venne pagato da Francesco Amadi 14 lire e 15 soldi per la realizzazione di un'ancona dipinta; nel 1419, quando *maistro Nicolò Paradiso depentor* venne citato tra i testimoni nella Mariegola della confraternita dei Ligatori del Fondaco dei Tedeschi; nel 1427, quando fu definito *quondam* in un atto inerente il figlio Marco (quindi all'epoca era già morto) e nel 1430 in un documento riguardante la figlia Antonia. Va poi precisato che altri due documenti sono stati messi in relazione al pittore da PAOLETTI, *L'architettura* cit., I, p. 91; TESTI, *La storia* cit., I, p. 328; SCARPA SONINO, A., *Per un catalogo* cit., p. 787, e precisamente: una commissione a *Nicolò depentor* da parte della Scuola Grande della Misericordia (22 luglio 1414) e un pagamento da parte della stessa a *Niccolò pentor de San Marcilian* (21 marzo 1416). Le due notizie sono state collegate alla realizzazione di un unico manufatto, uno stendardo processionale (cfr. anche DE MARCHI, *Ritorno* cit., p. 6; SAMASSA, I., (ad vocem) *Nicolò, (Niccolò) di Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Roma 2013, pp. 506-509: 508). Non è, però, stata data ragione della residenza del maestro a San Marcilian, parrocchia peraltro poco distante dalla Scuola della Misericordia, quando, invece, è noto che Nicolò abitasse al Ponte del Paradiso, *coté* Santa Marina. DE MARCHI, *Ritorno* cit., p. 17, nota 31, ha ipotizzato che il pittore avesse trasferito la bottega (ma non l'abitazione) dal Ponte del Paradiso a San Marziale e ha colto l'occasione per segnalare un atto del 1408 rintracciato da COZZI, E., *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, a cura di M. Lucco, Milano 1989, pp. 102-124: 124, nota 25, in cui Nicolò di contrada San Marcilian avrebbe acquistato del vino a

tramite il più anziano maestro, attivo a Treviso dal 1377 al 1382⁶⁵, che il giovane apprendista ebbe la possibilità di instaurare un rapporto di lunga data con la città della Marca⁶⁶ e di entrare in contatto con testi pittorici lì presenti che si rivelarono fondamentali per la sua formazione e per l'elaborazione di un linguaggio peculiare che a Venezia non trovò pari prima dell'arrivo di Gentile. Un linguaggio carico di effetti naturalistici e di attenzione alla verità delle cose e dei materiali, talvolta reso con una pennellata larga, talaltra in punta di pennello, che è lo stesso che si percepisce in quest'opera di Zanino, che – e forse non si tratta di una casualità – venne inquadrata secondo direttrici veneto-bolognesi da Roberto Longhi, il quale reputava, ancor meno casualmente, che l'autore potesse identificarsi con lo stesso Giovanni da Bologna⁶⁷. Allo stato attuale delle conoscenze, non è certo possibile postulare per Zanino quanto i documenti permettono invece di assumere con minor margine di dubbio per Nicolò. Tuttavia, non è impossibile che lo sguardo del nostro maestro possa essersi posato

Treviso, in tal modo garantendo un collegamento diretto del pittore con la città della Marca. A supporto dell'ipotesi che l'abitazione fosse rimasta nella contrada paterna citata nei primi rogiti, va sottolineato che nel successivo documento del 1419 Nicolò viene di nuovo definito del Paradiso. Per quanto riguarda la ricerca di nuove notizie inerenti i rapporti dei pittori veneziani con Treviso, si è presa visione del manoscritto di BAMPO, G., *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio. Documenti inediti dal sec. XIII al sec. XVII tratti dall'Archivio notarile di Treviso*, 2 voll., Treviso, Biblioteca Comunale, Sala Foscoliana, ms 1410, da cui non sono emerse novità per quanto concerne Nicolò di Pietro, mentre va segnalato un atto inedito riguardante Jacobello del Fiore, di cui si riporta il contenuto nella trascrizione fatta da Bampo (I, pp. 168-169): «1428, 2 settembre (dal Libro Sol 33/37): *Tarvisii in domo habitat. viri nobilis ser Geronimi q. ser Cini de Barisanis, posita in contrada de Domi, presentibus magistro Paulo pictore quondam Meioranza de villa, cive et hab. Tarv. et ser Jacobello del Flor quondam ser Francisci pictore in Veneciis in confinio Sancti Moisis, testibus rogatis et aliis* (dote di Lucia del q. Bartolomeo de l'Altinia lanaiuolo, moglie di magistro Antonio di Sassuolo del distretto di Modena, figlio del q. Giacobino de Rubeis muratore). Notaio: de Becchedellis Rico Alessandro, q. Antonio».

⁶⁵ GARGAN, L., *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova 1978, pp. 293-294.

⁶⁶ DE MARCHI, *Ritorno cit.*, pp. 6-7.

⁶⁷ Come già reso noto da PADOVANI, *Una nuova proposta cit.*, p. 77, l'opinione di Longhi è riportata sotto forma di veloce annotazione sul retro della fotografia conservata nella Fototeca dell'omonima Fondazione, nel fascicolo relativo a Giovanni da Bologna, con un riferimento alla tarda attività del maestro. Effettivamente, la disposizione monumentale delle figure lega bene questa *Madonna* alla produzione tarda del maestro, che però va identificata, con BOSKOVITS, M., (ad vocem) *Giovanni da Bologna*, in *Dizionario Enciclopedico dei Pittori e degli Incisori Italiani*, VI, Torino 1983, pp. 23-25; ID., *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian Painting 1290-1470*, London 1990, pp. 96-99, nel polittico della Pinacoteca di Bologna e nell'*Incoronazione della Vergine* di Denver. Secondo LONGHI, *Viatico cit.*, pp. 7-8, 47-48, invece, il percorso di Giovanni partiva da basi completamente opposte: dalle «elusive» relazioni con la città natale, manifeste nel polittico bolognese e nella tavola ora negli Stati Uniti, ma proveniente probabilmente dal capoluogo emiliano, essendo attestata nella locale collezione Gualandi ancora ai tempi di Cavalcaselle, l'attività di Giovanni si sarebbe svolta nel Veneto dove, dalle *Madonne dell'umiltà* di Brera e delle Gallerie di Venezia, sarebbe culminata con il *San Cristoforo* di Padova. Per un dettagliato riesame della vicenda critica del pittore rimando a GUARNIERI, C., *Ristudiando Giovanni da Bologna*, in «Arte Veneta», XLIX, 1996, pp. 46-51; EAD., in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2004, pp. 156-158; EAD., *Per un corpus cit.*, pp. 13-15, 31-34.

sull'opera del collega e da essa esserne rimasto influenzato⁶⁸; tanto più che «dell'irregolare presenza di Nicolò»⁶⁹ Zanino non fu l'unico, sebbene il più aperto, ricettore in laguna, se è vero che ne venne segnata una personalità come quella del Maestro della Madonna Giovannelli, nell'opera eponima (fig. II.23 e figg. II.24-26 per alcuni confronti più circostanziati), che si distacca dagli altri numeri del suo catalogo per una più schietta sensibilità naturalistica⁷⁰.

È quindi probabile che, quando Zanino giunse nel capoluogo emiliano, la sua esperienza visiva contasse già una consuetudine con la parlata naturalistica di stampo padano appena descritta e di cui già a Venezia egli ebbe nozione, appunto per il tramite di Nicolò: la testimonianza fornita dalla *Madonna dell'umiltà e angeli* in questione parla da sé. Il dipinto, che si presenta come prodotto di un artista consapevole dei propri mezzi⁷¹ e che probabilmente fu preceduto da altre prove che non sono giunte fino a noi, potrebbe essere stato eseguito già nel corso del soggiorno felsineo⁷²: se, da un lato, risulta infatti legato per più fili alla tradizione lagunare, come si è tentato di dimostrare, dall'altro non si può escludere che quella disposizione monumentale delle figure, su cui Zanino avviò probabilmente una riflessione già in laguna, si nutrisse al contempo anche di un confronto con il neogiottismo bolognese, sulla scia delle opere di Jacopo di Paolo e Lippo di Dalmasio⁷³, che il pittore avrà sicuramente avuto modo di osservare trovandosi in città.

⁶⁸ DE MARCHI, *Per un riesame* cit., p. 30.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ivi*, p. 32.

⁷¹ Ma si veda la traccia di un pentimento nel disegnare l'indice della Vergine puntato verso il mento del Figliolo (fig. II.27).

⁷² Va notata, a questo proposito, la particolare decorazione che caratterizza il tappeto, di cui in parte s'è già detto alla nota 49: le crocette con le estremità trilobate presenti all'interno delle losanghe del bordo (fig. II.28) sono un motivo di giottesca memoria, che ricorre *ad abundantiam* nel polittico ora conservato alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 284, fig. II.29), nel drappo d'onore alle spalle della Vergine e nelle passamanerie delle vesti dei santi e degli arcangeli sui pannelli laterali. Rimane aperta la questione se Zanino avesse avuto modo di soffermarsi ad osservare il polittico di Giotto oppure se si fosse piuttosto servito della mediazione di modelli locali (a questo proposito, una fantasia simile ricorre nella *Madonna col Bambino* di San Salvatore di Simone dei Crocifissi, fig. II.30). Sulla ricezione dei modelli giotteschi, si vedano alcune conclusioni tratte da MASSACCESI, F., *Un'aggiunta a Simone di Filippo: motivi giotteschi nel seguito di Vitale*, in *Giotto e Bologna*, a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo 2010, pp. 103-109.

⁷³ Studi di contesto sui fatti artistici bolognesi tra la fine del Trecento e i primi del Quattrocento sono gli ormai classici: VOLPE, *La pittura gotica* cit., pp. 213-294; D'AMICO, R., *Modi e fortune della pittura tardogotica a Bologna*, in *Il tramonto del Medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, Museo Civico Medievale, ottobre-dicembre 1987), a cura di R. D'Amico, R. Grandi, Bologna 1987, pp. 55-82. Ma anche GRANDI, R., *La pittura tardogotica in Emilia*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, I, a cura di F. Zeri, Milano 1987, pp. 222-239: 222-227; BENATI, D., *Protagonisti del secondo Trecento* cit., pp. 5-13. Su Jacopo di Paolo, gli studi recenti sono tutti a firma di Fabio Massaccesi, al quale si deve il punto sull'artista: MASSACCESI, F., *Un affresco a monocromo di Jacopo di Paolo e la sua formazione tra Bologna e Padova*, in «Proporzioni», V, 2004, pp.

Rispetto alla datazione sullo scorcio del secolo proposta da Serena Padovani⁷⁴, si potrebbe allora pensare di anticipare la realizzazione dell'opera di qualche anno, quando il ricordo della formazione veneziana doveva essere ancora ben vivo alla memoria del pittore, ma già la sua curiosità lo dirottava verso nuovi testi di confronto e studio.

Dopo questa prima prova, un simile sperimentalismo, condotto a metà via tra quanto appreso in laguna e l'avvicinamento alla coeva produzione pittorica bolognese, dovette segnare ancora per qualche tempo il linguaggio di Zanino: ne è riprova un testo come la *Dormitio Virginis* (cat. 2), probabilmente centrale di un polittico, di cui non è tuttavia possibile ricostruire le vicende fino al XIX secolo, quando venne documentato, come pannello singolo, in una collezione privata ferrarese⁷⁵. Qui, preziose trame d'oro si intrecciano sul drappo rosso che copre il feretro sul quale è distesa la Vergine, sui cuscini che le sollevano il capo e i piedi, fino al piviale di san Pietro, in posizione preminente tra gli apostoli che assistono al trapasso di Maria. L'abbondanza di decorazioni a missione, così come la scelta di ornare i nimbi dei personaggi sacri con la soluzione dei racemi realizzati con lo stilo, affiancati da un punzone a tre bolli (fig. II.31), di matrice tutta trecentesca, costituiscono la prova di come il linguaggio del pittore subisca ancora il fascino delle raffinatezze della cultura veneziana, mentre forti reminiscenze avanesche si colgono nella variata disposizione dei volti degli apostoli serrati intorno al corpo della Vergine, alcuni di profilo, altri ripresi di tre quarti o completamente frontali (figg. II.32-35).

Purtroppo, la perdita pressoché totale delle prove di Zanino in questa fase non permettere di spingere oltre le riflessioni sul dialogo che il pittore dovette intrattenere con gli esponenti del neogiottismo in città e, quando un nuovo saggio pittorico interviene a gettare luce sul suo percorso di questi anni bolognesi – ci si riferisce al polittico ora nei depositi del Musée du Petit Palais di Avignone (cat. 3) – lo stile del

7-22; ID., *La cappella dei Magi in San Petronio a Bologna. Le vetrate su disegno di Jacopo di Paolo*, in «Arte Cristiana», XCVII, 2009, 855, pp. 429-440; ID., *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese di Longhi. La tesi su Jacopo di Paolo*, Cinisello Balsamo 2011. Va inoltre segnalato BENATI, D., (ad vocem) *Jacopo di Paolo*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 356-358. Su Lippo di Dalmasio uno studio monografico si deve a Flavio Boggi e Robert Gibbs: BOGGI, F., GIBBS, R., *Lippo di Dalmasio. «Assai valente pittore»*, Bologna 2013; a cui vanno aggiunti: BOGGI, F., (ad vocem) *Lippo di Dalmasio*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, a cura di A. Beyer, B. Savoy, W. Tegethoff, 85, Berlino 2015, pp. 30-31; G. Del Monaco, in *Antichi Maestri Emiliani*, a cura di M. Savelli, Rimini 2015, pp. 4-9.

⁷⁴ PADOVANI, *Una nuova proposta* cit., pp. 77-78.

⁷⁵ Come per altri casi, è probabile che l'attestazione ottocentesca, per cui alta, in una collezione ferrarese fosse indizio di una provenienza della *Dormitio* da una chiesa della città o dei suoi immediati dintorni.

maestro appare mutato e rivolto piuttosto alle novità gotiche che stavano prendendo corpo intorno al cantiere petroniano.

Nulla si conosce delle vicende del polittico prima del suo ingresso nella raccolta romana di Giampietro Campana⁷⁶, forse il più grande *amateur* dell'Ottocento italiano, a giudicare dalla ricchezza della sua collezione, per formare la quale il marchese non esitò a mettere a repentaglio le sue finanze e quelle del Monte di Pietà di Roma, di cui era direttore⁷⁷. È, quindi, un'analisi di tipo stilistico che persuade a legare la fattura dell'opera al momento del soggiorno felsineo del pittore, in mancanza di piste realmente percorribili riguardo la committenza e la provenienza: sarebbe stato tentante legarne la commissione al nome dello stesso Francesco Ramponi che, se non altro per una questione di vicinanza e comodità, avrebbe potuto avvalersi del lavoro del pittore a cui aveva dato in affitto una delle sue abitazioni con bottega, ma nessun indizio consente di avvallare in qualche modo l'ipotesi⁷⁸.

Alcuni altri elementi possono tuttavia concorrere, come piccoli tasselli di un *puzzle*, a disegnare un possibile quadro d'insieme entro cui collocare la realizzazione del dipinto.

⁷⁶ Oltre ai fondamentali contributi di REINACH, S., *Esquisse d'une histoire de la Collection Campana*, Paris 1905 (estratto da «Revue Archéologique», 1904-1905, pp. 1-135); e PERDRIZET, P., JEAN, R., *La Galerie Campana et les Musées Français*, in «Bulletin Italien», VII, 1907, pp. 7-72, che danno tutto il tenore dell'interesse che le vicende della raccolta riscossero fin da subito (in particolare per quanto riguarda la barbara vendita e dispersione del ricchissimo patrimonio artistico, nel disinteresse più totale da parte delle istituzioni pontificie prima e italiane poi), negli ultimi decenni la collezione e, *tout court*, la figura di Giampietro Campana sono state oggetto di svariati studi, di carattere monografico e non. Si vedano i volumi: BOROWITZ OSTERMAN, H., BOROWITZ, A., *Pawnshop and Palaces. The Fall and Rise of the Campana Art Museum*, Washington-London 1991; DOUSSET, J.-L., *Giampietro Campana: la malédiction de l'anticomane*, Le Puy-en-Velay 2015; e *Frascati al tempo di Pio IX e del marchese Campana. Ritratto di una città tra cultura antiquaria e strade ferrate*, catalogo della mostra (Frascati, Scuderie Aldobrandini per l'Arte, 3 dicembre 2006-4 marzo 2007), a cura di G. Cappelli, I. Salvagnini, Roma 2006, in particolare tutta la *Parte II*, con le relative schede.

⁷⁷ Si veda, da ultimo, il saggio di GUERRIERI, M., *Lo «spinosissimo affare del Monte»: Giampietro Campana banchiere e collezionista*, in *Frascati cit.*, pp. 349-362.

⁷⁸ Come riportato nelle pagine precedenti, dal testamento del Ramponi apprendiamo la preferenza accordata dal giurista ad essere sepolto presso la chiesa dei Frati Minori: viene menzionata l'esistenza di una tomba di famiglia, ma non esplicitamente di una cappella privata, per cui non è possibile collegare con certezza la realizzazione del polittico a un simile contesto funerario. Tanto più che, se l'opera fosse stata effettivamente destinata alla fondazione minorita, l'immagine del fondatore dell'ordine (nonché santo omonimo del Ramponi) avrebbe dovuto trovare collocazione privilegiata nel registro principale, accanto al pannello centrale, e non nella predella. Mi sembra improbabile anche una provenienza dell'opera da San Michele del Mercato di Mezzo, chiesa giuspatronata dai Ramponi, considerata la mancanza di un effigie dell'arcangelo tra i santi dei pannelli laterali. Tra di essi compaiono invece il Battista e Girolamo: a Bologna, un luogo di culto intitolato a questi due santi è la chiesa della Certosa, tanto che, proprio in posizione preminente ai lati dell'immagine principale, li ritroviamo anche nel polittico di Antonio e Bartolomeo Vivarini, ora in Pinacoteca (inv. 273), per cui la provenienza dalla fondazione è accertata (si veda G. Fossaluzza in *Pinacoteca Nazionale di Bologna cit.*, pp. 224-233, dove però non viene messo in evidenza il fatto che la chiesa della Certosa fosse intitolata anche a san Giovanni Battista e alla Vergine, per cui cfr. MAMPIERI, A., *La Certosa di Bologna: San Girolamo di Casara*, Salzburg 2011, p. 6). Tuttavia, nemmeno tale pista risulta percorribile, sia per la mancanza di un riferimento più cogente all'ordine certosino, sia per la presenza dei santi francescani nella predella.

In primis, un dettaglio d'abbigliamento: si tratta del bianco soggolo che indossa la Vergine, scelta abbastanza insolita se confrontata con le altre scene di *Crocifissione* attestate nel *corpus* di Zanino, dove appare del tutto assente⁷⁹.

A Bologna, tale accessorio non era del tutto sconosciuto in precedenza in relazione alla figura della Vergine: lo si ritrova nel polittico di Giotto, ora in Pinacoteca (fig. II.29) e, in generale, risulta costante nelle opere della tarda attività del maestro⁸⁰, venendo poi ripreso nelle eleganti Madonne di Vitale e del suo seguito, in particolare di Simone dei Crocifissi (fig. II.30), ma è attestato, in quel torno d'anni, anche in altri centri dell'Emilia, quali Ferrara e Modena⁸¹. Ma lì le premesse culturali per l'adozione di tale elemento erano ben altre, come ha spiegato Giovanna Ragionieri, ipotizzando che Giotto ne fosse rimasto suggestionato a partire dal soggiorno a Napoli, per cui egli «attribuiva alla Vergine incoronata, regina del cielo, l'acconciatura utilizzata dalle regine e dalle principesse della corte a cui il dipinto era destinato»⁸². Difatti, la Vergine giottesca appare proprio come una regina, seduta in trono, mentre la glimpa di cui è vestita si rivela, nell'economia del dipinto, come un'elegante concessione ai vezzi cortesi, con quel tessuto trasparente e impalpabile che quasi non si percepisce all'osservazione dell'incarnato roseo di Maria.

Tale sensazione di raffinatezza *courtoise* esula invece dal dipinto di Zanino (fig. II.36): il collo della Vergine è, infatti, fasciato da un vero e proprio soggolo, che racchiude l'ovale del volto senza però arrivare a velarne le gote, come negli esemplari precedenti; inoltre, la stoffa pesante e coprente di cui sembra costituito rimanda piuttosto alla severità delle vesti monastiche che alle leziosità degli abiti principeschi. Certo, sappiamo che, a date avanzate, tale capo d'abbigliamento incontrò una certa diffusione nella rappresentazione pittorica, soprattutto in relazione a sante di non più giovane età, come nel caso di sant'Anna: non è quindi escluso che Zanino lo introducesse nel suo dipinto senza un significato apparente. Tuttavia, non è fuori luogo ipotizzare, consapevoli che si tratta solo di una suggestione, anche se fortemente seducente, se la richiesta di connotare con questo elemento l'abbigliamento della Vergine non possa

⁷⁹ L'unico altro esempio in cui Zanino dipinge la Vergine con il soggolo è la tavola raffigurante la *Dormitio Virginis* del Museo Diocesano di Assisi, di cui s'è detto: in quel caso non si tratta, però, di una particolarità ma di un attributo consueto nell'iconografia della Vergine morente. Cfr. RAGIONIERI, G., *Origini e fortuna di un motivo iconografico: la Madonna con il soggolo*, in *Giotto e Bologna* cit., pp. 37-45: 42.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 41-42. Giovanna Ragionieri evidenzia, infatti, il ricorrere del motivo nel polittico della cappella Baroncelli, nella *Madonna* di Ricorboli e nell'affresco del Bargello.

⁸¹ *Ivi*, p. 43.

⁸² *Ivi*, p. 41.

piuttosto farsi risalire alla committenza, che potrebbe essere individuata in un contesto di religiosità femminile, francescana nella fattispecie, considerata la presenza nella predella, oltre che di san Francesco, anche di due figure femminili dell'ordine, a cui oggi purtroppo è difficile dare un nome. La prima, sulla sinistra, sebbene finora identificata con santa Elisabetta d'Ungheria, dovrebbe essere invece una beata, con il tipico nimbo raggiato che le incornicia il capo (fig. II.37); la seconda potrebbe essere invece santa Chiara, a giudicare dai pochi frammenti di pittura sopravvissuti⁸³, dove si riconoscono dei gigli e un tessuto nero da ricondurre probabilmente allo scapolare che le clarisse indossavano sopra l'abito. Dotare la Vergine del soggolo avrebbe forse facilitato l'immedesimazione delle monache stesse con la figura di Maria nella scena della *Crocifissione*, veicolando le loro preghiere e meditazioni dinnanzi all'opera e al suo messaggio salvifico.

Ad un simile contesto di religiosità femminile potrebbe rimandare, più precisamente, anche il versetto contenuto nel libro tenuto da san Girolamo, estrapolato da una delle lettere che l'autore della *Vulgata* scrisse nell'Urbe, rivolgendosi alle donne della nobiltà romana che avevano intrapreso un cammino di vita monastica e ritirata sotto la sua guida. Nel caso particolare, si tratta della *Lettera XXII*, indirizzata alla giovane Eustochio, sul tema della verginità, dei pericoli che l'insidiano e dei mezzi per custodirla⁸⁴. È stato scritto che da essa scaturisce «un'appassionata esaltazione della vita verginale»⁸⁵ e che «intere generazioni di vergini, particolarmente nell'ambito del monachesimo femminile, guardarono a quest'aureo libretto come a fonte sicura e inesauribile di entusiasmo verace per le più nobili conquiste dello spirito»⁸⁶. Difatti, tutta la scrittura ben si presta ad un intento educativo delle monache, fin dalla metafora sponsale delle prime righe, in cui la giovane sposa viene invitata a dimenticare la casa

⁸³ Dello stato conservativo in cui versa l'opera si è trattato nella relativa scheda. Colgo qui l'occasione per presentare alcuni dettagli dei pannelli, in particolare di quello raffigurante *San Pietro* (figg. II.38-39), perché sembra che il suo profilo sia frastagliato dalla presenza di "barbe" che, è noto, venivano generate in seguito alla rimozione della cornice, nel caso in cui essa fosse ingessata insieme alle tavole, secondo la consuetudine toscana, piuttosto che veneziana. Non si può dire con certezza di essere qui dinnanzi a tale *modus operandi* poiché il polittico è stato oggetto di massicci interventi di restauro, tuttavia sarebbe interessante approfondire la questione, soprattutto con l'ausilio di analisi moderne, nell'ottica di stabilire se nel realizzare il dipinto il pittore potesse aver appreso modalità tecniche differenti rispetto a quelle veneziane, e più usuali nella città felsinea, con ciò indirizzando, con un ulteriore elemento, la fattura dell'opera in quel centro.

⁸⁴ Per un'edizione critica si rimanda a *Opere scelte di San Girolamo, I. Uomini illustri, Vita di San Paolo eremita, Contro Elvidio, Lettere e omelie*, a cura di E. Camisani, Torino 1999, pp. 325-383.

⁸⁵ *Ivi*, p. 96.

⁸⁶ *Ivi*, p. 97.

paterna per consacrarsi interamente e devotamente al suo re⁸⁷, per proseguire con l'esortazione ad una vita appartata all'insegna della virtù⁸⁸. È quindi probabile che il testo circolasse con facilità nell'ambiente dei monasteri femminili nel corso del Medioevo, ancor più quando nel Trecento ne venne approntata una traduzione in volgare⁸⁹ ad opera del predicatore domenicano Domenico Cavalca, del quale peraltro è nota la cura particolare verso le istituzioni monastiche femminili di Pisa, la sua città⁹⁰.

Ma l'importanza del versetto non risiede solo nell'apertura inedita rispetto al contesto di provenienza del polittico: esso di fatto dà ragione dell'impaginazione peculiare messa in scena nel fulcro visivo del polittico, il pannello centrale raffigurante il *Calvario*. Recitano infatti le belle lettere gotiche: «*in vastata solitudine sedebam solus quia amaritudine plenus eram*»⁹¹. E il soggetto raffigura esattamente questo: non si tratta, infatti, di una delle tante scene di crocifissione in cui l'elemento drammatico viene stemperato dalla vivacità descrittiva degli episodi correlati al racconto, come i soldati che si spartiscono le vesti al gioco dei dadi o lo slancio delle pie donne che si accalcano preoccupate intorno alla Vergine svenuta. Qui il ritmo narrativo è piano ed estremamente concentrato sul significato del sacrificio del Redentore, a cui fanno da spettatori solamente la Maddalena e i due dolenti, questi ultimi proprio seduti sull'arido terreno del Golgota, invece che stanti ai lati della croce, come di consueto, per cui è stata coniata la definizione, particolarmente rispondente, di «dolenti in umiltà» (fig. II.40).

Dopo un primo accenno da parte di Dorothy Shorr, che l'inserì in una più ampia panoramica sulla gestualità e le pose della Vergine e Giovanni accanto al Cristo morente in croce, di cui ella proponeva il confronto con i rilievi classici dei trofei con prigionieri⁹², la trattazione del soggetto si è potuta giovare, ultimamente, di alcuni interessanti contributi, che hanno tentato di rintracciarne in maniera più puntuale le

⁸⁷ «*Audi filia, et vide, et inclina aurem tuam, et obliviscere populum tuum, et domum patris tui, et concupiscet rex decorem tuum*».

⁸⁸ In particolare il capoverso 17.

⁸⁹ ZANCHETTA, M., *Il Pungilingua di Domenico Cavalca (edizione)*, tesi di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, Indirizzo di Italianistica, XXIII ciclo, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, supervisore: Ch.mo Prof. Ginetta Auzzas, 2011, p. III.

⁹⁰ DELCORNO, C., (ad vocem) *Cavalca, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 22, Roma 1979, pp. 577-586.

⁹¹ Il settimo paragrafo della lettera è un inserto autobiografico sulle miserie patite da Girolamo nel deserto. Letteralmente, la frase recita: «*O quoties [sic] ego ipse in heremo constitutus, et in illa vasta solitudine [...] sedebam solus, quia amaritudine repletus eram*»: nella sostanza corrispondente alla versione riportata nella pittura, dove però si riscontrano due diverse trascrizioni nelle parole *vasta* (= *vastata*) e *repletus* (= *plenus*).

⁹² SHORR, D.C., *The Mourning Virgin and Saint John*, in «*The Art Bulletin*», XXII, 1940, 2, pp. 61-69.

origini geografiche e culturali⁹³, proponendo altresì un repertorio di esemplari atti a documentarne la diffusione. Emerge così che, se la genesi del tema risulta ancora questione aperta, dibattuta tra Toscana e Umbria⁹⁴, miniatura e oreficeria⁹⁵, ambiente benedettino o spiritualità mendicante⁹⁶, le fonti figurative attestano invece una decisa ricorrenza del soggetto nella produzione artistica centroitaliana, pur non mancando la registrazione di alcuni casi, sebbene estremamente sporadici, anche nelle regioni settentrionali della penisola⁹⁷.

Al di là del contesto della sua prima formulazione, è interessante qui notare come, all'interno del catalogo del pittore, tale variante iconografica venga illustrata in quest'unica occasione: per spiegarla, anche in questo caso, ci si potrebbe appellare ad una precisa scelta iconografica da parte della committenza, intorno a quel testo base dell'*Epistola ad Eustochium* di Girolamo e nell'interesse che, dinnanzi all'immagine, la

⁹³ Mi riferisco in particolare allo studio di COLUCCI, S., *L'iconografia del Crocifisso con i Dolenti in umiltà: una questione aperta*, in *Il Crocifisso con i Dolenti in umiltà di Paolo di Giovanni Fei: un capolavoro riscoperto*, a cura di A. Bagnoli, S. Colucci, V. Randon, Siena 2005, pp. 35-48; ALIDORI BATTAGLIA, L., BATTAGLIA, M., *Temi iconografici tra Italia e Avignone: la Crocifissione con i dolenti in umiltà ed altre suggestioni toscane nella decorazione di codici avignonesi della prima metà del Trecento*, in «Arte Cristiana», CIII, 2015, 888, pp. 181-194; CIOLI, G., *La Crocifissione con i dolenti in umiltà. Appunti per un'indagine teologica*, in «Arte Cristiana», CIII, 2015, 891, pp. 433-442.

⁹⁴ COLUCCI, *L'iconografia* cit., p. 39, ad esempio, è più propensa a radicare il tema in Umbria, individuando nella regione l'attestazione più antica dell'iconografia, un disegno conservato presso il Museum Boymans van Beuningen di Rotterdam databile tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta del Duecento. In tempi più recenti, invece, ALIDORI BATTAGLIA, BATTAGLIA, *Temi iconografici* cit., pp. 186-187, hanno riconsiderato la pista toscana in relazione all'eco del tema ad Avignone, qui giunto per il tramite di esemplari miniati di matrice senese.

⁹⁵ COLUCCI, *L'iconografia* cit., p. 46, nota 30.

⁹⁶ Per la formazione in contesto benedettino, ancora COLUCCI, *L'iconografia* cit., p. 39. CIOLI, *La Crocifissione* cit., pp. 434-435, sembra invece più propenso a leggerci un legame con le *Meditationes vitae Christi*.

⁹⁷ COLUCCI, *L'iconografia* cit., p. 43, ha dato conto della diffusione del soggetto in Emilia Romagna, Liguria, Lombardia, Piemonte: si tratta però di episodi isolati, nell'ordine di poche attestazioni per ciascuna area, rispetto al numero consistente di esempi che si possono contare per la Toscana. Al novero di queste testimonianze si può aggiungere almeno un caso in Veneto, una lunetta di sovrapporta ad affresco, nella sagrestia della cattedrale di Treviso (fig. II.41): precisamente, l'affresco si trova al di sopra del passaggio che collega la sagrestia con la sala del Tesoro. La scena si svolge su un Golgota puntellato di fiorellini e di erbe di matrice internazionale: la Vergine non è propriamente seduta, ma piuttosto accovacciata, con il ginocchio destro ben piantato sul terreno; Giovanni invece è raffigurato di profilo, con le spalle leggermente volte rispetto all'osservatore e le mani giunte in preghiera. In mezzo ai due dolenti è il Cristo crocifisso, con le ferite zampillanti e una smorfia di dolore sul volto: colpisce la sottolineatura di questi dettagli, con Enrica Cozzi, che ne rimarcava la «vena di espressionismo teso». Cfr. COZZI, E., *Nota d'archivio del 1400 per un affresco: l'«Annunciazione» nella sacrestia del Duomo di Treviso*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P.P. Donati, B. Santi, Firenze 1997, pp. 67-72, con (scarsa) bibliografia precedente. La studiosa, nell'analizzare l'*Annunciazione* che occupa la maggior parte della stessa parete della sagrestia in cui trova spazio la lunetta, si accorse subito dell'alta qualità della *Crocifissione* in questione, rimandando ad altra occasione l'approfondimento dell'argomento. La generica attribuzione a pittore tardogotico avanzata in quel momento, venne precisata da FOSSALUZZA, *Gli affreschi nelle chiese* cit., I.2, p. 27, 33, in «pittore veneto d'inizio XV secolo» («una sorta di Martino da Verona cristallizzato»).

preghiera venisse veicolata al sacrificio di Cristo tramite le posizioni meditabonde di Maria e Giovanni. L'intera scena verrebbe quindi a concepirsi come un'astrazione dal fatto propriamente storico della morte del Signore in croce per diventare esortazione ad una profonda immedesimazione con i due dolenti in umiltà al fine di contemplare, con essi, il mistero del sacrificio per la salvezza dell'umanità. A tale lettura condurrebbero anche le dimensioni leggermente più grandi di Maria e Giovanni rispetto a quelle di Cristo, nel tentativo di voler «additare all'osservatore i 'protagonisti' effettivi del dramma»⁹⁸.

Per ritornare a quanto più sopra accennato, è tuttavia il punto di stile che consente di datare l'opera all'altezza della permanenza bolognese del pittore, giro d'anni a cui essa è stata effettivamente ricondotta da tutta la critica che l'ha presa in considerazione. Vero è che gli studi non si sono mai spinti oltre un generico richiamo di cultura, senza mai approfondire le fonti alle quali il pittore potesse aver attinto nel realizzare il polittico, che pure doveva essere prodotto di qualità, di una finezza che ora può solo essere intuita, a seguito di una vicenda conservativa che l'ha restituito ai nostri occhi estremamente impoverito. Rispetto alla *Madonna* analizzata nelle pagine precedenti non v'è dubbio che si tratti della stessa mano: basterà un confronto tra le figure degli angeli a confermare la paternità dell'opera a Zanino (figg. II.43-44), mentre determinate soluzioni decorative, come l'uso di un punzone a fiore a cinque petali, verranno riprese anche in un momento successivo (figg. II.45-46). Eppure, la rotondità delle forme, che nell'ancona conferiva parvenza gentile e delicata al soggetto mariano, viene tramutata in questo polittico in un linguaggio severo, quasi aspro, tanto che del pennello, parco di colore, sembra di scorgere in alcuni punti il segno (fig. II.47). I personaggi, poi, occupano lo spazio in maniera differente, i loro corpi si sono fatti più lunghi, mentre il panneggio, dalle sinuosità appena accennate nel dipinto precedente, prolifera qui in

⁹⁸ COLUCCI, *L'iconografia* cit., p. 35. Come riporta la studiosa (p. 45, nota 6), una riflessione simile è stata condotta da Luciano Bellosi in relazione al *Crocifisso con i dolenti in umiltà* di Lorenzo Monaco ora al Metropolitan Museum di New York (Lehman Collection, inv. 1975.1.67, 85×37 cm), dove però la differenza di proporzioni tra i protagonisti della scena è più evidente. Cfr. BELLOSI, L., *Lorenzo Monaco*, Milano 1965. Il medesimo ragionamento vale anche per il *Crocifisso con i dolenti in umiltà* di Paolo di Giovanni Fei, riscoperto pochi anni or sono al di sotto di una modesta pittura settecentesca e ora esposto al Museo Civico di Siena (fig. I.42). È interessante rilevare, in questo caso, come il tema iconografico non sia relegato ad occupare lo spazio di una cuspede di un polittico o l'anta di un altare (come testimoniato dalla maggior parte degli esempi di questa figurazione giunti fino a noi), ma sia il soggetto fondamentale del dipinto (com'è anche per il polittico di Zanino), le cui dimensioni (110,5×75 cm), confrontate con altre opere affini, hanno indotto Alessandro Bagnoli a ipotizzare che la tavola appartenesse ad un contesto funebre, probabilmente al di sopra del luogo di inumazione di un defunto (cfr. BAGNOLI, A., *Il Crocifisso con i Dolenti in umiltà*, in *Il Crocifisso con i Dolenti in umiltà* cit., pp. 9-20: 17). Tramite quest'immagine si sarebbe, dunque, voluto offrire un «invito universale alla riflessione sul destino del cristiano, piuttosto che [...] valore commemorativo per il defunto, essendo assente il suo 'ritratto'» (*ivi*, p. 18).

sporgenze e rientranze e gli orli dei manti si svolgono in anse che movimentano i profili (figg. II.48-49). Contribuisce ad accentuare l'austerità dell'insieme la mancanza di indugi decorativi, fatta eccezione per la lavorazione delle aureole. Non sarà allora difficile misurare la distanza che separa quest'opera tanto dalle precedenti, quanto dalle prove coeve che ancora fungevano da buon termine di paragone per la *Madonna dell'umiltà e angeli*: basti uno sguardo alla *Sant'Elena* aggiunta al crocifisso di San Francesco o all'*Annunciazione con Jacopo di Matteo Bianchetti* (figg. II.50-51), entrambe opere di Jacopo di Paolo, con quella pesantezza di panni calati dritti fino a terra, per comprendere come l'orizzonte del polittico avignonese non possa esaurirsi entro un esclusivo riferimento a soli fatti pittorici. Non sarà allora vano aprire la ricerca a referenti diversi che, nel caso particolare, andranno individuati in ambito scultoreo: più che al precedente masegnesco della pala marmorea di San Francesco, dove non mancano esempi di «una sintassi ornata e fluente»⁹⁹ nella tunica di Cristo o in quelle di san Giovanni Battista e di Sant'Antonio abate nel registro principale, l'attenzione del pittore dev'essere stata attratta dalle sculture che nel frattempo erano state realizzate a decoro della fabbrica petroniana, tra le quali spiccano quelle dei finestroni laterali di mano di Alberto di Nicola da Campione (figg. II.52-53), attivo a Bologna dal 1393 al 1403, come brillantemente ricostruito da Laura Cavazzini¹⁰⁰. Non va poi dimenticato che in città era presente in quegli anni anche Jacopo della Quercia, del quale la scarsità di testimonianze per questo primo soggiorno bolognese¹⁰¹ è compensata dalle opere di altri maestri, che dell'incidenza del senese in città fungono da termometro¹⁰².

L'intelligenza che Zanino ebbe dell'opera di questi scultori non va intesa nel senso di una citazione puntuale di modelli: il tono generale dei santi del polittico avignonese appare smorzato e composto rispetto all'energia viva che percorre i profeti usciti dallo scalpello di Alberto da Campione, le barbe e i capelli non sono scompigliati da folate di vento, ma è piuttosto una leggera brezza quella che si percepisce e che increspa appena il cartiglio sorretto dal Battista. Ancora, manca ai santi a mezzobusto della predella quell'ardimento di occupare appieno lo spazio ad essi riservato, come accade invece ai *Profeti* del lombardo, costretti entro anguste cornici. Eppure, qualcosa di quelle

⁹⁹ GRANDI, R., *La scultura tardogotica. Dai Dalle Masegne a Jacopo della Quercia*, in *Il tramonto del Medioevo* cit., pp. 127-147: 141.

¹⁰⁰ CAVAZZINI, L., *Un nuovo protagonista per la scultura tardogotica padana: Alberto da Campione tra Como, Milano e Bologna*, in «Prospettiva», 97, 2000, pp. 2-29.

¹⁰¹ Ma si veda FERRETTI, M., *Un nuovo momento bolognese di Jacopo della Quercia*, in «Arte a Bologna», 1999, 5, pp. 9-57.

¹⁰² CAVAZZINI, L., *Giovanni da Modena e la scultura*, in *Giovanni da Modena* cit., pp. 69-83: 74-76.

«sculture che viste una volta non si dimenticano più»¹⁰³ dovette rimanere impresso nella memoria del pittore, che si cimentò, a modo suo, in una loro riproposizione. E probabilmente l'aspetto che gli venne più facile cogliere, e ripetere, fu quello appariscente del panneggio, con quell'andamento spezzato e quelle falcatore talvolta di superficie, talaltra più profonde e addensate d'ombra, per cui l'accostamento con il corrispettivo scavato nel marmo sembra funzionare bene. Ma laddove nelle sculture esso risultava scaturire dalla sensibilità tutta gotica del campionesse ed essere inscindibilmente, e intimamente, legato all'insieme, così da pervenire ad un tutto armonico, nel polittico di Zanino esso venne a sovrapporsi su figure di una sostanza affatto diversa. Furono invece le creazioni pittoriche di Giovanni da Modena, come la *Madonna dell'umiltà* al centro del trittico di collezione privata (fig. II.2) e soprattutto gli affreschi della cappella Bolognini, quelle che meglio seppero tradurre, con altro spessore e consapevolezza, le novità elaborate in ambito scultoreo. Se al nostro pittore va tributato un merito, esso è, piuttosto, quello di aver colto quell'aria di cambiamento che spirava in città e di averla riproposta nel suo dipinto a date precoci, che è un fatto che, si crede, valga la pena d'essere segnalato e tenuto in considerazione.

Un ultimo confronto può essere utile a rimarcare la partecipazione di Zanino a questa circolazione di idee, ma anche il limite oltre il quale egli non seppe spingersi: ed è quello tra la coscia destra del san Giovanni accovacciato, avvolta nel tessuto che accompagna la posizione del ginocchio puntato a terra (figg. II.54-55), e le gambe della Vergine di Giovanni da Modena, anch'esse avviluppate nella stoffa, che piega a segnare le forme del corpo. Nei due dipinti, la strada dell'intento plastico è percorsa da entrambi i maestri, solo che Zanino sembra essersi arrestato un po' prima del valente collega.

Con il polittico avignonese si chiude il percorso a noi noto degli anni bolognesi del pittore; un percorso puntellato di molte assenze e per questo tanto più difficile da ricostruire. A ciò va aggiunta la versatilità di fondo del linguaggio di Zanino, un maestro che fin dalle prime prove, come abbiamo visto, si rivelò capace di assorbire stimoli differenti a seconda del contesto artistico in cui si trovò ad operare: dapprima caratterizzato in senso marcatamente neogiottesco, ma di un neogiottismo impreziosito dagli ornamenti e dalle morbidezze veneziane, quindi segnato dalle più pressanti novità

¹⁰³ CAVAZZINI, *Un nuovo protagonista* cit., p. 6.

del cantiere petroniano. E c'è da credere che, se il rientro in laguna non fosse caduto prima che Giovanni da Modena iniziasse a mettere mano alle pareti della cappella Bolognini, probabilmente il suo stile avrebbe risentito in maniera ancor più profonda di quella parlata gotica che nel polittico si percepisce come ancora *in fieri*.

Una volta a Venezia, il pittore aderì convintamente ai modi di Gentile da Fabriano, che ormai in laguna doveva cominciare ad essere conosciuto e sempre più richiesto. E, tuttavia, pur nell'attrazione esercitata dal marchigiano, l'adeguamento del pittore ad uno stile maggiormente connotato da interessi naturalistici e delicatezze internazionali avvenne per gradi, a rimarcare quanto il ventennio trascorso a Bologna avesse lasciato la sua impronta.



II.1. Zanino di Pietro, *Madonna dell'umiltà e angeli*, ubicazione sconosciuta



II.2. Giovanni da Modena, *Trittico*, collezione privata, particolare dello sportello centrale con la *Madonna dell'umiltà fra i santi Giovanni Battista e Biagio*



II.3. Nicolò di Pietro, *Madonna dell'umiltà*, collezione privata



II.4. Maestro di Cordovado, *Madonna dell'umiltà*, ubicazione sconosciuta



II.5. Maestro di Cordovado, *Madonna dell'umiltà*, collezione privata



II.6. Maestro di Cordovado, *Madonna allattante il Bambino*, Cordovado, duomo nuovo



II.7. Nicolò di Pietro, *Madonna dell'umiltà*, Budapest, Szépművészeti Múzeum



II.8. Jacobello del Fiore, *Madonna dell'umiltà*, ubicazione sconosciuta (già coll. Brocklebank)



II.9. Bartolomeo Vivarini, *Madonna dell'umiltà, Annunciazione, Natività, Pietà*, New York, Metropolitan Museum



II.10. Zanino di Pietro, *Madonna dell'umiltà e angeli*, ubicazione sconosciuta, particolare della veste del Bambino



II.11. Paolo Veneziano, *Incoronazione della Vergine*, New York, Frick Art Collection, particolare



II.12. Zanino di Pietro, *Dormitio Virginis*, Assisi, Museo Diocesano e Cripta di San Rufino, particolare



II.13. Zanino di Pietro, *Madonna dell'umiltà e angeli*, ubicazione sconosciuta, particolare della decorazione del manto della Vergine



II.15. Bottega orafa veneziana, *Reliquario di Sant'Eufemia e delle Vergini martiri*, Venezia, Museo Diocesano



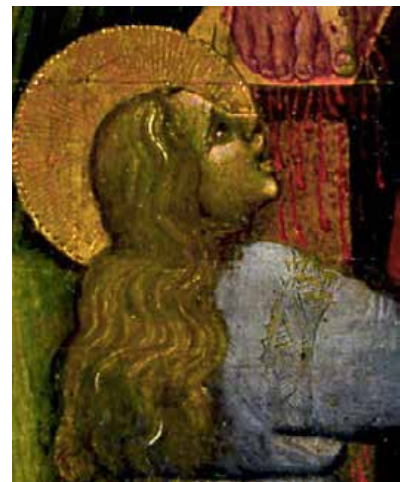
II.14. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, particolare della veste della Vergine



II.16. Jacopo Bellini, *Madonna dell'umiltà*, Parigi, Musée du Louvre, particolare della veste della Vergine



II.17. Zanino di Pietro, *Madonna dell'umiltà e angeli*, ubicazione sconosciuta, particolare della decorazione dei polsini della Vergine e del Bambino



II.18. Maestro della Madonna Giovannelli, *Crocifissione*, Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art, particolare



II.19. Bottega di Zanino di Pietro (Francesco di Zanino?), *Madonna col Bambino benedicente e angeli*, Venezia, Museo Correr, prima del restauro



II.20. Bottega di Zanino di Pietro (Francesco di Zanino?), *Madonna col Bambino benedicente e angeli*, Venezia, Museo Correr, dopo il restauro



II.21. Maestro della Madonna Giovannelli, *Crocifissione*, Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art



II.22. Nicolò di Pietro, *Madonna col Bambino in trono, angeli musicanti e il committente Vulciano Belgarzone di Zara*, Venezia, Gallerie dell'Accademia



II.23. Maestro della Madonna Giovannelli, *Madonna col Bambino*, collezione privata



II.24. Zanino di Pietro, *Madonna dell'umiltà e angeli*, ubicazione sconosciuta, particolare

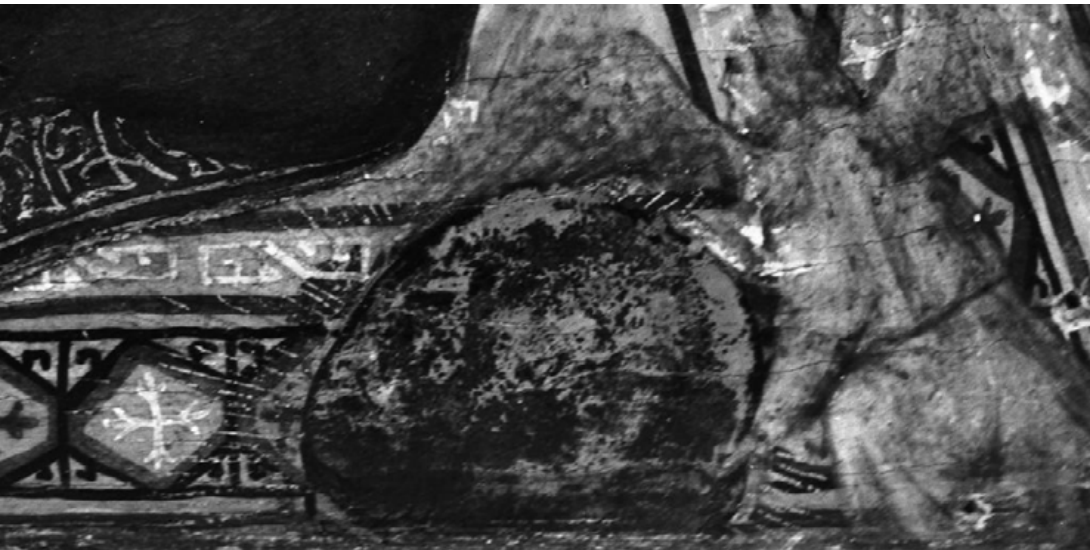


II.25. Nicolò di Pietro, *Madonna col Bambino in trono, angeli musicanti e il committente Vulciano Belgarzone di Zara*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare

II.26. Maestro della Madonna Giovannelli, *Madonna col Bambino*, collezione privata, particolare



II.27. Zanino di Pietro, *Madonna dell'umiltà e angeli*, ubicazione sconosciuta, particolare



II.28. Zanino di Pietro, *Madonna dell'umiltà e angeli*, ubicazione sconosciuta, particolare



II.29. Giotto, *Madonna col Bambino in trono, gli Arcangeli Gabriele e Michele e i santi Pietro e Paolo*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, particolare



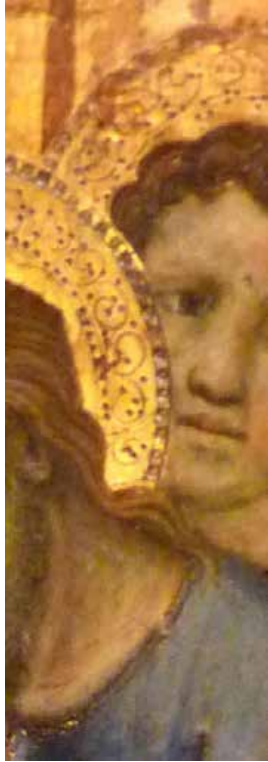
II.30. Simone dei Crocifissi, *Madonna col Bambino, detta della Vittoria*, Bologna, chiesa di San Salvatore, particolare



II.31. Zanino di Pietro, *Dormitio Virginis*, Assisi, Museo Diocesano e Cripta di San Rufino, particolare



II.36. Zanino di Pietro, *Polittico di Avignone*, Avignone, Musée du Petit Palais, particolare



II.32. Zanino di Pietro, *Dormitio Virginis*, Assisi, Museo Diocesano e Cripta di San Rufino, particolare



II.33. Jacopo Avanzi, *Disputa tra san Giacomo e Fileto e le magie di Ermogene*, Padova, basilica del Santo, cappella di San Giacomo, lunetta della parete sinistra, particolare



II.34. Zanino di Pietro, *Dormitio Virginis*, Assisi, Museo Diocesano e Cripta di San Rufino, particolare



II.35. Jacopo Avanzi, *Disputa tra san Giacomo e Fileto e le magie di Ermogene*, Padova, basilica del Santo, cappella di San Giacomo, lunetta della parete sinistra, particolare



II.37. Zanino di Pietro, *Polittico di Avignone*, Avignone, Musée du Petit Palais, particolare della beata francescana nella predella



II.38. Zanino di Pietro, *Polittico di Avignone*, Avignone, Musée du Petit Palais, particolare



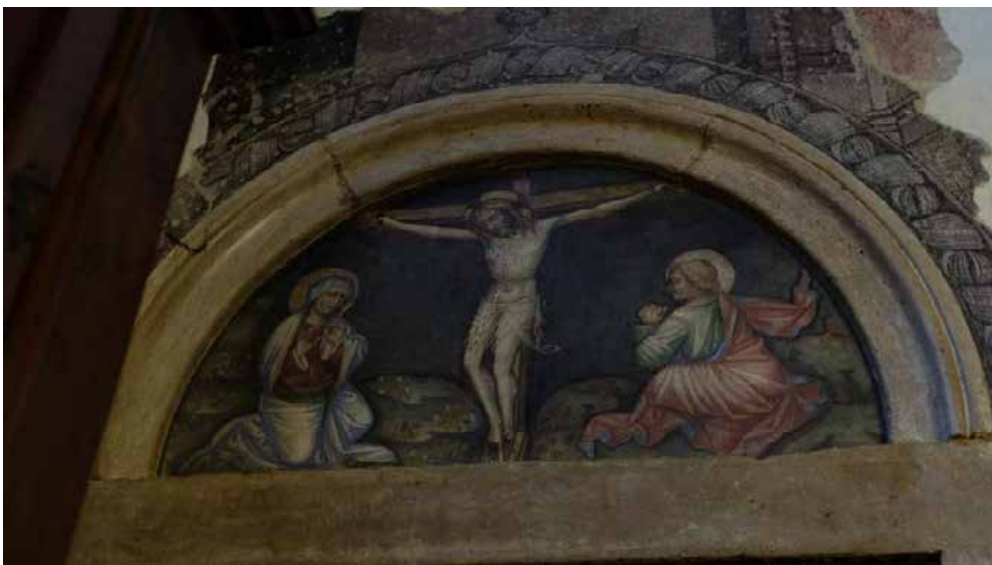
II.39. Zanino di Pietro, *Polittico di Avignone*, Avignone, Musée du Petit Palais, particolare del san Pietro



II.40. Zanino di Pietro, *Polittico di Avignone*, Avignone, Musée du Petit Palais, particolare



II.42. Paolo di Giovanni Fei, *Crocifisso con i dolenti in umiltà*, Siena, Pinacoteca Nazionale



II.41. Pittore veneto d'inizio XV secolo, *Crocifissione con i dolenti in umiltà*, Treviso, sagrestia



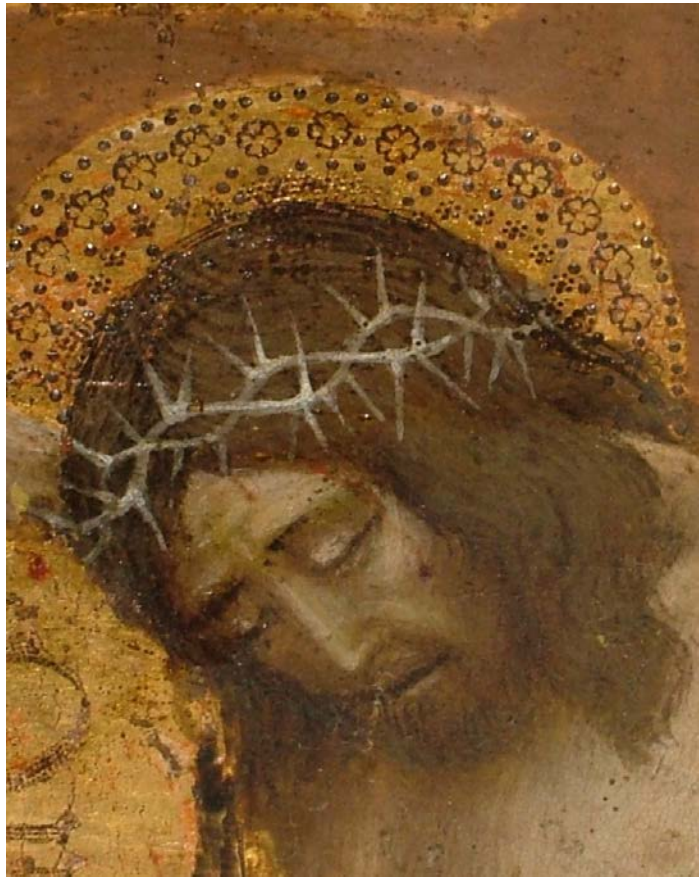
II.43. Zanino di Pietro, *Madonna dell'umiltà e angeli*, ubicazione sconosciuta, particolare



II.44. Zanino di Pietro, *Polittico di Avignone*, Avignone, Musée du Petit Palais, particolare



II.45. Zanino di Pietro, *Polittico di Avignone*, Avignone, Musée du Petit Palais, particolare



II.46. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, particolare



II.47. Zanino di Pietro, *Polittico di Avignone*, Avignone, Musée du Petit Palais, particolare del volto di San Giovanni



II.48. Zanino di Pietro, *Polittico di Avignone*, Avignone, Musée du Petit Palais, particolare



II.49. Zanino di Pietro, *Polittico di Avignone*, Avignone, Musée du Petit Palais, particolare



II.50. Maestro dei Crocifissi Francescani, Jacopo di Paolo, *Croce sagomata*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, particolare



II.51. Jacopo di Paolo, *Annunciazione con Jacopo di Matteo Bianchetti*, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica: Collezioni Comunali d'Arte



II.52. Zanino di Pietro, *Polittico di Avignone*, Avignone, Musée du Petit Palais, particolare



II.53. Alberto da Campione, *Profeta*, Bologna, San Petronio



II.54. Zanino di Pietro, *Polittico di Avignone*, Avignone, Musée du Petit Palais, particolare



II.55. Giovanni da Modena, *Trittico*, collezione privata, particolare dello sportello centrale con la *Madonna dell'umiltà fra i santi Giovanni Battista e Biagio*

3. Il ritorno a Venezia e le opere della maturità

3.1. *L'impianto di una florida attività in laguna*

Dopo una permanenza trascorsa più o meno continuativamente a Bologna, nel corso del primo decennio del Quattrocento Zanino decise di rientrare in quella città da cui era partito venti anni prima, ma con cui, verosimilmente, non aveva mai interrotto i rapporti.

Il primo documento che lo dichiara presente con certezza a Venezia è datato 30 giugno 1407: si tratta delle ultime volontà di Bartolomea, vedova di ser Albertino, a cui Zanino partecipò in qualità di testimone, insieme a Bartolomeo di Francesco, suo vicino di casa nel territorio di pertinenza della parrocchia di Sant'Apollinare (*vulgo* Sant'Aponal), nel sestiere di San Polo, cuore commerciale della città, a pochi passi dal mercato di Rialto¹. È probabile che il trasferimento del pittore risalisse a qualche tempo prima rispetto alla stesura dell'atto, è stato supposto già all'anno precedente, intorno a quel 18 maggio 1406² in cui Zanino vendette una terra posta nel contado bolognese: con la risoluzione degli affari lasciati in sospeso nel capoluogo emiliano si chiudeva così un capitolo dell'esistenza del maestro, ormai deciso a stabilirsi definitivamente in laguna, dove nel frattempo aveva anche preso moglie.

Sappiamo che il matrimonio con Franceschina dovette avvenire almeno entro il giugno del 1403, quando la donna, incinta, stilò un testamento per mettere al riparo la sua anima e i suoi affari terreni da un'eventuale morte di parto³; è probabile, inoltre, che quella prima gravidanza non andasse a buon fine, dal momento che nel successivo testamento del 1405 Franceschina non accennò all'esistenza di un figlio a cui lasciare i suoi beni in eredità, ma solamente ad una figlia adottiva di nome Clara⁴.

¹ Cfr. *Regesto*, n. 15. In quell'area si trovava, peraltro, un'alta concentrazione di botteghe di *spezieri da grosso*, ossia speziali, come ricordato ancor oggi dall'omonima *ruga* sita nei pressi del Ponte. Lì, essi avevano una scuola nei pressi della chiesa di San Matteo, fino al 1383, prima del trasferimento a Sant'Apollinare (1394). Si veda: TASSINI, G., *Curiosità veneziane*, Venezia 1863 (ed. consultata Venezia 1915, pp. 621-622); MONTICOLO, G., *I capitolari delle Arti veneziane sottoposte alla Giustizia e poi alla Giustizia vecchia dalle origini al 1330*, I, Roma 1896, pp. 167-168, nota 3 (in particolare per le botteghe di speziali fuori Rialto).

² Cfr. *Regesto*, n. 14.

³ Cfr. *Regesto*, n. 11.

⁴ Cfr. *Regesto*, n. 13. È verosimilmente la stessa Clara che ritorna in un documento del 1430 (*Regesto*, n. 29), in cui il pittore viene incaricato del recupero della dote della donna, rimasta vedova.

Nella lettura proposta nelle pagine precedenti, i due rogiti succitati sono stati utilizzati al fine di argomentare la continuità di rapporti che Zanino intrattenne con Venezia anche quando si trovava a vivere altrove⁵: interrogati nuovamente, ma con questioni differenti, gli stessi documenti possono fornire ora nuovi spunti di riflessione in relazione al trasferimento del pittore da Bologna.

Nel primo atto Franceschina dichiarava, infatti, di aver scelto come fidecomissario, oltre al marito, il padre Marco⁶, un individuo di cui conosciamo la professione – era pittore – ma al quale al momento non siamo in grado di ricondurre nessun lavoro autografo: il suo ricordo si è perso nei meandri della storia, e delle carte d'archivio, andando ad affiancare quello di tanti altri personaggi a cui non è oggi possibile conferire un'identità artistica. Ma ser Marco faceva Cortese di cognome: e se qualcosa della sua eredità o, meglio, dell'attività di famiglia è sopravvissuto fino a noi, è soprattutto per merito del figlio Cristoforo, uno dei miniatori più prolifici e affascinanti del panorama artistico veneziano d'inizio Quattrocento⁷. Non sarà stata allora del tutto casuale la decisione di Zanino di sposarne la sorella, rinsaldando così con un'accorta politica matrimoniale dei rapporti che forse avevano già cominciato ad instaurarsi sul piano lavorativo⁸: in tal modo il pittore avrebbe potuto non solo sfruttare agevolmente la rete di relazioni già avviata dal cognato e dal suocero⁹, ma anche trovare in essi il necessario supporto per far fronte al competitivo mercato artistico lagunare, imperniato principalmente sulla conduzione di botteghe a gestione familiare¹⁰, con ciò salvaguardando il futuro della sua

⁵ Cfr. capitolo 2, p. 51, nota 25; p. 54, nota 36.

⁶ Per cui si veda: ZANON, *Documenti* cit., p. 116, n. 5.

⁷ Si è già accennato al contributo di CHIAPPINI DI SORIO, *Documenti* cit., pp. 156-158, che attua una rilettura delle notizie d'archivio inerenti il miniatore, scalate nell'arco di un cinquantennio, dall'ultimo decennio del Trecento agli anni quaranta del secolo successivo. Si veda anche: MEDICA, M., *Aggiunte al «Maestro del Messale Orsini» e ad altri miniatori bolognesi tardogotici*, in «Arte a Bologna», II, 1992, pp. 11-30: 21; MARCON, S., (ad vocem) *Cortese, Cristoforo*, in *Dizionario biografico dei miniatori* cit., pp. 176-180; FUMIAN, S., *Cristoforo Cortese miniatore veneziano*, tesi di dottorato, ciclo XIX, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, supervisore: Ch.mo Prof. Maria Giordana Canova Mariani, 2007. Va sottolineato che il legame di parentela tra il pittore Marco, padre di Franceschina, e Cristoforo Cortese, che pure in un atto del 1420 è nominato *filio ser Marci*, non è stato accolto all'unanimità dagli studiosi: cfr. in particolare SAVINI BRANCA, S., *Nota per Cristoforo Cortese*, in «Arte Veneta», XX, 1966, pp. 230-233: 230, che rimarca come non venga fatto cenno al nome di Cristoforo nel testamento di Marco Cortese (mentre vi compare quello di Franceschina); scettica anche ZANON, *Documenti* cit., pp. 111-112, nota 10.

⁸ Una simile politica matrimoniale si riscontra anche in due casi più tardi, quello di Giovanni d'Alemagna, cognato e socio di Antonio Vivarini, e quello di Andrea Mantegna, che aveva sposato la figlia di Jacopo Bellini, Nicolosia.

⁹ È noto, ad esempio, il rapporto che Marco intrattenne con il pittore veronese Antonio di Pietro, come testimoniato da un documento del 27 aprile 1402, con cui il nipote di Altichiero nominava il Cortese suo procuratore per certi affari veneziani. Cfr. SARTORI, A., *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, Vicenza 1976, p. 4; DE MARCHI, A., *Il nipote* cit., p. 102.

¹⁰ Cfr. capitolo 1, p. 31, nota 114.

attività una volta rientrato in città. È quindi lecito credere che Zanino fosse spinto all'unione con la giovane Cortese da motivazioni non del tutto indipendenti dalla sua carriera professionale. Tanto più che, proprio in quegli anni d'inizio secolo, il mercato artistico bolognese in cui egli si muoveva aveva subito un'improvvisa involuzione, testimoniata dalla battuta d'arresto registrata dalla fabbrica di San Petronio rispetto ai febbrili lavori del decennio precedente. Debbono ricercarsi le ragioni nella morte del direttore del cantiere Antonio di Vincenzo, o più verosimilmente nel succedersi, al governo del Popolo e delle Arti, di amministrazioni di diversa natura (il dominio visconteo prima, la signoria del Bentivoglio poi, fino al ritorno del legato pontificio con la figura di Baldassarre Cossa) e impegnate a stroncare ogni residuo di libertà comunale, fatto sta che i lavori della basilica subirono un rallentamento e, con essi, svanirono forse le prospettive di un impiego prolungato in città del pittore che, avendo a portata di mano l'occasione di rientrare in pianta stabile a Venezia, non se la lasciò sfuggire.

Per tornare al momento del suo rientro, va inoltre tenuto conto di un ulteriore dettaglio che emerge dai due testamenti di Franceschina, ossia del differente *confinio* di appartenenza dei testimoni presenti alla loro stipula: nel primo caso, *Matheus Catanus speciarius* e *Anthonius casarolus*, risultavano infatti provenire dalla parrocchia di Santo Stefano Confessore (*vulgo* San Stin); nel secondo, *Bartolomeus speciarius* e *Leonardo sartor* dimoravano entrambi presso la parrocchia di Sant'Aponal. Essendo allora consuetudine che la scelta delle persone presenti alla registrazione di un atto notarile ricadesse, nella maggior parte dei casi, tra i conoscenti del vicinato, se ne potrebbe concludere che, nel 1403, Franceschina visse nella contrada di San Stin¹¹, la stessa in cui – forse non a caso – risiedevano anche il padre e la madre, Margherita¹², e che, entro il 1405, con l'intera famiglia¹³ si fosse poi spostata poco distante, a Sant'Aponal, dove sarebbe arrivato, di lì a poco, anche Zanino e dove era attestato dimorare, in precedenza, anche il fratello Cristoforo¹⁴. Si potrebbe forse dedurre che, dopo il matrimonio, i due sposi non cominciarono subito la convivenza, forse a causa di impegni che ancora

¹¹ Già ZANON, *Documenti cit.*, p. 109.

¹² Per Margherita Cortese: *ivi*, p. 116, n. 6.

¹³ Nel testamento del 13 giugno del 1405, Franceschina si definisce, infatti, *filia ser Marci Cortexe pictoris sancti Appolinaris*.

¹⁴ Come *Cristofalo Cortese miniaor de s. Ponal* è infatti ricordato nella mariegola della confraternita di Santa Caterina dei Sacchi, redatta tra il 1367 e il 1399. Invece, a partire dal 1409, come si evince dalla mariegola della Scuola della Madonna della Misericordia dei mercanti e dei naviganti (per cui cfr. FUMIAN, *Cristoforo Cortese cit.*, p. 16), il miniatore era residente a San Silvestro, parrocchia anch'essa vicinissima a Sant'Apollinare e alla piazza commerciale di Rialto.

trattenevano il pittore a Bologna¹⁵? Franceschina sarebbe rimasta per qualche tempo nella casa paterna in attesa dell'arrivo del coniuge, il cui trasferimento in laguna sarebbe avvenuto intorno al 1405, quando la donna risultava risiedere a Sant'Apollinare. Ma si tratta di un'interpretazione al momento non suffragata da dati più certi e quindi da mantenere nel campo delle ipotesi; comunque sia, è certo che, a partire dal suo rientro, il pittore cominciò ad inserirsi in maniera sempre più attiva nel tessuto sociale veneziano, come provato da tutta una serie di testimonianze che si scalano negli anni immediatamente successivi al suo ritorno.

Secondo l'ottica di un radicamento permanente in laguna, è ad esempio possibile che il maestro decidesse di acquisire la cittadinanza veneziana, che gli era preclusa in quanto oriundo francese. A sfogliare le carte dei registri del Senato, che della concessione della cittadinanza era l'organo preposto, si ritrova infatti un privilegio intestato al *prudens viri Iohannis quondam Petri de Francia*, datato 27 maggio 1408¹⁶. L'atto, arricchito dalle consuete formule di rito volte a sottolineare come il ducato ricompensasse con l'onore dell'accoglienza all'interno della comunità cittadina coloro che ne erano meritevoli, in quanto «*personas discretas sibi devotas et fideles*», non fornisce ulteriori ragguagli sull'identità del personaggio, di cui non vengono precisate né la professione né tantomeno la contrada di appartenenza. Se ne evince solamente che il privilegio gli veniva concesso *de gratia*, non *de iure*: ossia, il suddetto *Iohannes* non possedeva per intero tutti i requisiti indispensabili all'ottenimento dello *status* di cittadino, per cui era stato necessario ricorrere a una deroga rispetto alla legislazione in materia. Ma quali erano, esattamente, le condizioni da soddisfare per divenire *civis venetus*? I richiedenti dovevano dimostrare di aver vissuto continuativamente in città per un determinato periodo di tempo, con la conseguenza di aver espletato i loro obblighi fiscali: nella fattispecie, gli anni di residenza richiesti erano 15 per l'ottenimento della cittadinanza *de intus*, 25 per quella *de intus et de extra*. Le due differenti tipologie si riflettevano nel godimento di un minor o maggior numero di benefici commerciali: così, un cittadino *de intus tantum* (è il caso di *Iohannes*, secondo quanto previsto dal privilegio rintracciato), aveva un potere di commercio limitato al solo territorio di Venezia, mentre un cittadino

¹⁵ Si rimanda a ORLANDO, E., *Sposarsi nel Medioevo. Percorsi coniugali tra Venezia, mare e continente*, Roma 2010, in particolare pp. 84-90, per ciò che concerne la *transductio*, ossia il trasferimento della sposa nella casa maritale. Sono riconoscente al dott. Orlando, con il quale ho avuto la possibilità di confrontarmi direttamente, per i suggerimenti e i preziosi spunti di riflessione sull'argomento.

¹⁶ Cfr. *Regesto*, n. 17.

del secondo tipo usufruiva della possibilità di commerciare anche via mare¹⁷. Ne consegue che tale *Iohannes quondam Petri de Francia*, alla data della supplica per divenire *cives*, avesse dimorato a Venezia, continuativamente – si tenga a mente –, per un numero di anni inferiore rispetto a quello previsto: se si potesse confermarne l'identità con il nostro pittore, si avrebbe così un ulteriore indizio (indiretto, è vero, ma pur sempre da considerare) del fatto che anteriormente egli si trovava lontano dalla laguna – o comunque vi risiedeva in maniera solo saltuaria – e quindi fosse, per l'appunto, a Bologna, dove lo ricordano le testimonianze analizzate nel capitolo precedente.

Il matrimonio con una veneziana, la nascita di un figlio, Francesco¹⁸, la legittimazione dello *status* di cittadino: sono tutti segnali della solida posizione sociale che il pittore aveva saputo garantirsi all'interno del contesto veneziano. Viene dunque facile immaginare che tali raggiungimenti fossero accompagnati da una situazione lavorativa altrettanto florida: del resto, l'ottenimento della cittadinanza permetteva determinate facilitazioni allo straniero che avesse potuto fregiarsi di quell'ambito riconoscimento giuridico, quali, ad esempio, la protezione degli affari da parte dell'apparato amministrativo-giudiziario veneziano, sconti doganali nell'acquisto di materie prime (per cui i veneziani usufruivano di tariffe più basse rispetto ai *forestieri*)¹⁹ e la possibilità di creare società con i locali²⁰. L'idea che il pittore avesse avviato nel migliore dei modi la sua attività professionale viene poi confermata anche da altri atti,

¹⁷ MUELLER, R.C., *Immigrazione e cittadinanza nella Venezia medievale*, Roma 2010, pp. 23-24, in particolare per quanto attiene i due tipi di cittadinanza, *de intus* e *de intus et de extra*. La pubblicazione del volume ha affiancato un progetto più ampio, inerente lo spoglio dei privilegi di cittadinanza a Venezia, dalle origini al 1500, che è confluito nella banca dati CIVES: <http://www.civesveneciarum.net/> (si rimanda specificamente a: <http://www.civesveneciarum.net/dettaglio.php?id=2026>, per la scheda del privilegio di *Iohannes quondam Petri*). Va sottolineato che gli anni necessari al conseguimento della cittadinanza erano stati fissati rispettivamente a 15 e 25 a partire dal 1305, ma in realtà potevano poi variare a seconda del momento storico: così, ad esempio, dopo la peste nera il privilegio *de intus* venne garantito nell'immediato, mentre per ottenere quello *de extra* bastavano dieci anni di residenza in città (*ivi*, p. 24). Una nuova modifica intervenne dopo la guerra di Chioggia, a partire dal 1382, per cui erano necessari 8 anni di residenza per il primo tipo di cittadinanza e 15 per il secondo (*ivi*, p. 28; tale disposizione era ancora in vigore nel momento in cui *Iohannes* ottenne la cittadinanza, come ricordato nella scheda succitata). Infine, il 5 luglio del 1407 venne promulgata una norma per cui chi avesse sposato una donna veneziana avrebbe avuto subito il privilegio *de intus* (*ivi*, p. 29). Sull'argomento si rimanda anche al recente volume di ORLANDO, E., *Migrazioni mediterranee. Migranti, minoranze e matrimoni a Venezia nel basso medioevo*, Bologna 2014, in particolare pp. 47-52.

¹⁸ Cfr. *Regesto*, n. 16.

¹⁹ MUELLER, *Immigrazione* cit., p. 30.

²⁰ *Ibidem*. Ma si veda anche MONTICOLO, G., *I capitolari delle Arti veneziane sottoposte alla Giustizia e poi alla Giustizia vecchia dalle origini al 1330*, II, Roma 1905, pp. 363-389, in particolare p. 370, capo XV; FAVARO, E., *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, p. 63 (dal cap. X dello statuto). Un altro caso di acquisto di cittadinanza da parte di un forestiero è quello dello zaratino Nicolò di Cipriano nel 1366, «il quale aveva prestato vari servizi alla Repubblica, ed era stato “per cinque anni con maestro Paolo ad imparare l'arte”» (TESTI, *La storia* cit., I, p. 103, nota 4).

nei quali Zanino risulta impegnato nella compravendita di schiave²¹ e nell'acquisto di *domos et proprietates* nel confinio di San Barnaba²², probabilmente con l'intenzione di metterle in locazione, così da ricavare un ulteriore introito da affiancare alla vendita dei dipinti²³.

Tali testimonianze permettono altresì di costruire intorno al pittore una fitta rete di relazioni sociali con personaggi, noti e meno noti, attivi in quegli anni nella piazza commerciale e artistica veneziana: così, nell'atto di vendita della schiava Elena del 1411, scopriamo Zanino impegnato a contrattare con Paoluccio di maestro Paolo²⁴, importante mercante camerinese abitante nella vicina parrocchia di San Cassiano; mentre l'anno successivo sono i fratelli intagliatori Lorenzo e Matteo Moronzone²⁵ a farsi carico dell'acquisto della schiava Ana venduta dal maestro, la stessa che egli aveva comperato qualche mese prima da un ferrarese, venendo però ingannato sull'età della donna. E poi la riscossione di alcuni crediti da *Artiucho Victoris* di Capodistria, tramite una procura che svela l'esistenza di un altro figlio del maestro, Secondo²⁶; o i più assidui contatti²⁷ con il pittore Marco di Lorenzo, al momento da considerare solamente su un piano di mutua fiducia tra i due (che si incaricavano vicendevolmente della riscossione di denaro, ciascuno a nome dell'altro), ma che forse, si spingevano più in là,

²¹ Cfr. *Regesto*, nn. 20, 21, 22. Come ricordato da ORLANDO, *Migrazioni* cit., p. 112, il commercio di schiavi era diffuso soprattutto tra nobili e ecclesiastici, ma non era di certo sconosciuto alla borghesia artigiana della città. Trattandosi di donne, è verosimile che le schiave acquistate da Zanino fossero destinate perlopiù ai lavori domestici; non va tuttavia escluso il loro impiego nelle faccende minori della bottega, anche se è più probabile che per mansioni inerenti l'attività lavorativa si ricorresse a schiavi di sesso maschile. Si veda ad esempio il caso di Nicoletto Semitecolo, che nel gennaio del 1386 prescrisse che, alla sua morte, il suo schiavo Michele continuasse a servire la moglie per altri sei anni e, nel contempo, a esercitare l'arte nella sua bottega (*ivi*, p. 135). Louise Bourdua ricorda, inoltre, che Andriolo de Santi si servi per un anno, dal 29 maggio 1374, del lavoro di cinque schiavi tartari, quattro donne e un uomo, sposato con una di esse (cfr. BOURDUA, *Time-keeping* cit., p. 106, nota 54). Anche Jacobello del Fiore ebbe uno schiavo uomo, il tartaro Aspertus, che vendette nel febbraio del 1407 (*more veneto*) a ser Nicolò di Pietro Lipomano per otto ducati (cfr. MARKHAM SCHULZ, A., *Antonio Bonvicino and Venetian crucifixes of the early Quattrocento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», 48, 2004, pp. 292-332: 298, 328, nota 14).

²² Cfr. *Regesto*, n. 23. È qui indicativo l'appellativo di *cives* che viene fatto seguire al nome del pittore, a conferma del suo *status* di cittadino.

²³ Come testimoniato da una procura che il pittore affida a Marco di Lorenzo circa la riscossione *afficti domorum suarum* (cfr. *Regesto*, n. 28).

²⁴ Alla figura di Paoluccio da Camerino sono stati dedicati approfonditi studi da parte di Emanuela di Stefano, soprattutto in relazione alla fitta corrispondenza che, da Venezia, il marchigiano intrattene con Francesco di Marco Datini da Prato. Si veda, ad esempio, DI STEFANO, E., *Una città mercantile. Camerino nel tardo medioevo*, Camerino 1998, in particolare pp. 101-122.

²⁵ Su Lorenzo Moronzone si veda: MARKHAM SCHULZ, A., *Woodcarving and Woodcarvers in Venice. 1350-1550*, Firenze 2011, pp. 141-142, n. 392. Su Matteo: *ivi*, pp. 149-150, n. 433.

²⁶ Cfr. *Regesto*, n. 26.

²⁷ Cfr. *Regesto*, nn. 24, 28.

fino ad una collaborazione di tipo lavorativo²⁸: quel che è certo è che entrambi, nel febbraio del 1417 (*more veneto*), ebbero occasione di rifornirsi dallo stesso commerciante²⁹, Hermann Femstenberger di Norimberga, attraverso il suo agente lagunare, *ser Alberto Bonozoller teothonico, habitator Veneciis in contrata sancti Fantini*³⁰, per l'acquisto di pigmento azzurro³¹, che si impegnavano a pagare entro il primo luglio successivo.

Degli atti fin qui citati, quest'ultimo è l'unico legato in qualche modo all'attività professionale di Zanino; ad esso fanno seguito la menzione di un lavoro nella chiesa della Carità nel 1426 – la doratura del pulpito posto *a cornu Evangelii*, per la quale il pittore venne pagato 15 ducati³² – e il ben noto contratto con Marino Contarini nel 1431 per la decorazione della facciata prospiciente il Canal Grande della sua *domus magna*, che da quel momento in poi verrà ricordata con il nome di Ca' d'Oro³³. Questo rogito reca la firma di Francesco di Zanino: è stato supposto che il pittore *senior* non fosse in

²⁸ Le attestazioni note su Marco di Lorenzo si limitano al momento ai tre documenti in cui il pittore è citato in relazione a Zanino: significativo è il fatto che in essi Marco non venga mai menzionato come *magister*, particolare che induce a credere che egli non fosse a capo di una bottega ma, per svolgere l'attività pittorica, si appoggiasse piuttosto a botteghe altrui (nella fattispecie, potrebbe appunto trattarsi di quella di Zanino), secondo quanto previsto dagli statuti dell'arte. Cfr. MONTICOLO, *I capitolari delle Arti* cit., II, pp. 370 (in particolare capo XII, per i maestri che lavoravano «per mercede» nella *statio* di un altro).

²⁹ Cfr. *Regesto*, n. 25.

³⁰ Sulla comunità tedesca a Venezia, si rimanda al recente tomo di BRAUNSTEIN, P., *Les Allemands à Venise (1380-1520)*, Roma 2016, dove a p. 712, nota 354, viene citato il documento relativo all'acquisto dell'azzurro da parte di Marco di Lorenzo da Alberto Bonozoller. A proposito dell'atto in cui è Zanino a fare affari con il tedesco, va precisato che, nel privilegio di cittadinanza citato più sopra veniva esplicitamente dichiarata la condizione per cui Giovanni del fu Pietro di Francia, *in fontico teothonicorum seu cum teothonicis mercari non possit*, una volta divenuto *cives*. Come rilevato da MUELLER, *Immigrazione* cit., p. 31, si trattava di un divieto comune a molti privilegi *de intus*, una restrizione tramite la quale i veneziani "originari" tentavano di salvaguardare la loro preminenza nell'acquisto e nel commercio di determinati prodotti; ciò non toglie che poi, dinanzi alle necessità della professione, potesse capitare che la norma non venisse sempre rigidamente rispettata dai nuovi cittadini.

³¹ Si tratta dell'azzurro d'Alemagna, o azzurrite, un pigmento commerciato in particolare a Venezia, come sottolineato anche da SIMONETTI, M., *Tecniche della pittura veneta*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I cit., pp. 247-270: 253-254. Sulla modalità di approvvigionamento dei colori da parte dei pittori si rimanda a: MATTHEW, L.C., *'Vendecolori a Venezia': the reconstruction of a profession*, in «The Burlington Magazine», 144, 2002, 1196, pp. 680-686, in cui l'autrice rende nota l'esistenza di una particolare categoria di artigiani, i *vendecolori* per l'appunto, addetti alla vendita dei pigmenti. Si tratta, in realtà, di casi tardi (la prima menzione di un vendecolori a cui fa riferimento è del 1493): è probabile che durante la prima metà del Quattrocento i pittori si rifornissero ancora presso gli *spezieri da grosso*. È inoltre possibile che gli stessi artisti fossero coinvolti nella vendita di pigmenti, come il caso di «*ser Giacomo fior pintor [Jacobello del Fiore?] sta in chavo la piazza di S. Marco*», da cui furono acquistati dei colori per il confezionamento di corali miniati su commissione di Galeazzo Borromeo, nipote di quell'Alessandro responsabile della costruzione della cappella de famiglia nella chiesa olivetana di Sant'Elena. L'annotazione in questione, recante la data 20 novembre 1434, si trova appunto in uno dei registri di spese del convento (ora Venezia, Biblioteca Marciana, mss. italiani, cl. 7, n. 1676). Si veda GALLO, R., *La chiesa di Sant'Elena*, Venezia 1926, pp. 57, 76-77. Ringrazio Zuleika Murat per la segnalazione.

³² Cfr. *Regesto*, n. 27.

³³ Cfr. *Regesto*, nn. 30, 31, 32, 33, 34.

città al momento della stipula del contratto³⁴, per cui l'incombenza venne demandata al figlio; ci si potrebbe tuttavia chiedere se il giovane facesse le veci del padre, in quell'occasione, quale possibile prosecutore dell'attività di famiglia. Difatti, se lo consideriamo nato tra il 1405 e il 1406 (fissando come *terminus post quem* la data del secondo testamento di Franceschina), nel 1431 Francesco doveva avere tra i 25 e i 26 anni ed essere, secondo la legislazione dell'epoca, adulto a tutti gli effetti e perciò pronto a subentrare a Zanino nella gestione della bottega. Nessun documento permette, per ora, di validare quest'affermazione, che dovrà quindi essere mantenuta nel campo delle ipotesi: del resto, è pur vero che, accanto a casi accertati in cui i segreti dell'arte e i ferri del mestiere furono tramandati di padre in figlio, ne sussistono altri che raccontano storie ben diverse³⁵.

I documenti inerenti i lavori alla Ca' d'Oro sono tra le ultime testimonianze del pittore; la datazione dell'affresco di coronamento dell'arco di accesso della cappella Emiliani, che qui si propone di inserire nel catalogo del maestro (cat. 35), e delle pitture murali della tomba del beato Pacifico (cat. 36), entrambi nella basilica dei Frari, alla metà degli anni trenta consente di seguirne ancora per qualche tempo l'attività, ma ormai, all'altezza del quarto decennio del Quattrocento, Zanino non doveva essere più così giovane: non sappiamo quando morì con precisione, tuttavia, volendo prestar fede ad

³⁴ Cfr. capitolo 1, p. 23, nota 83.

³⁵ Dal testamento di Jacobello del Fiore, ad esempio, apprendiamo dell'esistenza di un figlio adottivo, Ercole, al quale il pittore lasciò *omnia et singula designamenta et colores ceteraque ad artem pictoriam pertinent si se in dicta arte voluerit exercere*. In tutti i documenti successivi ad esso inerenti, Ercole venne ricordato con la qualifica di pittore: non vi è quindi ragione di dubitare che si fosse specializzato in un mestiere differente o non avesse esercitato affatto (come riportato da L. Arbace in *Il Rinascimento danzante. Michele Greco da Valona e gli artisti dell'Adriatico tra Abruzzo e Molise*, catalogo della mostra (Celano, 28 luglio-1 novembre 2011), a cura di L. Arbace, D. Ferrara, Torino 2011, pp. 42-46: 43). A proposito di Ercole del Fiore si veda anche: MARANESI, G., *Il polittico di San Pietro a Fermo. Notizie sull'opera veneziana per le Marche e un'ipotesi per Ercole di Jacobello*, in «Il Capitale Culturale», 20, 2014, pp. 879-911: 900. Per un elenco completo dei referti archivistici inerenti la famiglia del Fiore si rimanda invece a ANSELMI, V., *Jacobello del Fiore o della pittura a Venezia tra il neogiottismo di fine Trecento e la 'rivoluzione' gentiliana*, tesi di dottorato, ciclo XXVII, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo, supervisore: Chiar.mo Prof. Andrea De Marchi, A.A. 2012-2014, pp. 197-227. A questi, si possono aggiungere altre notizie inedite, come la procura fatta da *Cyusus de Venosa armiger quondam Gualterii a magistro Jacobello de Flore pictore quondam ser Francisci de confinio sancti Moysi* nel 1413, 9 maggio (Venezia, Archivio di Stato, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Francesco de Gibellino, b. 95/II, f. 16r); o il documento trevigiano citato nel capitolo 2 di questo lavoro, pp. 61-62, nota 64 o, ancora, seppur più incerta, la menzione riportata *supra*, p. 99, nota 31. Altri casi di figli che proseguirono la professione paterna sono riportati in BRAUNSTEIN, *Les Allemands...* cit., p. 709, nota 342. All'opposto, l'esempio di Cristoforo Cortese: egli raccolse l'eredità del padre (fu infatti anche pittore, oltre che miniatore: si veda BISOGNI, F., *Un polittico di Cristoforo Cortese ad Altidona*, in «Arte illustrata», VI, 1973, 53, pp. 149-151), mentre suo figlio, Policreto, indossò le vesti del notaio. Si coglie l'occasione per segnalare che nell'Archivio di Stato di Venezia (*Notarile. Testamenti*, b. 887) è conservato un solo faldone di documenti rogati da Policreto: si tratta di testamenti, tra i quali non è emerso nulla di significativo ai fini di questa ricerca.

una notizia – non più verificabile – riportata da Paoletti, nel 1448 il suo nome era accompagnato dalla specifica *quondam*³⁶.

3.2. *Mutamenti e aggiornamenti della cultura pittorica lagunare d'inizio Quattrocento: Gentile da Fabriano a Venezia*

Il progressivo inserimento nella realtà veneziana che il pittore avviò al suo rientro da Bologna ebbe, com'è naturale, riflessi anche sulla sua produzione artistica. Come vedremo, è possibile seguire passo passo la trasformazione del linguaggio del maestro dal polittico di Avignone (cat. 3) al *Trittico di Rieti* (cat. 11) e al *Crocifisso* di San Polo (cat. 13), vertici indiscussi della sua maturità pittorica, attraverso una serie di opere intermedie, in cui ancora forti reminiscenze bolognesi si fondono con gli stimoli provenienti dall'ambiente veneziano, ormai segnato dalla presenza e dalle novità introdotte da Gentile da Fabriano.

Il rapporto che il francese intrattenne con il maestro marchigiano è stato descritto, di volta in volta, con termini quali «emulazione quasi fanatica»³⁷, «imitazione ossequiosa»³⁸, «folgorazione»³⁹: difatti, Zanino fu il pittore che meno resistette all'onda d'urto gentiliana in laguna, attuando un processo di ridefinizione del suo linguaggio sulla scia di quanto Gentile andava nel frattempo realizzando. Ma non fu il solo ad esserne toccato: l'arrivo del fabrianese stimolò, in diversa misura, tutte le personalità attive sulla scena artistica veneziana d'inizio Quattrocento.

Paradossalmente, la permanenza del marchigiano a Venezia è misurabile più attraverso l'impatto che ebbe sui pittori della città, che tramite le notizie d'archivio a lui riferite o le opere che di sua mano rimangono in laguna: infatti, le indagini finora condotte hanno fatto riemergere il nome del pittore in due sole occasioni, relative, la prima, alla realizzazione di un'ancona commissionatagli dal mercante di origine lucchese Francesco Amadi nel 1408 e invano identificata da Merkel con una tavola ritrovata nei

³⁶ Cfr. *Regesto*, n. 35. In calce a questa rilettura documentaria vorrei segnalare che dalle ricerche d'archivio condotte dalla dott.ssa Anna Pizzati potrebbero essere emersi ulteriori documenti inerenti il pittore. Per la mancanza delle segnature archivistiche non è stato possibile controllare queste notizie, delle quali si riportano comunque le date: 1409, 27 marzo: *Iohannes Petri pictor S. Apollinaris*; 1413, 1 settembre: *Iohannes (magister) q. Petri pictore S. Apollinaris*; 1414, 7 settembre: *Iohannes (magister) pictor q. Petri S. Aponal*.

³⁷ DE MARCHI, *Per un riesame* cit., p. 45.

³⁸ Parafrasando CHRISTIANSEN, K., *L'arte di Gentile da Fabriano*, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006), a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano 2006, pp. 19-51: 30.

³⁹ DE MARCHI, *Gentile e la sua bottega* cit., p. 17.

depositi del Museo Correr⁴⁰; la seconda, all'iscrizione del pittore presso la Scuola di San Cristoforo dei Mercanti, *sine data* ma per cui si accetta come *terminus ante quem* il 1414, momento a partire dal quale Gentile passò al servizio di Pandolfo Malatesta a Brescia⁴¹. In realtà, come argomentato convincentemente da De Marchi, è possibile dilatare ulteriormente il soggiorno veneziano del maestro rispetto agli estremi noti del 1408 e del 1414, per cui «è fondata l'impressione che [...] sia stato di gran lunga il più consistente, più lungo dei cinque anni fiorentini, dei due romani, dei tre o quattro bresciani»⁴², facendolo principiare poco oltre il 1402⁴³, anno della morte di Gian Galeazzo Visconti, a seguito della quale vi fu un progressivo trasferimento di competenze – militari, commerciali e, va da sé, anche artistiche – dai centri di potere viscontei verso Venezia; fino al 1415, in cui viene attestata una provvigione mensile versata al pittore dal Malatesta (mentre nei documenti dell'anno precedente si fa riferimento all'acquisto di materiale per la decorazione della cappella del Broletto, senza che sia perciò necessario postulare la sua presenza fissa a Brescia già da quell'anno)⁴⁴.

In quest'arco cronologico Gentile, forte di un'educazione all'arte acquisita in terra lombarda, si impegnò a consolidare una reputazione che gli valse prestigiosi lavori tanto in laguna quanto al di là dei suoi confini, fino al celebre incarico per il più ambito dei committenti, il governo della Serenissima, che lo consacrò a fama imperitura nei secoli

⁴⁰ Cfr. capitolo 2, p. 58, nota 50. Sebbene non vi sia motivo di dubitare della veridicità della notizia, è bene comunque ribadire che essa si ricava da una fonte indiretta che è giunta fino a noi grazie a una trascrizione settecentesca.

⁴¹ Cfr. MAZZALUPI, M., *Regesto*, in *Gentile da Fabriano. Studi cit.*, pp. 68-84: 68, nn. 1, 2. Si veda anche PIZZATI, A., *Venezia*, in *Gentile da Fabriano. Studi cit.*, pp. 104-115: 104, 110-111, nota 6.

⁴² DE MARCHI, *Gentile e la sua bottega cit.*, p. 10.

⁴³ Come riferito dallo stesso DE MARCHI, *Gentile da Fabriano anno 1400 cit.*, p. 299, nel corso dello spostamento da Pavia, dove ebbe la sua prima educazione artistica, verso Venezia, o più verosimilmente da Venezia stessa, è probabile che Gentile avesse intrattenuto rapporti con Ferrara, se si accetta di attribuirgli un documento datato 26 aprile 1404, in cui Ugucione de' Contrari fu incaricato da Nicolò III d'Este di esaminare alcune richieste di tale Gentile da Fabriano (nominato, però, senza qualifica professionale). Al di là del documento di per sé, nel saggio citato lo studioso ha tratteggiato un ricchissimo intreccio di conoscenze e relazioni, oltre che di rimandi figurativi, tra Gentile e gli artisti attivi a Ferrara nei primi anni del Quattrocento, che risulta difficile non sposarne l'ipotesi della presenza del fabrianese in città, o quantomeno, di una sua influenza diretta su quell'ambiente artistico, mediata dalla presenza *ab antiquo* della tavola, ora allo stato di frammento, raffigurante la *Madonna col Bambino* in Pinacoteca Nazionale, probabilmente parte di un insieme più articolato, forse proveniente dalla locale chiesa servita (DE MARCHI, *Gentile e la sua bottega cit.*, pp. 36, 52, nota 29; ID., *Ancona, porta della cultura adriatica: una linea pittorica, da Andrea de' Bruni a Nicola di Maestro Antonio*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano 2008, pp. 16-95: 52).

⁴⁴ DE MARCHI, *Gentile e la sua bottega cit.*, p. 9. Anche MAZZALUPI, *Regesto cit.*, pp. 69-70.

seguenti, per il tramite delle parole di Bartolomeo Fazio⁴⁵ e Francesco Sansovino⁴⁶. Completamente svanita la decorazione ad affresco della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, perdute o smembrate le opere realizzate per le importanti famiglie lucchesi che in laguna avevano trapiantato la loro attività e la loro dimora⁴⁷, è possibile oggi avere un'idea della produzione del fabrianese nei suoi anni veneziani principalmente grazie alle opere che egli, servendosi di una rete di contatti che si sta ora delineando con tinte sempre più chiare, oltre che dei collegamenti portuali marittimi e fluviali di cui Venezia disponeva, inviò al di fuori dei confini territoriali della Serenissima, verso Ferrara⁴⁸ (fig. III.1), Perugia⁴⁹ (fig. I.22) e l'eremo di Valleromita nei dintorni di Fabriano (fig. III.2). Si tratta di dipinti in cui la vocazione naturalistica coltivata da Gentile sin dagli esordi venne coniugata con un sapiente trattamento della materia, le cui possibilità espressive erano già state colte dal pittore nel corso del soggiorno lombardo: basti rammentare, in quel frangente, l'espedito dell'*Annunciazione* granita negli angoli superiori dell'anconetta Malaspina (fig. III.3) o, nella stessa, l'aereo trono a meandri ondulati a isolare il corpo della Vergine, prime prove di sperimentazioni che trovarono largo corso soprattutto a Venezia, dove Gentile

⁴⁵ PERINI, G., *Gentile da Fabriano nella lettura di Bartolomeo Fazio*, in *Gentile da Fabriano "magister magistrorum"*, atti delle giornate di studio (Fabriano 28-30 giugno 2005), a cura di C. Prete, Sassoferrato 2006, pp. 87-97: 88-90.

⁴⁶ SANSOVINO, *Venetia città nobilissima* cit., c. 124r.

⁴⁷ Oltre agli Amadi, il maestro lavorò per i Sandei, per cui realizzò una pala posta nella chiesa di Santa Sofia che ancora Sansovino ricordava *in loco*, della quale il committente sarebbe stato Francesco Sandei, altresì responsabile della costruzione della cappella di famiglia nella stessa chiesa, a partire dal 1406. Si veda: PIZZATI, *Venezia* cit., pp. 107-110. Appartenevano all'insieme il *San Giacomo* e il *San Pietro* ora a Settignano (Harvard Center for Renaissance Studies) e i due *Santi apostoli (San Bartolomeo[?] e Sant'Andrea[?])* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, che occupavano lo spazio dei pilastri laterali del polittico, probabilmente a formare l'intero collegio apostolico, e il frammento raffigurante *San Paolo primo eremita* in collezione privata statunitense (cfr. M. Ceriana, E. Daffra in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* cit., pp. 142-143, a cui si rimanda anche per le ipotesi riguardanti la figurazione centrale del complesso).

⁴⁸ Ci si riferisce alla *Madonna col Bambino* ora alla Pinacoteca Nazionale, ma probabilmente destinata *ab antiquo* alla città, per cui si veda la scheda redatta da C. Guerzi, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* cit., pp. 136-139. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano anno 1400* cit., p. 305, apre alla possibilità che il committente del dipinto fosse Duccio di Enrico Sandei, fratello di Francesco, per cui si veda *supra*, nota 47, che effettivamente risultava abitare nella città estense (tanto che, nel testamento del padre Enrico, al lui venivano destinate le proprietà terriere nel ferrarese).

⁴⁹ Cfr. V. Garibaldi, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* cit., pp. 96-99; scheda che va integrata con SILVESTRELLI, M.R., *Perugia al tempo di Gentile. Artisti, botteghe, committenti*, in *Intorno a Gentile da Fabriano. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, atti del convegno (Fabriano, Foligno, Firenze, 31 maggio-3 giugno 2006), a cura di A. De Marchi, Livorno 2007, pp. 169- 186; DE MARCHI, *Ancona, porta della cultura adriatica* cit., pp. 52, 92, nota 99; ID., *Gentile da Fabriano anno 1400* cit., p. 311, dove è una nuova proposta per la committenza del polittico, da rintracciare nel perugino Matteo di Pietro Graziani (con l'ipotesi di un incontro tra i due in terra lombarda, dove effettivamente il Graziani si recò per conto della città di Perugia tra il 1400 e il 1402), e l'ipotesi di collegamento tra la tavola e una serie di sei *Apostoli*, emersi di recente dal mercato antiquario, evidentemente occupanti le nicchie dei contrafforti laterali considerate le dimensioni pressoché analoghe a quelle dei tavolette Sandei.

ebbe modo di riflettere e confrontarsi anche con l'abilità esecutiva dei pittori locali, per i quali è rimasta famosa la descrizione di Longhi, che in essi vedeva «tecnologi perfetti, artigiani aristocratici»⁵⁰. Tuttavia, pur nella perizia che i veneziani raggiunsero nelle operazioni dell'oro, l'indagine tutta personale di Gentile percorse un binario differente, volta alla costante esaltazione delle potenzialità insite nel metallo prezioso senza che questa divenisse mai fine a sé stessa, ma ponendola sempre in relazione a istanze di verità fisica, con un'equilibrata ambiguità interna che solo egli seppe perseguire⁵¹.

Il fatto che le ricerche dei pittori veneziani si mantenessero su una direttrice parallela a quella di Gentile si può cogliere meglio che altrove nel rapporto tra il fabrianese e Nicolò di Pietro, l'esponente più sperimentale della scena lagunare d'inizio Quattrocento: rapporto che, a differenza di altri casi, ebbe realmente luogo, come accertato dalle fonti⁵². Infatti, pur a fronte di un'educazione sui testi della migliore pittura trevigiana della metà del Trecento, facenti capo al soffice naturalismo tutto padano di Tommaso da Modena⁵³, *in nuce* nella giovanile *Madonna zaratina*, Nicolò non fu mai interessato ad approfondire oltre il discorso di tipo naturalistico, rimanendo piuttosto in bilico tra raffinatezze di natura tecnica e ascendenze boeme, queste ultime precocemente attestate dalla tavoletta raffigurante *L'arrivo dei Re Magi* (fig. III.4) delle Gallerie dell'Accademia. La composizione, popolata di figure esotiche come il suonatore di zampogna o i personaggi che seguono la cavalcata dei Re con i loro cammelli stagliati sullo sfondo rosso, vestiti di copricapi alla moda orientale, è ammantata di un tono fiabesco, fintanto onirico, acuito dalla negazione di uno spazio organicamente costruito, dove la profondità è suggerita dalla sovrapposizione di piani in altezza piuttosto che dalla loro disposizione in successione e le figure presentano proporzioni incoerenti rispetto al contesto che le circonda. Così, non vi è differenza di dimensioni tra i personaggi che si affacciano sul primo piano e quelli che popolano lo sfondo, mentre il bue e l'asinello, nella grotta in cui è riparato il Bambino appena nato, sembrano planare su di esso, piuttosto che essere posti al suo fianco per riscaldarlo con i loro respiri!

⁵⁰ LONGHI, *Viatico* cit., p. 6.

⁵¹ DE MARCHI, A., *Gli angeli graniti: la Madonna di Perugia*, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* cit., p. 95: «La trasfigurazione luministica della materia preziosa, in linea con una mentalità ancora medievale, vi si coniuga con una percezione penetrante di verità tutte fisiche, presaga del naturalismo puntuale della pittura fiamminga: in tale connubio degli opposti è il senso più intimo e seducente dell'arte di Gentile, della sua irriducibile ambivalenza».

⁵² DE MARCHI, *Gentile e la sua bottega* cit., pp. 17-18.

⁵³ DE MARCHI, *Per un riesame* cit., pp. 34-36.

Se simili intenzioni possono essere imputate ad un'esecuzione relativamente alta del dipinto nel percorso del pittore, a monte dell'arrivo di Gentile a Venezia, è pur vero che esse non vennero meno neppure in un'opera realizzata negli anni più "gentiliani" dell'*iter* di Nicolò e del corso della pittura lagunare *tout court*, a partire dal 1410: ci si riferisce alla *Sant'Orsola e compagne* del Metropolitan Museum di New York (fig. III.5), collocabile all'incirca alla metà del secondo decennio⁵⁴, nella quale gli esiti delle suggestioni boeme sono rilevabili nello svolgimento sul piano, accentuato dagli *à plat* della veste della martire bretone, e nell'utilizzo di una gamma cromatica particolarmente lucida e squillante (fig. III.6). Le estreme conseguenze delle predilezioni nordiche di Nicolò si manifestarono, infine, in una prova della tarda attività, i cartoni per gli *Arazzi della Passione* per la basilica di San Marco (fig. III.7) – ormai concordemente attribuiti alla sua mano dopo una lunga diatriba critica in cui venne coinvolto anche Zanino in qualità di autore dei disegni⁵⁵ – e li acuite dalla traduzione e messa in opera da parte di maestranze fiamminghe.

Pur alla luce di tali considerazioni, indicative già di per sé del fatto che Nicolò non fu nel novero dei seguaci di Gentile *strictu sensu*, sarebbe tuttavia irragionevole negare un suo adeguamento al linguaggio portato dal fabrianese in laguna, che egli espresse, nelle opere del secondo decennio, attraverso una condotta meno soggetta alle asperità del disegno e una pennellata più libera nella resa della morbidezza degli incarnati. Entro tali coordinate sono stati, infatti, discussi i quattro pannelli del Museo Civico di Pesaro, raffiguranti i *Santi Paolo, Pietro, Lorenzo e Nicola da Tolentino* con cui faceva corpo il *San Giovanni Battista* ora a Detroit (figg. III.8-12)⁵⁶ e, soprattutto, le *Storie di San Benedetto*, divise tra il Museo Poldi Pezzoli di Milano e la Galleria degli Uffizi di Firenze. Per queste ultime, in particolare, la tangenza con talune soluzioni gentiliane – tanto nella concezione di singole figure⁵⁷, quanto nella più generale impostazione architettonica delle scene⁵⁸ – declinate però secondo l'interpretazione propria di Nicolò, come permettono di intendere i confronti proposti da De Marchi⁵⁹, è tale da lasciare

⁵⁴ *Ivi*, p. 49.

⁵⁵ Cfr. la sezione *Opere espunte*.

⁵⁶ Per la ricostruzione dell'articolato insieme, che nella predella ospitava le *Storie di sant'Agostino* divise tra la Pinacoteca Vaticana e una collezione privata francese, si rimanda a DE MARCHI, in DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale* cit., pp. 54-58.

⁵⁷ È ad esempio già stato avanzato il confronto tra il volto della Vergine incoronata del polittico di Valleromita e quello della nutrice nella scena con *San Benedetto fanciullo risana il vaglio infranto* degli Uffizi (inv. 9405, figg. III.13-14), o tra l'angelo nella *Crocifissione* di Gentile oggi a Brera e quello nel pannello raffigurante il *San Benedetto tentato nel deserto* (figg. III.15-16).

⁵⁸ DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio* cit., pp. 124-125.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 126-127.

adito a pochi dubbi circa la loro esecuzione da parte del pittore del Paradiso, che evidentemente vi si cimentò a partire da un disegno approntato dal fabrianese⁶⁰.

Se Nicolò reagì alla presenza di Gentile in laguna secondo i modi appena descritti, l'altro grande protagonista della scena artistica veneziana intorno agli anni dieci, Jacobello del Fiore, vi si dimostrò invece piuttosto impermeabile. Il punto di vista dal quale si può misurare l'aggiornamento del pittore alle fervide novità gentiliane non può essere, dunque, quello dell'analisi della condotta pittorica, che in Jacobello non raggiunse mai gli esiti di morbida illusione sperimentati dal marchigiano. Ne dà conto un'opera come il *Polittico della beata Michelina* (fig. III.17), verosimilmente realizzato proprio negli anni fulcro di questa trattazione, sullo scorcio del primo decennio⁶¹. I santi dipinti che affiancano la statua lignea della beata francescana si presentano infatti ossequiosi alla più pura tradizione lagunare, addirittura risalente a maestro Paolo, secondo la lettura che ne diede per primo Magagnato⁶²: valga la tornitura compatta dei volti dei personaggi, caratterizzati da incarnati brunastri e segnati da tratti netti, combinati nelle espressioni corruciate che rappresentano la cifra più tipica del pittore. E se una lieve brezza gotica si è levata nel frattempo a increspare gli orli dei manti delle figure, come messo in risalto dalle passamanerie dorate che spiccano sulle campiture a tinta unita delle vesti, essa non è che un primo timido indizio dell'avvio gotico del pittore, che maturò piuttosto nel corso del secondo decennio, ma sempre con caratteri suoi peculiari, come testimoniato dalle ferme *Storie di santa Lucia*. Gli otto pannelli entro cui si svolgono le vicende della santa siracusana sono stati recentemente riportati alla funzione originaria da Cristina Guarnieri⁶³, che ne ha argomentato l'impiego come elementi di una pala ribaltabile, così confermando l'integrità dell'insieme giunto sino a noi, seppur smembrato, per il quale si è invece sempre supposto fosse andata perduta un'immagine centrale di Lucia, dipinta o, più verosimilmente, scolpita, secondo una tipologia già esperita da Jacobello nel succitato polittico della beata Michelina e in quello di san Giovanni Battista per la parrocchiale di Omisalj, sull'isola di Krk, in Croazia⁶⁴.

⁶⁰ Per un'esauriente rilettura della vicenda critica delle quattro tavole e delle diverse proposte relative alla loro provenienza, si rimanda a A. Di Lorenzo, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* cit., pp. 150-154.

⁶¹ FRANCO, in DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale* cit., pp. 61-62.

⁶² L. Magagnato, in *Da Altichiero* cit., p. 65.

⁶³ GUARNIERI, C., *Una pala ribaltabile per l'esposizione delle reliquie: le Storie di santa Lucia di Jacobello del Fiore a Fermo*, in «Arte Veneta», 73, 2016, pp. 9-35.

⁶⁴ Per cui cfr. GAMULIN, G., *L'altare di S. Giovanni Evangelista di Jacobello del Fiore a Omišali*, in «Arte Veneta», XI, 1957, pp. 23-28.

Come già notato da Tiziana Franco⁶⁵, le novità gentiliane dell'opera sono rilevabili a livello di una maggiore coerenza tra le figure e lo sfondo in cui sono inserite e nell'aspetto stesso delle architetture degli episodi, memori delle soluzioni già espresse nelle *Storie di san Benedetto*, nonché nella ricerca di varietà nelle espressioni dei personaggi (per cui valga un esempio su tutti, la scena di *Lucia davanti al giudice Pascasio*, fig. III.18, dove l'atteggiamento della santa ritrae proprio quello di una fanciulla nell'atto di litigare con il fidanzato, con il dito puntato!) e nelle vesti cortesi che sfoggiano, «senza che però Jacobello recepisca mai l'attenzione naturalistica ai valori di luce e ambiente che fu peculiare del pittore marchigiano»⁶⁶. Secondo questa stessa *forma mentis* va giudicato, infatti, l'uso che il pittore fece dell'oro: scelto per confezionare le vesti della protagonista degli episodi e di alcuni altri personaggi – come il giudice Pascasio e sant'Agata fuoriuscente dal sepolcro – oltre che per la campitura degli sfondi, il metallo venne lavorato principalmente secondo un carattere astrattamente decorativo, nonché metafisico e simbolico⁶⁷, senza che ne fossero sfruttate appieno le insite proprietà luministiche in senso naturalistico. Va tuttavia notato che nelle *Storie* Jacobello non si privò di impiegare alcuni accorgimenti di più schietta derivazione gentiliana, come l'oro a missione tra le lingue di fuoco nella scena del *Rogo* (fig. III.19), a simularne i mutevoli effetti cromatici, o la tecnica dello sgraffito, tramite cui rifinì le ali degli angeli che conducono in cielo l'*animula* della martire (fig. III.20), con ciò dimostrandosi ricettore, seppur selettivo, degli aspetti più appariscenti dell'opera del marchigiano.

È probabile che tra i pittori della prim'ora che colsero la novità del linguaggio di Gentile vi fosse anche il Maestro di Ronciette: nonostante la sua attività debba ricollegarsi perlopiù all'ambiente padovano e in relazione alla città euganea sia stato letto in passato il suo raggio d'azione⁶⁸, non è da escludere che il pittore compisse i primi passi in campo artistico a Venezia, come anche gli studi più recenti tendono a

⁶⁵ FRANCO, in DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale* cit., p. 65.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ GUARNIERI, *Una pala ribaltabile* cit., p. 11.

⁶⁸ Si veda T. Franco, in *La Pinacoteca Civica di Fano. Catalogo generale*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, R. Battistini, R. Morselli, Cinisello Balsamo 1993, pp. 29-33: 33; EAD., *Michele Giambono e il monumento* cit., p. 94, che collocava il rapporto di collaborazione tra l'anonimo e Giambono, per quanto attiene la commissione del polittico di Santa Maria sul Ponte Metauro ora in Pinacoteca a Fano, «poco oltre il 1420 a Padova, la città dove il Maestro di Ronciette risulta attivo»; successivamente, più aperta verso un contatto con Venezia: EAD., (ad vocem), *Maestro di Ronciette*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 696-698: 696 («forte radicamento nella realtà padovana, ma pure contatti con l'ambiente artistico veneziano e occasioni di lavoro in ambito adriatico»), senza però mai arrivare a prospettare una formazione lagunare *in toto*.

confermare. In realtà, già nel 1992 De Marchi notava la vicinanza iconografica tra la *Madonna* di Berlino di Gentile e una tela attribuita al pittore, proveniente dalla sede della confraternita padovana della Madonna del Parto e ora conservata ai Musei Civici, raffigurante la *Madonna col Bambino, sante e devoti*⁶⁹ (fig. III.21), che lo studioso portava a testimonianza della rapida diffusione della lezione gentiliana nel Veneto, se non altro per la soluzione degli angioletti musicanti appollaiati tra la verzura⁷⁰; vicinanza tanto più intrigante in quanto il dipinto patavino presenta un'iscrizione recante la datazione alta dell'8 settembre del 1408. Per quanto in alcuni punti alterata da ridipinture e cadute di colore, l'opera mostra ancor oggi una ricca fantasia esornativa tanto negli ori della veste e del manto della Vergine, quanto nelle bianche decorazioni sulla tunica grigio argento di santa Caterina, fino alle preziose coroncine di perle delle laiche sulla destra, vestite secondo l'elegante moda dell'epoca, mentre tra i cespugli del prato il pittore non rinunciò alla libertà di inserire piccoli fiori e fragoline di bosco: aspetti, questi, che già di per sé orientano l'educazione del Maestro di Roncaiette verso l'ambiente lagunare.

Ma, come si diceva, è negli ultimi tempi che la pista veneziana ha preso più concretamente forma, soprattutto grazie all'approccio di tipo tecnico condotto da Pamela Buttus⁷¹, la quale ha messo in evidenza non solo come talune soluzioni decorative proposte dal maestro siano debitorie di quel clima di maggiore sperimentazione e attenzione alle operazioni dell'oro veicolato dalla presenza di Gentile in laguna (ad esempio l'uso della granitura per definire oggetti sulla foglia dorata del fondo che si ritrova nel polittico eponimo della parrocchiale di San Fidenzio⁷²), ma anche come esse non siano disgiunte da una ricerca di raffinatezza e varietà, ottenute grazie all'utilizzo di una gamma di punzoni molto ampia: caratteri che dovrebbero convincerci del ruolo non del tutto marginale ricoperto dal pittore agli inizi della sua carriera, poi assestata su una produzione tarda più ripetitiva e di maniera.

In questa direzione va letta un'altra opera che dev'essere ricondotta alla prima attività dell'anonimo, la cui realizzazione non si discosta troppo dalla tela per la confraternita servita: si tratta di una tavola, passata lo scorso dicembre sul mercato antiquario

⁶⁹ Cfr. L. Grossato, in *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 9 giugno-4 novembre 1974), a cura di L. Grossato, Padova [1974], n. 71.

⁷⁰ DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio* cit., p. 61. Ma si noti anche l'idea di porre le figure della Madonna e delle sante in uno spazio comune, secondo un'idea di sacra conversazione *ante litteram*, che Gentile aveva già sperimentato nella stessa pala berlinese.

⁷¹ Si rimanda a BUTTUS, *Decorazioni in oro* cit., pp. 279-282; EAD., *Sperimentazioni luministiche* cit., pp. 182-187.

⁷² BUTTUS, *Sperimentazioni luministiche* cit., p. 185.

londinese e in quell'occasione attribuita a Jacobello del Fiore⁷³. Il dipinto raffigura una *Madonna dell'umiltà* (fig. III.22): Maria regge il piccolo Gesù benedicente sul suo ginocchio sinistro, mentre tutt'intorno un'amigdala di dodici angioletti si rivolge ai due personaggi in un tripudio di colori e atteggiamenti; uno, con le braccia levate, offre un fiore rosso alla Madonna, un altro, più sopra, un cesto di fiori, due le presentano rotoli su cui si indovinano le tracce di uno spartito musicale, mentre altri osservano semplicemente la scena con le mani giunte in preghiera (figg. III.23-25). Proprio in questi particolari si nota il fare più tipico del Maestro di Roncaiette a quest'altezza cronologica, a partire dalla salda impostazione dei volumi, di stampo neogiottesco, fino al gioco di individuare le pieghe della stoffa con chiari rialzi di luce: si veda ad esempio la vesticciola arancio del Bambino, fratello gemello di quello dipinto nell'ancona per il sodalizio servita, dove l'emergenza delle ginocchia è accuratamente segnata dal pannello (figg. III.26-27). A confermare una datazione precoce, intorno agli anni dieci, concorre anche il tono liquido della pennellata: ora compromessa da una serie di ridipinture e successive puliture, che inevitabilmente hanno impoverito il tessuto cromatico originario, ottenuto per delicatezze di tocco e successivi passaggi, essa riscopre un po' della sua autenticità nelle figure di angioletti ai margini, in specie in quello di rosso vestito, di cui il pittore trasmette la spontaneità dello slancio verso la Vergine, quasi stesse facendo a gara con il compagno poco più in su nell'offrirle il dono floreale (fig. III.28).

Grazie all'utilizzo del supporto ligneo, il pittore ebbe poi qui l'occasione di arricchire la composizione con il ricorso ai punzoni, alcuni dei quali inediti nella sua produzione, almeno per quanto conosciuto fino ad oggi: si tratta di stelline a sei punte, che riempiono il fondo oro della tavola fingendo una volta celeste (figg. III.23-25), come anche di un originale ovale a due anelli riempito da bolli realizzati in punta di stilo nello specchio più interno, che si dipana lungo la passamaneria del manto di Maria, dove è inframmezzato da un motivo a fiore ottenuto con l'accostamento di otto cerchi intorno

⁷³ *Old Masters*, London, Christie's, 9 December 2016, lot 136: *Attributed to Jacobello del Fiore, "The Madonna and Child surrounded by angels in a meadow"* (72,4×81,3 cm). Sono riconoscente a Charlotte Mosely di Christie's, che mi ha permesso di prendere visione del dipinto e di scattare le fotografie dei dettagli che qui presento; mi ha inoltre fornito la relazione sullo stato di conservazione dell'opera, da cui si evince che «Passages of original paint are clearly visible in the heads of the Holy figures, particularly in the lightest passages and in the depiction of the flowers in the background. Whilst there are several layers of restoration to the Madonna's robes and the drapery of the angels, the gilded edging and the drawing and modelling of the Holy figures appears to be reasonably well preserved. There is a tiny area of fragile paint in the forehead of the Madonna. The angel in the lower left corner remains in the best condition of the group».

ad uno centrale di maggiori dimensioni (fig. III.29). E poi, ancora, la soluzione di decorare la spilla che chiude il *maphorion* della Madonna con un circolo semplice al cui centro è impresso un bollo, identico a quella visibile nei nimbi dei sei *Santi* dello scomparto superiore del polittico di Fano (figg. III.30-31): espediente che non può non richiamare alla mente una trovata a cui già fece ricorso Zanino, nella *Madonna* di ubicazione ignota (fig. III.32). Ancora, l'idea di inserire archetti negli intradossi degli archi a pastiglia nella cornice superiore va avvicinata a soluzioni coeve adottate da Zanino (fig. III.33): in questo caso, il Maestro di Roncaillette non si avvale della tecnica della granitura, ma ottenne lo stesso effetto operando con un minuto punzone a cinque punte, a cui anche il pittore francese ricorse più tardi nella *Madonna dell'umiltà* già di proprietà Lauckner (figg. III.34-35) realizzata entro la metà del secondo decennio. Un particolare infinitesimale, che però potrebbe gettare nuova luce sul rapporto tra i due maestri, che forse si instaurò già nel corso degli anni dieci, anche se poi solamente nel quarto decennio del Quattrocento si consolidò con l'istituzione di un'attività in comune. La ricchezza della tavola londinese non si esaurisce qui: nell'estremità superiore essa è infatti conclusa da una cornice a pastiglia⁷⁴, un arco trilobo ribassato poggiante su colonnine tortili e terminante, agli angoli, con *pendilia* circolari, questi ultimi accostati a foglie lanceolate; al suo interno sono archetti di minori dimensioni, anch'essi terminanti con *pendilia*, mentre all'esterno una fantasia vegetale occupa gli spazi di risulta negli angoli superiori. Qui è possibile riscontrare con chiarezza il risultato di un intervento moderno, volto a colmare una lacuna nella decorazione: ne è riprova una fotografia conservata nell'archivio di Federico Zeri (fig. III.36) che permette di appurare lo stato originario dell'opera. L'ancona non nacque, infatti, come immagine a sé stante, ma come parte centrale di un trittico con santi negli scomparti laterali⁷⁵: tra essi e l'immagine mariana trovavano posto due tondi con l'*Arcangelo Gabriele* e la *Vergine annunciata*, poi eliminati al momento dello smembramento⁷⁶. Per quanto riguarda le figure laterali, purtroppo di ubicazione ignota, esse sono state identificate con Daniele di Padova il santo di destra, un giovane diacono con un modellino di città e uno stendardo svolazzante; con san Giuseppe l'anziano barbuto che si regge a un bastone nodoso a sinistra, complice la scritta IOSEF(?) che corre all'altezza della sua spalla. Se il

⁷⁴ La soluzione di coronare la figurazione con archetti a pastiglia è un espediente che ricorre anche nelle opere di Zanino in questi anni: si vedano le opere al cat. 4, 6.

⁷⁵ Inv. 60692; le dimensioni totali erano 78×144 cm (con cornice). Federico Zeri classificò il trittico come opera di Nicolò di Pietro e ne segnalò l'appartenenza alla collezione dell'antiquario D'Atri di Parigi.

⁷⁶ Lo scatto risale al 1916, che deve perciò considerarsi come *post quem* per il frazionamento dell'opera.

riconoscimento del primo non lascia adito a dubbi, particolarmente in seguito all'eliminazione dell'ornato che ne decorava la veste, riemersa in tutta la sua autenticità di abito diaconale⁷⁷ (fig. III.37), e permette così di collegare la realizzazione dell'opera alla città del Santo⁷⁸, più problematico appare invece il secondo personaggio, soprattutto se rapportato alla datazione dell'opera, che all'esame stilistico, come già accennato, si può assestare intorno al primo decennio del Quattrocento. Tradizionalmente, gli studi hanno infatti privilegiato l'interpretazione di una comparsa tardiva, in epoca post-conciliare, del culto e della raffigurazione di san Giuseppe, principalmente come figura isolata dal contesto narrativo dello *Sposalizio della Vergine* e delle scene dell'infanzia di Gesù (*Natività, Fuga in Egitto*); e anche se tale posizione è stata recentemente messa in dubbio dalle ricerche di Carolyn Wilson, che hanno reso manifesta l'ampia devozione rivolta al santo anche nei decenni pre-conciliari⁷⁹, almeno a partire dal 1480 e soprattutto in relazione alla spiritualità francescana, rimane il fatto della precocità della sua rappresentazione nel trittico padovano, a cui si possono affiancare pochi altri esempi coevi o precedenti⁸⁰.

⁷⁷ Nella Fototeca Zeri è infatti presente una seconda riproduzione, con il solo *San Daniele* (inv. 60693, 79×37 cm) datata al 1973: il confronto tra quest'immagine e lo stato del dipinto precedente lo smembramento ha permesso di riscontrare un avvenuto restauro, intercorso perciò tra il 1916 e il 1973. Da una nota di Federico Zeri ne apprendiamo l'appartenenza, all'epoca, alla collezione parigina Moratilla.

⁷⁸ Si prenda ad esempio la raffigurazione del santo nella pala ribaltabile di Nicoletto Semitecolo per l'altare di San Sebastiano nella cattedrale cittadina, ora conservata, smembrata, al Museo Diocesano di Arte Sacra, per cui cfr. da ultimo GUARNIERI, *Una pala ribaltabile* cit., pp. 23-24.

⁷⁹ WILSON, C., *St. Joseph in Italian Renaissance Society and Art. New Directions and Interpretations*, Philadelphia 2001, pp. 1-20.

⁸⁰ VERRI, F., *Iconografia di S. Giuseppe nell'arte medievale veneta*, in «Arte Cristiana», LXII, 1974, 609, pp. 89-98: 97, nota 2: come rilevato dallo studioso, al di fuori dell'area veneta una figurazione di san Giuseppe isolato si trova affrescata su un pilastro della cappella Baroncelli a Santa Croce a Firenze, dove appare come un santo dalla lunga barba bianca, con mantello e verga fiorita, in ossequio al racconto del Protoevangelo di Giacomo, secondo il quale la divina designazione di colui che sarebbe andato sposo a Maria si manifestò tramite la fioritura di un ramo secco. Un'altra effigie del santo, questa volta in veste di artigiano, è nel trittico firmato da Lippo di Dalmasio e ora conservato alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 10024, fig. III.38): lì Giuseppe è collocato nel coronamento superiore dello scomparto destro, dunque in posizione preminente, e simmetricamente opposto a san Petronio, sul lato sinistro. Appare come un uomo dall'età avanzata, con la corta barba bianca e un berretto a calotta – del tutto simile a quello degli affreschi di Altichiero nell'oratorio di San Giorgio – e recante con sé gli strumenti del mestiere di falegname – i chiodi, la sega – in virtù dei quali la committenza dell'opera è stata messa in relazione con la corporazione cittadina dei marangoni. Cfr. R. D'Amico, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* cit., pp. 160-162. Anche a Padova esisteva una fraglia di marangoni, che aveva la sua sede nell'attuale via Dante: si potrebbe forse ipotizzare una provenienza dell'opera del Maestro di Ronciette da quel contesto, ma allora non si spiegherebbe la scelta di rappresentare Giuseppe senza gli attrezzi del mestiere. In realtà, a seguito di un confronto orale con la dott.ssa Piera Ferraro, che si sta occupando della Scuola di San Giuseppe di via Dante in uno studio di prossima uscita e alla quale sono riconoscente, è possibile affermare che il fatto che il santo non fosse abbigliato da falegname non contrasta con la provenienza del trittico dalla sede dei marangoni, poiché quello stesso luogo, almeno fino al Seicento, era utilizzato anche da una fraglia devozionale intitolata a san Giuseppe, distinta quindi dalla corporazione di mestiere. Tuttavia, in nessuno degli inventari consultati dalla studiosa è menzionata un'opera che possa

Dopo queste prime prove, alcune altre testimonianze, che vanno scalate negli anni tra la fine del secondo decennio e i primi di quello successivo, danno il tenore della produzione del Maestro di Roncaiette, che sembra aver diviso la sua attività tra Padova e Venezia. È probabile, infatti, che il pittore, non estraneo all'ambiente lagunare fin dagli anni precedenti, avesse trovato modo di entrare in contatto con Giambono e ed essere stato assunto dal più giovane e promettente maestro per la realizzazione degli scomparti superiori del polittico di Fano (fig. I.3), importante committenza malatestiana⁸¹, rimanendo al contempo impegnato sul fronte padovano con la realizzazione del polittico, o dei polittici, ora smembrati, per una delle chiese della città o dei territori limitrofi⁸² (figg. I.10-18, I.21), delle miniature per lo statuto dei Notai⁸³ (fig. III.39) e della tela per la confraternita della Carità, afferente al neonato ospedale di San Francesco⁸⁴ (fig. III.40). Il punto di stile di queste opere è pressoché lo stesso: ritorna, infatti, la stessa pennellata minuziosa nel delineare ad una ad una le sopracciglia, le barbe e le ciocche di capelli dei personaggi e l'andamento serpentinato delle vesti, giocato tra simmetriche aperture e rientranze, mentre la marcatura espressiva di alcuni dettagli dei volti, nel tratto nero con cui sono definiti gli occhi o le labbra, o nella sottolineatura delle rughe, potrebbe indicare, ed è già stato notato⁸⁵, il tentativo del pittore di adeguarsi al linguaggio del collega Giambono. Non dimentico della lezione naturalistica gentiliana, il pittore ne dà prova in queste opere nel vaio che fa da soppanno al manto di san Girolamo in uno degli scomparti di polittico o nelle ossute dita che stringono il bastone da pellegrino del san Cristoforo fanese o, ancora, nella variata caratterizzazione dei volti dei devoti nella tela confraternale, dove emerge il tentativo di individuare ciascun personaggio secondo l'età e le fisionomie: così alcune donne mostrano i volti pieni tipici della freschezza della gioventù, mentre le più

riconoscersi con quella in esame: si dovrà perciò mantenere aperta la discussione sulla sua provenienza, che dovrà comunque essere ricercata in ambito padovano.

⁸¹ Si veda Franco, in *La Pinacoteca Civica di Fano* cit. pp. 29-33.

⁸² Per una *summa* delle posizioni critiche sugli scomparti del complesso, o dei complessi, si rimanda al capitolo 1, pp. 15-16, nota 63. Una possibile provenienza padovana, sembra essere confermata dalla presenza, nella rosa dei santi effigiati, di Fidenzio e Giustina: se per la seconda, patrona della città, non è necessario spendere parole, è bene ricordare che il culto del primo non era meno diffuso nell'area del padovano (Fidenzio fu il terzo ad occupare la cattedra vescovile della città nel 166), come attestato dall'intitolazione a lui di alcune chiese nel territorio (Polverara, Roncaiette, Sarneola, Baone e Megliadino).

⁸³ Cfr. T. Franco, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo-27 giugno 1999), a cura di G. Baldissin Molli, G. Mariani Canova, F. Toniolo, Modena 1999, p. 212.

⁸⁴ Cfr. da ultimo V. Baradel, in *La Salute e la Fede. Il patrimonio artistico, archivistico e librario degli Ospedali di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zuckermann, 6 giugno-20 luglio 2014), a cura di M.C. Zanardi, Cittadella 2014, pp. 53-54.

⁸⁵ Franco, in *La Pinacoteca Civica di Fano* cit., p. 33.

anziane, coperte di velo e soggolo, hanno tratti più spigolosi e nasi adunchi; tra gli uomini emerge, invece, il bel ritratto di *Zorzo di ser Agnolo*, colui che ha *fato fare* il bel *lavoriero*, la cui sensibilità naturalistica non può non rimandare al volto del massaro capofila dei Battuti Neri nell'affresco con la *Resurrezione di Cristo* nell'oratorio della compagnia ferrarese⁸⁶ (figg. III.41-42), ulteriore conferma di una partecipazione del Maestro di Ronciette alle più aggiornate correnti pittoriche che attraversarono l'Italia padana all'inizio del Quattrocento.

Ad un momento più avanzato nel corso del terzo decennio va, infine, assegnata la realizzazione del *namepiece* della parrocchiale di Ronciette (fig. I.2), i cui protagonisti risultano una versione priva di *verve* espressiva dei santi incontrati nelle opere precedenti e già preludio del linguaggio del maestro negli anni trenta, di cui si darà conto nel prossimo capitolo.

Infine, tra i pittori che seppero meglio avvantaggiarsi della presenza del marchigiano in laguna, o comunque dell'ambiente artistico veneziano rivitalizzato dalla sua opera, va annoverato anche il traurino Biagio di Giorgio. Nessun documento riguardante il maestro è noto prima del 1412⁸⁷, anno in cui il suo nome comparve in un atto inerente la decorazione della volta al di sopra dell'altar maggiore della chiesa di San Francesco a Spalato, che egli si impegnava a dipingere «*stellis et floribus de coloribus pulcro modo*»; nondimeno, è stata ragionevolmente avanzata l'ipotesi di un suo soggiorno veneziano nei primi anni del Quattrocento, intorno al 1410⁸⁸, considerati gli evidenti imprestiti tecnici da quell'ambiente pittorico che egli ripropose nella sua produzione, in

⁸⁶ BENATI, *L'affresco con la Resurrezione e il suo autore* cit., pp. 23-31.

⁸⁷ *Blasius pictor*, ossia Blaz Jurjev trogiranin, è menzionato nelle carte d'archivio di diverse città croate in un arco cronologico di quasi quarant'anni, dal succitato rogito 1412, anno in cui si trovava a Spalato, fino al 1448, quando redigeva il suo testamento a Zara. Non ne conosciamo la data di morte, che tuttavia dovrà essere posta tra quell'anno e il maggio del 1450, momento in cui la cancelleria di Traù ne elencava i beni lasciati in eredità. Dopo i lavori di Spalato, ritroviamo il pittore a Traù in due occasioni tra il 1419 e il 1420, quindi a Ragusa fino al 1426 e poi di nuovo a Traù, a Curzola e a Zara. Cfr. DEMORI-STANIČIĆ, Z., *Cronologia, vita ed opere. Estratti dai documenti d'archivio*, in *Biagio di Giorgio* cit., pp. 81-86. Per una rilettura della vicenda critica del pittore si rimanda invece a REED, *Approaches* cit., pp. 90-105.

⁸⁸ PRIJATELJ, K., *Dalmatian painting of the 15th and 16th centuries*, Zagreb 1983, p. 13; ID., *Profilo artistico* cit., p. 19, ritornava sull'argomento proponendo piuttosto un soggiorno marchigiano per il pittore. DE MARCHI, *La mostra di Biagio* cit., p. 178; BOSKOVITS, M., *Od Blaza Trogiranina do Lovre Kotoranina. Napomena o ranom quattrocentu u Dalmaciji. Da Biagio da Traù a Lorenzo Cattaro. Appunti sul primo Quattrocento in Dalmazia*, in *Likovna kultura Dubrovnika 15 i 16 stoljeća*, urednik Igor Fiskoviâc, Zagreb 1991, pp. 155-166: 162; DE MARCHI, *Un politico spalantino* cit., p. 23: come da lettura dello studioso, il caso di Biagio di Giorgio non sarebbe stato isolato, ma seguito, una decina d'anni dopo, da quello di Dujam Vušković, considerate le tangenze che legano i *Santi* di quest'ultimo ora conservati all'Hermitage di San Pietroburgo con il primo stile di Giambono, quello fortemente gentiliano del politico per Santa Maria sul Ponte Metauro. Si veda anche: ID., *Un libro di Tiziana Franco su Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego*, in «Arte Veneta», 56, 2002, pp. 94-102: 101, 102, nota 22.

particolare nei dipinti del quarto decennio, per il resto connotata da una cifra tutta personale e facilmente riconoscibile. Basti ad esempio posare lo sguardo sulla *Madonna col Bambino in trono* (fig. III.43), pannello centrale del polittico a sette scomparti ora ricoverato nella Raccolta di Arte Sacra di Traù, ma proveniente dall'altare di San Girolamo della chiesa benedettina di San Giovanni Battista, per riconoscere nel bel motivo a nastro che si dipana, come una mandorla, intorno ai due personaggi divini, una soluzione decorativa di memoria gentiliana, ripresa anche da Zanino di Pietro nella *Madonna dell'umiltà* ora a Stoccarda⁸⁹ (fig. III.44). Nello scomparto di sinistra, le ali del san Michele arcangelo, atteggiato come un flessuoso damerino, sono direttamente dipinte sull'oro e alcuni dettagli delle piume sembrano ottenuti a risparmio (fig. III.47), in una successione di diversi gradi di brillantezza, dal pigmento rosso alla lamina metallica, che si rifà all'espedito adottato da Gentile nel coro angelico dinnanzi all'*Incoronazione della Vergine* di Brera (ma in quel caso il colore veniva rimosso per far riemergere il metallo sottostante, con un'operazione molto più raffinata) e che, in laguna, venne adottato, come s'è detto, anche da Jacobello del Fiore nelle *Storie di Santa Lucia* per l'omonima chiesa fermana⁹⁰ (fig. III.20). La soluzione di sfruttare il fondo oro per creare preziosi baluginii nelle ali degli angeli venne riproposta da Biagio di Giorgio anche nella *Madonna del roseto* (fig. III.48), probabilmente da identificarsi con quella commissionata al pittore nel 1437 per l'altare maggiore della chiesa dei francescani di Traù⁹¹, mentre in un altro dipinto raffigurante lo stesso soggetto, in collezione privata⁹², il pittore ricorse alla granitura per realizzare per intero le figure degli angioletti che affiancano la Vergine (eccezion fatta per i volti, che sono dipinti), così da palesare un dialogo ancora vivo con la tradizione veneziana d'impronta

⁸⁹ Più propriamente, in quel caso, Zanino realizzò delle nuvolette intorno alle figure della Vergine e del Bambino: affine è comunque la concezione del *pattern* nei due dipinti, con la lavorazione che si addensa in alcuni punti, mettendo con ciò in risalto le anse dell'intreccio curvilineo. Una simile trama ritorna anche in un dipinto di ubicazione purtroppo ignota ma che nella prima metà del Novecento passò dalla collezione Bossi di Genova a quella Wildenstein di New York. Si tratta di una *Madonna dell'umiltà*, a mio parere va attribuita al Maestro di Roncaiette (DE MARCHI, in DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale* cit., pp. 84-85, nota 130, preferisce invece indicarla di «un collaboratore [di Zanino] sul genere del figlio Francesco»), per la quale dispongo solo di questa vecchia fotografia (conservata nella Fototeca Berenson di Villa I Tatti, inv. 123257, come Stefano da Zevio, fig. III.45), da cui è comunque possibile rilevare il motivo a intreccio intorno ai due personaggi; lo stesso che ricorre lungo il perimetro della *Crocifissione* 1023 del Museo Correr (fig. III.46) e in un'*Incoronazione della Vergine* passata all'asta presso Christie's a Roma nel 1987, fortemente ridipinta, ma per cui si considera valida l'attribuzione a Zanino (cat. 34).

⁹⁰ DE MARCHI, *Gentile e la sua bottega* cit., p. 41.

⁹¹ COOPER, D., *Gothic Art & the Friars in Late Medieval Croatia, 1212-1460*, in *Croatia. Aspects of Art, Architecture and Cultural Heritage*, with an introduction of J.J. Norwich, London 2009, pp. 76-97: 85.

⁹² Cfr. Z. Demori-Staničić, in *Biagio di Giorgio* cit., p. 108, cat. n. 9.

gentiliana⁹³. È probabile che nel corso del suo soggiorno in laguna Biagio non guardasse al solo Gentile, ma fosse condizionato anche dall'attività di Nicolò di Pietro⁹⁴ e forse dallo stesso Zanino, valga la vicinanza tra il *Crocifisso* di San Polo del francese (fig. III.49) e quelli del traurino, il primo, giovanile, per la chiesa di Santa Maria del Carmelo di Traù (fig. III.50)⁹⁵, il secondo, realizzato in date più avanzate, per i francescani di Spalato (fig. III.51), sebbene poi la cifra peculiare di Biagio rimanga ben evidente per un uso più insistito della linea.

Nel catalogo del pittore, definito dalla mostra monografica del 1989 e arricchito di nuove aggiunte grazie ad Andrea De Marchi⁹⁶ e Miklós Boskovits⁹⁷, può inserirsi anche una *Madonna col Bambino* del tipo Glikophilousa (fig. III.53) conservata al Museo Diocesano di Padova e lì attribuita a Jacobello del Fiore⁹⁸. L'opera è interessata da una vasta lacuna nella porzione inferiore, in corrispondenza delle gambe del piccolo Gesù e del braccio sinistro della Vergine, di cui rimangono visibili solo le affusolate dita della mano, le quali, ad un confronto morelliano, appaiono della cifra più tipica del pittore. Non altrettanto può dirsi del tono brunastro degli incarnati, per contro alle carni rosate accese di rosso sulle sporgenze delle gote che caratterizzano le Vergini dei suoi polittici: tale aspetto, come anche l'abbigliamento di Maria, con il *maphorion* calato sul capo, da cui emerge la cuffia color ciclamino e, in generale, la composizione tipicamente

⁹³ Lo stesso uso della granitura ritorna anche nel polittico di Santa Caterina del Museo di Arte Sacra del convento domenicano di Traù, realizzato nel corso del quarto decennio, dove il pittore si avvale di questa tecnica per modellare il ricciolo del pastorale del vescovo del pannello di sinistra.

⁹⁴ DE MARCHI, *La mostra di Biagio* cit., p. 180; ID., *Ritorno* cit., p. 7.

⁹⁵ Il *Crocifisso* è stato segnalato per primo da DE MARCHI, *La mostra di Biagio* cit., p. 181 in relazione al pittore («uscito dal suo ambiente se non dalla sua stessa bottega») – dopo un primo intervento di GAMULIN, G., *The painted crucifixes in Croatia*, Zagreb 1983, p. 123, n. XI, come cerchia di Altichiero – inizialmente ad una fase più evoluta della sua carriera, intorno agli anni quaranta; in seguito ripensandolo negli anni giovanili, intorno al secondo decennio, in accordo con la proposta di BOSKOVITS, *Od Blaza* cit., p. 163.

⁹⁶ DE MARCHI, *La mostra di Biagio* cit., pp. 178-181, ha assegnato a Biagio una *Madonna col Bambino* del Fogg Art Museum di Cambridge (inv. 1965.459), rilevandone la vicinanza con Zanino, una *Madonna in adorazione del Bambino con San Giuseppe e un angelo* (fig. III.52), passata ad un'asta londinese di Christie's nel 1989 come Giovanni di Francia e ancora a lui attribuita nel catalogo della Fototeca Zeri (inv. 60739, con la specifica dell'appartenenza ad una collezione privata di Ancona nel 1990) e tredici tavolette raffiguranti *Cristo benedicente e gli apostoli*, scomparti di predella di un insieme di grandi dimensioni.

⁹⁷ BOSKOVITS, *Od Blaza* cit., pp. 162-163, per un *Martirio di Santa Caterina* conservato nei depositi del Museo di Belle Arti di Budapest, e per la tavoletta 554 del Museo Correr di Venezia, raffigurante i *Santi Cristoforo e Marina e un pellegrino*, assegnazione che invece andrà respinta, trovando il dipinto migliore collocazione in un ambito culturale derivante dall'operato del Maestro di Ronciette.

⁹⁸ Si rimanda, inoltre, alla scheda di L. Grossato, in *Da Giotto al Mantegna* cit., n. 67. Il nome di Biagio di Giorgio quale possibile autore del dipinto è segnalato nel catalogo Beweb dei Beni Ecclesiastici: http://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/1168672/Attribuito+a+Jacobello+del+Fiore+sec.+XV%2C+Madonna+col+Bambino#tipo_facc=%22dipinto%22&locale=it&ambito=CEIOA&diocesi=Padova&action=CERCAOA&ordine=rilevanza&domini=1®ione_ecc=Triveneto&da=21&secolo_facc=%22XV%22

bizantina dell'immagine, dovrà forse essere interpretato in osservanza ad un modello iniziale, più antico, che al maestro venne imposto di seguire o copiare⁹⁹. Che poi si tratti dello stesso Biagio di Giorgio sembra essere confermato anche dalla decorazione punzonata del nimbo della divina Madre, dove si susseguono bolli disposti a cerchio con una stella al centro, secondo uno schema che ritorna, con lievi varianti, anche nei polittici più tardi a lui certamente riferibili¹⁰⁰ (figg. III.54-55).

3.3. *Verso il Trittico di Rieti*

È quindi nel contesto appena tratteggiato che va collocata la produzione di Zanino al suo rientro da Bologna. Come già accennato, al pari dei suoi contemporanei, anche il francese cadde sotto l'influenza del maestro marchigiano, dapprima accogliendo timidamente solo gli aspetti più appariscenti della sua opera e poi via via assimilandone il portato in maniera più consapevole. È allora possibile far risalire a questi anni un gruppo di dipinti che potremmo definire "di transizione", in cui il linguaggio di Zanino si pose a metà tra quanto appreso nel capoluogo emiliano e la ricezione delle novità veneziane.

Di sapore ancora bolognese è una tavola oggi di ubicazione ignota, raffigurante la *Madonna col Bambino in trono* e la *Pietà* (cat. 4): l'incisività del tratto, usato per costruire la solida architettura del trono su cui siede la Vergine, si riverbera anche nella definizione dei personaggi che popolano i due livelli dell'ancona, ad esempio nelle dita dei piedini di Gesù Bambino o nella netta individuazione dei riccioli che gli cingono il

⁹⁹ Non sarebbe del resto il primo caso in cui al pittore venne richiesto di copiare, o di ispirarsi a un modello bizantino: si veda, a titolo esemplificativo, la cosiddetta *Madonna della Salute*, ora conservata nel Museo d'Arte Sacra di Zara, per molti versi affine alla nostra, sebbene maggiormente alterata da ridipinture. Cfr. Z. Demori-Staničić, in *Biagio di Giorgio* cit., pp. 114-116, cat. n. 14; BOSKOVITS, *Od Blaza* cit., pp. 161-162, ritiene invece che si tratti di un dipinto trecentesco solo ritoccato dal pittore. Da ultimo cfr. PETRICIOLI, I., *Esposizione permanente d'Arte Sacra a Zara. Catalogo della collezione*, Zara 2004, p. 70. Quest'opera è firmata e datata: (14)47 DIE 26 OTUBRI BLASIVS DE IADRA PI(N)XI, permettendo così un sicuro aggancio agli ultimi anni di attività del maestro. Per quanto riguarda il dipinto padovano non è possibile disporre di simili informazioni: la determinazione della sua cronologia è resa tanto più difficoltosa dallo stile volutamente arcaizzante delle due figure, che non consente confronti con la produzione più tipica di Biagio di Giorgio, mentre non sussistono tracce di una sua presenza *ab antiquo* nel territorio veneto (la tavola proviene dalla parrocchiale di Sant'Elena d'Este, in provincia di Padova, che ne è ancora proprietaria). Un famoso esempio di imitazione di un'immagine antica, forse replica di una *Madonna* costantinopolitana creduta dipinta da san Luca, è la *Madonna col Bambino* di Giusto de' Menabuoi del Museo Diocesano di Padova, per cui si veda NANTE, A., *La Madonna di Giusto de' Menabuoi per la cattedrale di Padova*, in «Arte Lombarda», CLIII, 2008, 2, pp. 35-40.

¹⁰⁰ Ci si riferisce, ad esempio, al polittico di Bua, con *San Giacomo e santi*, ora nel Museo di Arte Sacra di Traù: nel corso del restauro condotto nel 1961 è emersa, al di sotto della statua lignea centrale, l'iscrizione BLASSIVS PINCESSIT O M436 DIE MESSI ZUGNI 2, tramite la quale la fisionomia del pittore ha preso definitivamente corpo. Cfr. Z. Demori-Staničić, in *Biagio di Giorgio* cit., pp. 104-106.

capo, che nel *Vir dolorum* della cimasa si trasformano in ordinate pieghe che scendono fino alle spalle ossute. Il sostrato felsineo è ancor meglio rilevabile nella marcata espressione del Cristo che emerge dal sepolcro, con la bocca aperta in un gemito e la fronte corrugata, affine a quella del *Crocifisso* di Verucchio di Nicolò di Pietro (figg. III.56-57), per il quale si è usato lo stesso termine di confronto in direzione emiliana¹⁰¹; mentre il san Giovanni al suo fianco, con i capelli inanellati ai lati della fronte e la palpebra sinistra allungata a dismisura da un tratto nero richiama, sebbene con un'esecuzione più sommaria e abbreviata, il compagno del polittico avignonese, o il biondo apostolo nella predella dello stesso complesso, ai quali lo avvicina anche la pennellata asciutta stesa sulla guancia parzialmente in ombra (figg. III.58-59). Non è da escludere che da un modello bolognese derivi pure l'impostazione generale della scena principale, con la Vergine nell'atto di offrire la rosa al Bambino con il braccio sporgente dal resto del corpo (fig. III.60), secondo una proposta che trovò fortuna anche nella produzione di Pietro di Giovanni Lianori in diverse occasioni, dal giovanile affresco di Santa Maria dei Servi con la *Vergine in trono tra i santi Cosma e Damiano* (fig. III.61), a quello ora nella cappella dei Notai di San Petronio, datato al terzo decennio del Quattrocento (fig. III.62), al tardo polittico della Pinacoteca Nazionale, ma proveniente da San Girolamo di Miramonte, recante l'anno 1443 (fig. III.63)¹⁰². La similarità delle pose nel dipinto del pittore veneziano e negli affreschi bolognesi fa sospettare, se non un contatto tra Zanino e Pietro di Giovanni, difficilmente argomentabile a livello cronologico, almeno l'esistenza di un prototipo a cui entrambi i maestri avrebbero potuto rifarsi nelle loro opere.

Su un piano tutto veneziano va discussa, invece, l'esuberanza decorativa dell'ancona, in cui vengono enucleate tutta una serie di soluzioni a cui il pittore fece costante ricorso negli anni seguenti il rientro da Bologna, come l'uso della pastiglia modellata ad archetti terminanti in *pendilia* circolari, sotto i quali trova posto la scena principale: per quanto possiamo giudicare oggi dalle testimonianze sopravvissute, fu questa la soluzione maggiormente adottata da Zanino, che non si sbizzarì nello stesso ampio uso della tecnica a cui ricorsero i colleghi Nicolò di Pietro e Jacobello del Fiore, l'uno servendosene per rilevare corone, spille e altri preziosi dettagli nelle sue composizioni,

¹⁰¹ CHRISTIANSEN, *La pittura a Venezia...* cit., p. 124. DE MARCHI, *Per un riesame* cit., p. 38, con la specifica della presenza di una «vena squisitamente giocosa» che connota il linguaggio di Nicolò in quest'opera.

¹⁰² Cfr. TAMBINI, A., (ad vocem) *Lianori, Pietro di Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma 2005, pp. 12-14; R. D'Amico, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* cit., pp. 196-200.

l'altro impiegandola diffusamente in quello che oggi è considerato uno dei capolavori del gotico internazionale lagunare, il *Trittico della Giustizia*¹⁰³, ora scenograficamente esposto alle Gallerie dell'Accademia, ma concepito in origine per decorare la sede della Magistratura del Proprio a Palazzo Ducale. Proprio dinnanzi alla varietà esibita dai pittori lagunari, le scelte operate da Zanino appaiono in genere improntate ad una maggiore economia di mezzi: risulta perciò tanto più interessante rilevare come in quest'opera la pastiglia venga impiegata non solo nell'archeggiatura ma anche per colmare ogni interstizio lasciato libero dalla figurazione, insinuandosi negli spazi di risulta tra il registro principale e la cimasa e negli angoli tra quest'ultima e la terminazione superiore della tavola, dove il pittore si spese nel plasmare una cornice a semplici bolli disposti in fila e motivi fogliacei a tre o cinque punte, il tutto emergente da un fondo fittamente granito (fig. III.64). Riporta a Venezia anche l'idea di modulare la lamina metallica dello sfondo attraverso una serie di accorgimenti tesi a variare i riverberi della luce sull'oro: si veda, ad esempio, l'invenzione dei trilobi graniti nell'intradosso degli archetti a pastiglia, tanto affine all'espedito usato da Gentile per ornare il nimbo della *Madonna perugina* (fig. III.65), o la gamma di punzoni adoperata nel drappo d'onore disteso sullo schienale e la seduta del trono, riccamente inciso con motivi a doppio anello, rosette a circoli e uno centrale di maggiori dimensioni e il fiore a cinque petali già impiegato da Zanino nel polittico di Avignone (fig. II.40), «come una firma»¹⁰⁴, e qui incasellato in una struttura a losanghe ottenute con la rotella dentellata (fig. III.66), secondo una soluzione adottata anche da Jacobello del Fiore nelle storie fermane (fig. III.67)¹⁰⁵, nel *Trittico della Madonna della Misericordia* delle Gallerie dell'Accademia¹⁰⁶ (fig. III.68) o, ancora, nella *Crocifissione* dei Musei Civici di Padova¹⁰⁷. Che, poi, la curiosità del pittore francese risentisse già della presenza di Gentile in laguna, confermando la realizzazione di questo dipinto a Venezia, ad una data che non dovrà essere troppo lontana da quella dell'esecuzione della *Madonna per San Domenico a Perugia del fabrianese*, quindi intorno alla metà del primo decennio del secolo, è dimostrato non solo, come già accennato, dal dettaglio degli archetti graniti, ma anche dal gioco di pieghe del manto della Vergine: adagiato sulle ginocchia della figura, esso è risvoltato verso l'esterno, mettendo così in evidenza l'estesa puntinatura

¹⁰³ MOSCHINI MARCONI, S., *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955, pp. 28-29, n. 26.

¹⁰⁴ BUTTUS, *Sperimentazioni luministiche* cit., p. 181.

¹⁰⁵ Per cui si veda, da ultimo, GUARNIERI, *Una pala ribaltabile* cit., pp. 11-12.

¹⁰⁶ MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia* cit., p. 29, n. 27.

¹⁰⁷ L. Grossato, in *Da Giotto al Mantegna* cit., n. 68.

della fodera, secondo una soluzione già adottata da Gentile nell'ancona ora a Berlino (figg. III.69-70) e della quale la fotografia in bianco e nero di cui oggi disponiamo permette di cogliere solo in parte l'effetto decorativo.

Il cimento in simili operazioni tecniche rivela la volontà di Zanino di partecipare appieno all'ambiente artistico lagunare più sopra richiamato, proponendo prodotti qualitativamente raffinati e aggiornati sulla moda introdotta in laguna da Gentile da Fabriano. Si trattò evidentemente di una scelta ben consapevole da parte del nostro pittore che, caratterizzato da uno spiccato senso imprenditoriale, necessario a mantenere la bottega in attività, si distinse soprattutto nella realizzazione di manufatti che soddisfacessero le richieste di un mercato esigente e in costante espansione. Si tratta della folta comunità dei laici, uomini e donne che sempre più spesso si mostravano interessati a impadronirsi degli strumenti della preghiera collettiva per farne un uso individuale nel privato delle proprie abitazioni. Potrebbe allora essere questo il contesto a cui va ricondotto un nucleo di altre tavolette d'iconografia mariana, uscite in serie dalla bottega di Zanino nello stesso torno d'anni, tra la metà e la fine del primo decennio del Quattrocento (cat. 6, 7, 9, 10)¹⁰⁸. Tali opere, probabilmente concepite come immagini autonome, presentano dimensioni ragguardevoli, che si aggirano in media su 60×40 cm: entro una sagoma centinata, in alcuni casi impreziosita dall'uso della pastiglia, vi appare raffigurato il classico tema della *Madonna dell'umiltà*, sola con il Figliolletto o accompagnata da figure celesti che giocano sul prato accanto a lei, improvvisando le attività più varie. La serialità delle composizioni, con la Vergine dal capo sistematicamente reclinato verso la spalla destra, in direzione del Bambino seduto o disteso sul suo grembo, si spinge talvolta fino alla citazione puntuale di taluni particolari come la mano del piccolo Gesù appoggiata sulla coscia con le dita serrate (figg. III.71-72) o i piedini ritratti in uno scorcio via via più corretto, fino alla replica precisa della piega del manto sul capo di Maria che in ogni dipinto è posta esattamente all'altezza dell'occhio destro, sulla falsariga di quanto realizzato da Gentile nella

¹⁰⁸ In realtà, non è da escludere *a priori* che simili manufatti potessero trovare collocazione anche in ambienti diversi dall'abitazione, nella fattispecie negli interni conventuali. Come avverte infatti De Marchi «è indebito il presupposto che la loro funzione possa riassumersi nella categoria schematica di "devozione privata". La funzione era variabile e simili oggetti francheeggiavano il valico assai labile tra la dimensione pubblica e quella domestica. Le loro caratteristiche esterne non mutavano se destinate all'arredo di una casa o di una cella conventuale». Cfr. DE MARCHI, A., *Oggetti da maneggiare tra sacro e profano*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana, Pinacoteca Nazionale, 26 marzo-11 luglio 2010), a cura di M. Seidel, Milano 2010, pp. 356-361: 360-361.

Madonna di Perugia, che per Zanino divenne evidentemente fonte inesauribile di invenzioni a cui poter attingere (figg. III.73-76).

Quanto emerge da questi dettagli può essere allora meglio spiegato alla luce di una pratica di bottega consolidata: non è improbabile che Zanino, come i pittori a lui contemporanei, si servisse di repertori di disegni-modello – contenenti tanto schizzi di sua invenzione quanto ricordi ripresi da creazioni altrui, nella fattispecie da Gentile – sorta di agevoli prontuari da cui poter estrapolare, di volta in volta, il particolare necessario al completamento della composizione¹⁰⁹, in un procedimento teso alla velocità esecutiva, piuttosto che al *divertissement* creativo, in linea con un'impostazione imprenditoriale della bottega, rivolta a committenze più di *routine*¹¹⁰. La mancata conservazione di queste dotazioni della bottega zaniniana, la cui esistenza può essere ipotizzata sulla base delle riprese che si incontrano nei dipinti stessi, ci preclude la conoscenza di una parte importante delle modalità operative, nonché delle preferenze, del maestro, che dovranno perciò essere mantenute nel campo della speculazione; altrettanto ipotetiche rimangono al momento le occasioni che portarono all'incontro tra il francese e il pittore di Fabriano.

Della reticenza delle notizie d'archivio inerenti il soggiorno di Gentile a Venezia si è già detto, come è già stato sottolineato il fatto che l'unica collaborazione che il marchigiano sembra aver coltivato in laguna sia stata quella con Nicolò di Pietro: eppure, i termini di una frequentazione con Zanino, se non argomentabili per il tramite delle scritture, devono essere tenuti a mente qualora si considerino le opere. Una testimonianza come la *Madonna* della Galleria Nazionale dell'Umbria diviene in questo senso problema centrale, in considerazione del fatto che, una volta terminata, l'ancona venne spedita nel capoluogo umbro, dove divenne testo di studio per un pittore locale, Pellegrino di Giovanni, che su di essa, ad evidenza, si formò¹¹¹. Zanino non poté quindi fare diretta pratica sull'opera «nelle chiese o nelle cappelle»¹¹² di Venezia, ma – sembra ragionevole supporre – nella stessa bottega di Gentile a Santa Sofia, mentre rimane

¹⁰⁹ Sui repertori di disegni a servizio della pratica di bottega si rimanda a PROSPERI VALENTI RODINÒ, S., *Forme, funzioni, tipologie*, in *Il disegno. Forme, tecniche, significati*, Torino 1991, pp. 92-183: 127-131 (sui libri di modelli); FRANCO, T., *La bottega di Pisanello*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano 1998, pp. 71-86: 76-77. L'utilizzo di «modelli prestabiliti, assemblati tra loro per comporre immagini di maggior complessità» è stato oggetto di riflessione anche da parte di PEDROCCO, F., *Paolo Veneziano*, Milano 2003, pp. 105-110. Si veda anche GALASSI, M.C., *Il disegno svelato. Progetto e immagine nella pittura italiana del primo Rinascimento*, Nuoro 1998, in particolare pp. 13-22.

¹¹⁰ DE MARCHI, in DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale* cit., p. 70.

¹¹¹ Cfr. M.R. Silvestrelli, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* cit., pp. 118-119.

¹¹² FRANCO, *La bottega di Pisanello* cit., p. 77.

aperta la questione se avesse potuto osservare il dipinto *in fieri*, nel momento della sua esecuzione, o si fosse piuttosto basato su disegni preparatori del pittore marchigiano in un momento successivo¹¹³.

Disegni che, verosimilmente, ad un certo punto egli dovette comunque maneggiare e riutilizzare, come provato anche da un'altra di queste ancone a tema mariano uscite dalla sua bottega (cat. 17), realizzata qualche tempo dopo rispetto ai dipinti in questione. Si tratta di un'opera ora di ubicazione sconosciuta, ma ricordata da Van Marle in collezione Massimo a Roma, e di dimensioni considerevoli¹¹⁴, superiori al metro di altezza, per cui verrebbe fatto di ipotizzare una funzione diversa rispetto alla devozione personale, forse come tavola singola collocata in un edificio religioso o come elemento centrale di un polittico, anche se ciò potrebbe contrastare con l'intimità del soggetto, raffigurante una *Madonna dell'umiltà*, nella versione più propriamente conosciuta come *degli alberetti*, in virtù dei due arbusti, anch'essi d'ispirazione gentiliana, che fiancheggiano la coppia divina¹¹⁵. Se la posa della Vergine è copia letterale di quella dell'anconetta sovrastata dall'*Imago pietatis* discussa poc'anzi (fig. III.60), il tono generale di cui è ammantata questa composizione appare ingentilito: più

¹¹³ La produzione grafica di Gentile, per come oggi la conosciamo, è estremamente scarna. Si veda: DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio* cit., pp. 41-42, per il *Ritratto di Gian Galeazzo Visconti* del Louvre, e p. 44, per l'*Incontro tra Cristo e san Pietro* di Edimburgo, entrambi da assegnare alla sua prima attività pavese (mentre lo studio di pannello sul retro del foglio scozzese dovrebbe appartenere già al momento veneziano, all'altezza del polittico di Valleromita); ID., *Un disegno lombardo di Gentile da Fabriano e una nuova proposta per il suo seguace perugino Pellegrino di Giovanni*, in *Dal disegno all'opera compiuta*, atti del convegno internazionale (Torgiano, ottobre-novembre 1987), a cura di M. Di Giampaolo, Perugia 1992, pp. 9-17. Sull'uso di modelli grafici in relazione agli affreschi di Palazzo Trinci a Foligno: ID., *Gentile e la sua bottega* cit., pp. 21, 49, nota 72.

¹¹⁴ Il dipinto misura infatti 111×78,5 cm. A puro scopo di confronto, si tenga presente che il pannello centrale del polittico di Avignone presenta dimensioni leggermente superiori in altezza e decisamente inferiori dal punto di vista della larghezza (122×51 cm).

¹¹⁵ Vero è che la *Madonna dell'umiltà* come soggetto principale di complessi destinati alla pubblica fruizione si riscontra in molti casi nel corso del Trecento: dai tre esempi delle *Virgines humilitatis* dipinti da Lorenzo Veneziano per Sant'Anastasia a Verona, Santa Corona a Vicenza e per una chiesa istriana, con ogni probabilità da rintracciarsi nel territorio di Capodistria (per cui si veda GUARNIERI, C., *Una Madonna dell'umiltà "de panno lineo" di Lorenzo Veneziano*, in «Nuovi Studi», 3, 1998, pp. 15-24; EAD., *Lorenzo Veneziano* cit., pp. 183-185, nn. 11-12, 192-193, n. 21; EAD., *Lorenzo Veneziano e l'ordine dei predicatori: nuove riflessioni critiche attorno alle tre tele con la Madonna dell'umiltà*, in *Lorenzo Veneziano. Le Virgines humilitatis. Tre Madonne "de panno lineo". Indagini, tecnica, iconografia*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Thiene, 16 aprile-29 maggio 2011), a cura di C. Rigoni, C. Scardellato, Cinisello Balsamo 2011, pp. 19-41); a quelli di Giovanni da Bologna alla Pinacoteca di Brera (inv. 1280) e alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 17); a quello del Maestro della Madonna Giovanelli nella stessa sede (inv. 14) e, dello stesso autore, nel Museo Provinciale di Lecce. Tuttavia, nel Quattrocento il soggetto ritorna più frequentemente nell'ambito della devozione personale. Un caso interessante, affine al nostro dipinto per dimensioni (110×65 cm), è costituito dalla *Madonna col Bambino* di Gentile da Fabriano per la chiesa dei Santi Cosma e Damiano di Roma, ora al Museo Diocesano di Velletri. Accertata la provenienza dall'edificio religioso, come attestato da un'iscrizione sul retro ora scomparsa, non è però possibile conoscerne la collocazione e la conformazione originarie (cfr. R. Bartoli, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* cit., pp. 302-303).

elegante è il gesto con cui Maria stringe, in punta di falangi, lo stelo del fiore, con il mignolo aristocraticamente sollevato, mentre il tessuto di seta fruscante che le copre la chioma scende con lievi pieghe a incorniciarle l'ovale del volto. Anche la pennellata risulta più controllata e attenta a cogliere i trapassi chiaroscurali, con un intento di resa naturalistica che racconta del cambiamento del linguaggio di Zanino nel tentativo di fare proprie le contemporanee ricerche di Gentile. Proprio a una soluzione già adottata dal marchigiano rimanda anche la posa del Bambino, con la torsione del busto verso sinistra, parafrasi del movimento espresso dal piccolo Gesù dell'anconetta Malaspina (figg. III.77-78): lì egli faceva perno sulla manina saldamente appoggiata al ginocchio materno per sollevarsi e volgersi ad accarezzare la mano della Vergine; qui invece è più allungato sul suo grembo e le gambine non sono completamente incrociate, mentre lo sforzo della torsione sembra motivato dalla presenza fisica di un cardellino con cui egli è impegnato a giocare. Eppure, *mutatis mutandis*, il modello sembra proprio essere quello gentiliano. Se si accetta, quindi, una destinazione pavese *ab antiquo* per il dipinto del fabrianese, dal convento di Santa Chiara la Reale¹¹⁶, la ripresa di Zanino potrebbe essere argomentata a fronte della circolazione di disegni-modello da un maestro all'altro, ciascuno poi variato e diversamente combinato con altre invenzioni, a seconda delle esigenze e, anche, delle richieste della committenza.

Ritornando, quindi, ai dipinti realizzati a monte del trittico reatino, è questo il caso, ad esempio, della *Madonna col Bambino* (cat. 8, fig. III.79) della collezione newyorkese di Helen Fioratti, dove la collocazione asimmetrica di tre santi nello spazio che accoglie il gruppo divino, che spicca su di essi per le dimensioni leggermente più imponenti secondo una concezione gerarchica tipicamente medievale, potrebbe essere interpretata alla luce di un preciso desiderio del committente. Difficile stabilire chi fosse costui, mancando il supporto di un'iscrizione che ne riveli il nome o lo *status*; tuttavia, se ne potrà rilevare l'avvicinamento alla spiritualità francescana, come induce a credere il san Francesco a mani giunte che si mostra in secondo piano, e forse la provenienza marchigiana, se si interpreta il santo cavaliere di profilo con Giuliano l'Ospitaliere, patrono di Macerata. Dal punto di vista compositivo, va sottolineata, ancora una volta, la tangenza con un'ideazione gentiliana nella scelta di porre tutti i personaggi in uno spazio unificato, secondo un modello di pala quadra *ante litteram*, che il pittore aveva già sperimentato al tempo del soggiorno lombardo, tanto nell'anconetta pavese quanto

¹¹⁶ Cfr. da ultimo M. Bollati, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* cit., pp. 64-65.

nella pala di lì inviata a Fabriano, per una chiesa del territorio, forse San Nicolò o Santa Caterina in Castelvechio, e ora custodita a Berlino (fig. III.80)¹¹⁷.

Se le soluzioni adottate dall'oriundo francese agli esordi della sua carriera veneziana si mostrano profondamente debitorie delle novità introdotte da Gentile in laguna, com'è emerso dall'*iter* appena percorso, è pur vero che Zanino in questa fase non riuscì ancora a far proprio fino in fondo il linguaggio del maestro marchigiano. Sembra, anzi, di poter concludere che tale assimilazione avvenisse per gradi, in cui il primo stadio è occupato proprio dal gruppo di opere ora discusso. L'indubbia ricezione del portato gentiliano vi si esplicitò, infatti, ad un livello essenzialmente epidermico, fatto tanto di dettagli iconografici quanto di raffinate formule decorative, queste ultime in alcuni casi davvero inedite. Ci si riferisce non solo all'ampio uso di punzoni combinati in composizioni originali, quanto – e soprattutto – al ricorso estensivo della granitura, talvolta modulata secondo idee tutte personali, come nel caso della *Madonnina* presso l'antiquario Tornabuoni (cat. 7), dove il pittore giocò sull'alternanza di superfici granite e lisce, queste ultime definite quasi a mo' di piumaggio intorno al capo della Vergine (fig. III.73). Non va poi dimenticato che proprio in questi dipinti fecero la loro prima comparsa i caratteri gotici insinuati nello specchio interno dei nimbi dei personaggi sacri, secondo modi già esperiti da Gentile nella pala perugina e riproposti da Zanino all'inverso: laddove il primo granì, ottenendo le lettere a risparmio, il secondo invece risparmiò, scrivendo con la granitura (figg. III.82-83).

Tuttavia, come si diceva, il tenore di tali raffinatezze non andò di pari passo con una comprensione più sostanziale del linguaggio gentiliano, che si manifestò nella produzione del francese solo in un momento successivo. I dipinti in questione si presentano, anzi, per tanti versi ancora memori della stagione neogiottesca vissuta a Bologna, con ciò giustificando il loro ruolo di opere di transizione che si accennava all'inizio di queste pagine. Parlano in questo senso le torniture compatte dei corpi dei Bambini, con il collo incassato tra le spalle e gli arti grassocci, e le non meno stereometriche figure delle Vergini, come ben espresso dal volume da solido geometrico della *Madonna* ora in collezione privata milanese (cat. 6). Di stampo ancora bolognese è presago di ciò che di lì a poco il pittore sfoggerà in diverse varianti nel trittico reatino è anche lo scorcio del volto di Francesco nell'anconetta newyorkese (fig. III.84) come,

¹¹⁷ Ma si veda, nella stessa Venezia, l'esempio del dipinto attribuito al Maestro della Madonna Giovannelli, raffigurante la *Madonna dell'umiltà tra le sante Caterina e Lucia*, nella chiesa di San Francesco della Vigna (fig. III.81).

nello stesso dipinto, il nimbo in tralice del san Giuliano, diretto precedente di quello della Maddalena reatina.

Va infine sottolineato che, sebbene discusse in questa sede come un gruppo omogeneo, le anconette presentano al loro interno alcune significative varianti, che permettono di seguire l'evoluzione dello stile del pittore: così, nelle prime della serie (cat. 6, 7) si riscontrano alcune incertezze nella resa delle anatomie e nella prospettiva delle mani e dei piedi del Bambino, poi meglio gestiti nelle prove successive, soprattutto nella tavola ora ad Atene (cat. 9), dove spicca la bella modellazione del corpo di Cristo Bambino e l'esatta visione della manina appoggiata sull'avambraccio materno (fig. III.85).

Concepite come un'originale combinazione di gusti e linguaggi differenti, in parte motivati dall'inclinazione alla sperimentazione del pittore, in parte, probabilmente, da più venali ragioni di opportunità commerciale, tali opere segnarono l'avvio della carriera lagunare di Zanino, arricchita ben presto da nuove e più importanti occasioni di lavoro, indizio di una posizione di spicco occupata dalla bottega del francese nello scenario artistico veneziano.

3.4. Il Trittico di Rieti: riflessioni su un capolavoro della maturità

Il trittico ad ante mobili raffigurante la *Crocifissione e santi francescani* (cat. 11), oggi esposto in una delle sale del Museo Civico di Rieti, probabilmente ornava in origine l'altare della chiesetta¹¹⁸ del romitorio di Fonte Colombo – o *Fonte Palomba* com'è chiamato talvolta nelle fonti storiche¹¹⁹ – piccolo insediamento minorita situato lungo le

¹¹⁸ La chiesa, intitolata ai santi Bernardino e Francesco, presenta dimensioni contenute e una struttura semplicissima, ad aula unica e copertura a capriate. È GONZAGA, F., *De origine seraphicae religionis*, Roma 1587, p. 188, a ricordarne la consacrazione, avvenuta il 19 luglio 1450, ad opera di Nicolò di Cusa, vescovo di Treviri. È probabile che, proprio sulla base di tale data, TERZI, A., *Memorie francescane nella Valle Reatina*, Roma 1955, pp. 52-53, fosse indotto a credere che l'originaria destinazione del trittico non fosse in chiesa, ma nella cappellina di Santa Maria (ora intitolata alla Maddalena), posta poco più a valle dell'eremo e di fondazione più antica, da farsi risalire alla volontà dei monaci benedettini di Farfa, tra i cui territori era appunto l'area dove sorse Fonte Colombo. Sebbene non sussistano documenti a provare il contrario, riesce difficile credere che fino al 1450 i frati non avessero altro luogo per celebrare la liturgia che l'angusta cappellina di Santa Maria: è più logico ipotizzare vi fosse invece un primitivo edificio ecclesiastico (a cui l'opera era destinata fin dall'origine), evidentemente divenuto inadeguato nel corso del Quattrocento e perciò ricostruito e consacrato *ex novo* alla metà del secolo. Successivamente, alcuni altri lavori interessarono la chiesa tra il XVI e il XIX secolo, tra cui va segnalato in particolare l'allungamento del coro (cfr. BARTOLINI SALIMBENI, L., *Spazio, forma e funzione nell'architettura francescana*, in *Il francescanesimo nella Valle Reatina*, a cura di L. Pellegrini, S. Campagnola, [Cinisello Balsamo] 1993, pp. 133-161: 140), già compiuto entro il 1660, se in quell'anno il trittico è ricordato al suo interno (TERZI, *Memorie francescane* cit., p. 105, ricorda, senza specifiche, l'anno 1644 per il suo rinnovamento).

¹¹⁹ ANGELOTTI, P., *Descrizione della città di Rieti*, Roma 1635, p. 76. Ma cfr. TERZI, *Memorie francescane* cit., pp. 65-66, che pone fine alla confusione tra le due denominazioni.

pendici montuose che circondano la cittadina sabina, nel cuore dell'Appennino. A dispetto della sua marginalità geografica e delle modeste dimensioni della fondazione, l'eremo ha rivestito – seppur a momenti alterni – e riveste tuttora, un ruolo di primo piano nell'*iter* della spiritualità francescana, in quanto “luogo santo” direttamente fondato da Francesco e connesso a episodi della sua vita¹²⁰, in linea con quello che divenne successivamente un interessante fenomeno di pietà «topografica», secondo la definizione che ne ha dato Michele Bacci¹²¹. Si trattò, dunque, di una commissione di rilievo per il nostro pittore, che vi si applicò con notevole dispiego di mezzi.

Prima di passarli in rassegna, è necessario però spendere qualche parola sulla peculiarità iconografica del dipinto, per il cui programma è probabile furono fornite dettagliate indicazioni al maestro. A questo proposito, si prenda ad esempio la preferenza accordata agli episodi della biografia del santo sul retro degli sportelli laterali (fig. III.86), a partire dai due nella parte superiore delle ante: se le *Stimmate* costituiscono un momento tipico nella vita di Francesco e, come tale, immancabile nelle figurazioni a lui relative, la

¹²⁰ In maniera più dettagliata che in altre fonti francescane, un organico resoconto delle vicende di Francesco nel territorio reatino viene fornito da un libello redatto da un autore anonimo all'inizio del Trecento, ma giunto a noi in una copia del secolo successivo e conservato nel codice 679 della Biblioteca Comunale di Assisi: cfr. ANONIMO REATINO, *Actus beati Francisci in Valle Reatina*, a cura di A. Cadderi, Santa Maria degli Angeli 1999. Dal testo, la cui compilazione fu motivata dalla necessità di rinvigorire il culto di san Francesco «in un tempo di raffreddamento spirituale» (p. 45), si apprende che fu lo stesso santo a conferire al luogo il nome di Fonte Colombo che ancor oggi lo identifica, infatti (p. 156): «*in quendam montem ascendit qui a civitate Reatina fere duobus miliaribus distat. Iste enim mons ranerii alias dicebatur propter fontem frigidam et candidas aquas emanat cui fontis franciscus [...] nomen fons colombarum inposuit*». Allo stesso fondatore dell'ordine si dovette anche la sua conformazione: Francesco fece infatti adattare ad eremo alcune case abbandonate che si trovavano nell'area e fece costruire più sotto, lungo il pendio, un secondo oratorio, oltre a quello di Santa Maria, che intitolò a San Michele. Lì egli scrisse la Regola, poi *bullata*, nel 1223, e vi fece ritorno pochi mesi prima della morte, afflitto da una grave malattia agli occhi che il medico curò operando una cauterizzazione dall'orecchio al sopracciglio, per la quale il santo non provò alcun dolore (pp. 222-224). Fino a qui il contenuto della tradizione: è probabile invece che i francescani si insediassero in maniera stabile nel romitorio solamente a partire dai decenni successivi, mentre nel corso del Trecento, intorno agli anni settanta del secolo, la comunità eremitica, insieme ad altre undici, fu tra le prime ad aderire al movimento osservante avviato da fra Paoluccio Trinci da Foligno (cfr. VALENTE, M., *Schede sugli insediamenti francescani della custodia reatina*, in *Il francescanesimo* cit., pp. 111-129: 116; SENSI, M., *Dal movimento eremitico alla regolare osservanza francescana. L'opera di fra Paoluccio Trinci*, Assisi 1992, p. 48).

¹²¹ BACCI, M., *Immagini sacre e pietà «topografica» presso i Minori*, in *Le immagini del Francescanesimo*, atti del XXXVI convegno internazionale (Assisi, 9-11 ottobre 2008), Spoleto 2009, pp. 33-57: 39, 41-42: «Ad Assisi e negli altri centri in cui Francesco aveva vissuto ed operato [...] la devozione si orientava direttamente [...] verso i punti dell'ambiente naturale resi eccezionali da una manifestazione divina di cui il santo era stato assieme destinatario e veicolo e che si ambiva a commemorare e mantenere presente a beneficio dei fedeli; le effigi sacre, se anche erano presenti, non assumevano un ruolo centrale nell'evocazione e nella fruizione del sacro, la cui sovrapposizione sembrava imprimersi piuttosto nelle pieghe e negli anfratti di un paesaggio ierofanicamente trasfigurato»; e ancora: «La promozione da parte dei frati di una fitta rete di luoghi santi francescani che furono presto associati nel sistema di comunicazioni del pellegrinaggio medievale [...] diede vita a una vera e propria «Terrasanta» alternativa, che di per sé esaltava il parallelismo tra il santo di Assisi e Cristo». Quest'ultima affermazione si rivela particolarmente calzante nel caso dell'eremo di Fonte Colombo che, insieme ai santuari di Greccio, Poggio Bustone e la Foresta, faceva parte della cosiddetta “Valle Santa” reatina.

Rinuncia ai beni paterni potrebbe essere stata scelta dai committenti in virtù del richiamo che essa doveva costituire per i frati dell'eremo ad abbracciare costantemente *Sorella Povertà*, in ossequio a quanto, prima di loro, aveva fatto lo stesso fondatore dell'ordine. Più peculiare risulta invece, l'inserimento dei due episodi nel registro inferiore, che sembrano piuttosto indirizzati a mantenere ben viva nella memoria degli osservatori il passaggio di san Francesco in quegli stessi territori da loro abitati, due secoli prima: a tale interpretazione ben si presta il *Presepio*, allestito nel Natale del 1223 nel vicino romitorio di Greccio, mentre non trova apparente ragione la presenza della *Predica agli uccelli* che, secondo le fonti francescane più antiche, ebbe luogo più in su, nella regione del folignate. Non è, tuttavia, da escludere che l'inserimento di tale episodio fosse funzionale alla celebrazione del rapporto tra Francesco e la natura, secondo la perfetta sintonia del santo con tutte le manifestazioni del Creato – che avrebbe poi portato alla composizione del noto *Cantico delle Creature* – e fosse perciò in linea con la spiritualità di un luogo eremitico come Fonte Colombo, completamente immerso nel paesaggio boscoso dell'Appennino.

Rivolgendosi poi alla figurazione interna dell'opera, è qui che l'iconografia si complica, presentandosi come un inscindibile connubio di immagine dipinta e parola scritta, una sorta di “preghiera visiva” a servizio della comunità eremitica del romitorio. Il rapporto tra immagine e testo si fa particolarmente evidente nelle parole pronunciate da Cristo crocifisso «QUI VULT VENIRE POST ME ABNEGET SEMETIPSUM ET TOLLAT CRUCEM SUAM»¹²²: lievemente granite sulla foglia d'oro dello sfondo, quasi a simulare l'ultimo respiro esalato dal Redentore morente (fig. III.87), esse sono d'invito all'azione dei personaggi raffigurati nei pannelli laterali, che vi prestano obbedienza ciascuno raccogliendo la propria croce e disponendosi in processione, esempi di virtù e abnegazione per i frati francescani della fondazione eremitica – che, è bene ricordarlo, aderì al movimento osservante – chiamati a fare altrettanto. Inoltre, ognuna di queste figure è accompagnata da un cartiglio in cui, con una *littera textualis* rotondeggiante, è vergato un paragrafo composto di quattro versi latini, purtroppo di difficile lettura a causa della consunzione della pellicola pittorica¹²³: a ribadire tuttavia la stretta

¹²² Versetto che compare fin dalla prima versione della regola francescana (*Regula non bullata*). Cfr. M. Ceriana, E. Daffra, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* cit., pp. 128-135: 133.

¹²³ Devo la mia gratitudine al prof. Donato Gallo che si è speso nell'aiutarmi con la lettura delle iscrizioni. Non è stato purtroppo possibile giungere all'interpretazione complessiva dei 24 versetti (per cui si rimanda alla relativa scheda del dipinto nel *Catalogo delle opere*), né tantomeno risalire alla fonte da cui essi furono tratti. Tuttavia, il professore mi invita a non escludere del tutto la possibilità che la loro provenienza dipendesse da più fonti, di cui ogni iscrizione avrebbe costituito quindi un estratto, piuttosto

connessione con la scena raffigurata nel pannello centrale, varrà la pena notare il fatto che vi ritorna con una certa frequenza l'immagine della croce e il concetto di salvezza eterna. Lo stato delle iscrizioni non permette di spingere molto più in là le interpretazioni sul loro contenuto; certo sarebbe interessante se si potesse scoprire al loro interno qualche precipuo riferimento ai personaggi che le esibiscono, con ciò avvalorando con un'ulteriore prova il legame tra figure e testo: in questo senso, si sarebbe tentati di leggere in quel «MILES [CHRISTI]» nel cartiglio del beato a destra un'allusione diretta alle sue vicende biografiche. Seppur non individuato da attributi specifici, il beato in questione potrebbe, infatti, essere identificato con Angelo Tancredi da Rieti; tra i primi compagni di Francesco e con lui presente fino agli ultimi istanti di vita, Angelo fu tra coloro che assistettero anche alla morte di santa Chiara ed ebbe parte attiva nel processo per la sua canonizzazione e, al momento della fine della sua vita terrena, venne sepolto niente meno che nel santuario francescano per eccellenza, la basilica di Assisi¹²⁴: dunque, senza dubbio, una delle glorie del francescanesimo reatino e come tale esaltato nelle fonti locali¹²⁵. Non sarebbe allora un caso che, prima di convertirsi alla regola di vita francescana, Angelo vestisse proprio i panni del cavaliere, che prontamente smise quando incontrò Francesco e fu invitato a unirsi al gruppo del santo e dei suoi undici compagni, divenendo il dodicesimo di loro, secondo una simbologia numerica rimarcata dalla letteratura francescana e che non ha bisogno di essere spiegata oltre¹²⁶. È verosimile, quindi, che il suo inserimento nell'opera, accanto agli esponenti più importanti dell'ordine, fosse espressamente richiesto dalla committenza tanto in virtù del legame del beato con il territorio, quanto della sua

che essere parte di un unico componimento. Va inoltre sottolineato, per quanto riguarda il paragrafo di migliore lettura presente nel cartiglio del beato a destra, che la sua concezione sembra essere sottesa a norme metriche tipiche della tradizione volgare, come induce a credere la presenza di una rima baciata comune ad almeno tre versi su quattro (per il quale può tuttavia essere ipotizzata la parola finale: CHRISTI). Si avrebbe così: ASCE(N)DISTI – (CON)[...]ISTI – PROMISISTI – [CHRISTI], con una cadenza ritmica che doveva facilitare la memorizzazione del testo e la sua recita da parte dei frati.

¹²⁴ Il beato Angelo viene citato spesse volte nella letteratura francescana. Una sua biografia completa è raccolta in: MAZZARA, B., *Leggendario francescano*, II, Venezia 1721, pp. 202-204.

¹²⁵ ANONIMO REATINO, *Actus beati Francisci* cit., pp. 50-52, 150 [1, 30]: «[...] *Civitas enim reatina exultet, gaudeat et gloriatur in thesauro incomparabili in beato Angelo. scilicet. suo civi reatino qui sancti minorum ordinis estitit partim causa et tam mirifici hedifici lapis fundamenti permanet in perpetuum*».

¹²⁶ *Ivi*, p. 214 [6, 32-35], per il primo incontro tra Angelo e Francesco, che così viene descritto dall'Anonimo Reatino: «*Fratris angeli militis de reate curialitatem gratissimam benignitatem melifluam cum affabilitate dulcissima et suavi. Jste enim fuit primus milix qui nostro consortio fuit agregatus. Cum enim semel ad presentiam summi pontifici vellem accedere iter per civitatem reate accepi. Cum autem in via prope, civitatis predicta transirem obviam michi habuit milix iste. Cui dei nutu dixi. domine angele cingulum ense calcaria militaria tempore magno tulisti. Oportet te amodo ferre pro cingolo funem rudempro ense christi crucem. pro calcaribus luta et pulveres. Volo ergo ut post me venias et faciam te militem yhesu christi*».

appartenenza ad un francescanesimo primigenio, a cui evidentemente la comunità intendeva rifarsi, in particolar modo in seguito al passaggio all'Osservanza.

È proprio tale il contesto a cui va fatta risalire la realizzazione dell'opera: non è dato sapere con precisione i canali attraverso i quali il pittore venne investito della committenza del dipinto, ma non è fuori luogo ricordare che nello stesso momento in cui Zanino si accingeva al confezionamento del trittico, un altro eremo della rete osservante, Santa Maria di Valdisasso nei pressi di Fabriano, attendeva l'invio da Venezia di un polittico da sistemare sul proprio altar maggiore. È noto come la cessione della fondazione di Valleromita ai seguaci del beato Paoluccio Trinci da Foligno debba legarsi alla volontà di Chiavello Chiavelli, signore di Fabriano, che acquistò l'eremo dalle monache benedettine che ne erano proprietarie e dispose di esservi sepolto insieme alla moglie; allo stesso Chiavello, già protettore di Gentile, va altresì ricondotto il finanziamento del sontuoso polittico che trovò collocazione all'interno della chiesetta, raffigurante *l'Incoronazione della Vergine e santi* (fig. III.2) e oggi esposto alla Pinacoteca di Brera¹²⁷. Si trattò di una commissione di indubbio prestigio per il pittore marchigiano: sebbene destinato ad un eremo di modeste dimensioni ad alcuni chilometri dal centro di Fabriano, il dipinto doveva costituire un importante ritorno d'immagine per il Chiavelli, e Gentile, investito di tale incarico, non disattese le aspettative del signore, portando a compimento un'opera di dimensioni considerevoli e di linguaggio raffinatissimo.

Le vicende della committenza del polittico di Valleromita ne fanno certo un caso *sui generis* nel panorama della produzione artistica destinata ai *loci* in cui si era insediato il movimento osservante¹²⁸: non si può tuttavia escludere che, diffusasi la notizia della sua realizzazione per l'eremo marchigiano, in altre fondazioni dello stesso tipo si decidesse di investire, secondo le possibilità, in un'opera per la chiesa del santuario. Fu probabilmente questo il caso di Fonte Colombo: dietro la realizzazione del trittico non riesce di rintracciare l'impegno finanziario di uno specifico committente, su cui le fonti tacciono, ma che non è da escludere esistesse tra i cittadini del territorio, che verosimilmente non rimasero indifferenti alla nuova ventata di zelo religioso veicolato dagli zoccolanti nella regione; mentre ai frati va demandata per intero la scelta della tipologia dell'opera e soprattutto, come argomentato, la sua concezione iconografica.

¹²⁷ DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio* cit., p. 59-60; ID., *Gentile da Fabriano anno 1400* cit., pp. 311-312.

¹²⁸ Si veda a tal proposito anche COBIANCHI, R., *Lo temperato uso delle cose. La committenza dell'Osservanza francescana nell'Italia del Rinascimento*, Spoleto 2013, pp. 82-85.

Che poi la comunità avesse deciso di rivolgersi proprio a Venezia per la sua fattura potrebbe essere spiegato non solo alla luce dell'illustre precedente di Lorenzo Veneziano, che nel 1372 siglava il polittico per l'altar maggiore della chiesa dei minori conventuali di Rieti¹²⁹, dando sfoggio di gusto aristocratico e di operazioni dall'altissimo livello tecnico, di marca tipicamente lagunare e che di certo non passarono inosservati nell'ambiente artistico locale; ma anche, e soprattutto, in relazione allo stesso Gentile, la cui opera, proprio in quegli anni, era richiesta da committenti centroitaliani¹³⁰. Vero è che nei decenni precedenti non erano mancati continui invii di opere da Venezia fino al cuore della dorsale appenninica¹³¹, a testimonianza di un canale di relazioni consolidato, eppure particolarmente intrigante, ancorché difficilmente verificabile allo stato attuale delle conoscenze, suona la proposta di Mauro Minardi, che non esclude che «tale commissione appenninica sia giunta a Zanino tramite lo stesso Gentile»¹³². Ipotezzabile o meno una mediazione *diretta* del marchigiano, va comunque tenuto a mente lo stretto rapporto tra i due maestri in questo momento, per cui Zanino avrebbe potuto benissimo trarre vantaggio dalla conoscenza di Gentile per allargare il suo giro d'affari in queste regioni, cosa che di fatto avvenne, se si pensa che negli anni successivi il francese spedì un altro polittico dalla laguna, alla volta di Gubbio¹³³. All'interno di tale fitta rete di scambi e comunicazioni è quindi possibile inserire anche l'episodio di Fonte Colombo: va notato, inoltre, che l'eremo si trovava a pochi giorni di cammino da Valleromita e Foligno, ed era raggiungibile da quest'ultimo centro in particolare, percorrendo per un buon tratto l'antica via consolare

¹²⁹ Di cui oggi sussiste purtroppo solo il pannello centrale che, dopo essere transitato nella collezione romana di Giampietro Campana, approdò al Museo del Louvre: cfr. PUPPI, L., *Per la storia dell'ultima opera datata di Lorenzo Veneziano*, in «Arte Veneta», XIX, 1965, pp. 136-138; GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano* cit., pp. 101, 212-213, n. 42.

¹³⁰ Ci si riferisce agli affreschi di palazzo Trinci a Foligno, per cui Ugolino III pagò Gentile tra il 1411 e il 1412, seppure il maestro non vi lavorò mai, affidando l'incarico a collaboratori. Cfr. la rilettura di tutta la questione in DE MARCHI, *Gentile e la sua bottega* cit., pp. 18-31.

¹³¹ Si vedano gli esempi proposti da MINARDI, *Pittura veneta* cit., pp. 7, 20, nota 5, per la *Madonna dell'umiltà* di Catarino a Città di Castello e ora al Worcester Art Museum, del Maestro del Polittico di Torre di Palme a Perugia e, successivamente, di Antonio Vivarini a Città di Castello.

¹³² MINARDI, *Pittura veneta* cit., pp. 7-25: 21, nota 14. Suggestione derivata allo studioso a partire dal fatto che il versetto evangelico «QUI VULT VENIRE POST ME...» ritorna anche nel polittico di Valleromita, con ciò trovando una probabile conferma la gestazione parallela dei due lavori da parte dei pittori. In linea con Puppi, GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano* cit., p. 108, nota 39, ritiene invece che, come avrebbe potuto sussistere una mediazione bolognese per il polittico reatino di Lorenzo, lo stesso si sarebbe potuto immaginare per Zanino, considerato il rapporto del pittore con la città felsinea. DE MARCHI, in DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale* cit., p. 70, propone l'ipotesi che Zanino fosse avvantaggiato dal rapporto di parentela con Cristoforo Cortese, che sul finire del Trecento spedì un polittico ad Altidona, nelle Marche.

¹³³ Cfr. cat. 19.

Flaminia, almeno fino a Terni, e poi svoltando verso l'interno attraverso i veloci passi appenninici.

Se i frati di Fonte Colombo si rivolsero dunque a Venezia con l'aspettativa di ottenere un prodotto di qualità, di certo non dovettero rimanere delusi dalla raffinatissima esecuzione messa in campo dal pittore: giustamente, il trittico è stato riconosciuto in assoluto come uno dei vertici della carriera di Zanino e come uno dei momenti più alti della produzione artistica veneziana del periodo. Stimolato dalle possibilità espressive offerte dal soggetto del pannello centrale, un animato e popoloso *Calvario*, il pittore diede libero corso all'esibizione di pose e atteggiamenti dei personaggi sulla scena del Golgota, moltiplicando le riprese dei volti di tre quarti, in sottinsù e servendosi anche di profili netti e contrapposti (figg. III.88-89), con una *varietas* tale che Cristina Guarnieri ne ha suggerito la realizzazione alla luce di un rinnovato contatto da parte del maestro con gli affreschi padovani di Jacopo Avanzi e Altichiero¹³⁴. Alcuni confronti che qui si presentano rendono ragione a quest'affermazione (figg. III.90-95), anche se alla fin fine quello che emerge è come Zanino si concentrasse maggiormente su una selezione episodica di motivi, piuttosto che sulla piena comprensione dei valori di spazio e razionalità d'impianto alla base degli affreschi padovani. Lo mettono in evidenza i profili dei tre soldati a cavallo accanto al buon ladrone (fig. III.89), accostati più secondo una logica di *horror vacui* che di effettiva costruzione spaziale, o la stessa disposizione delle figure e dei paesaggi arroccati sui pendii rocciosi, gli uni sopra gli altri, piuttosto che scalati in profondità. In tal senso il risultato finale si presenta, quindi, di segno opposto rispetto alle scene padovane, più affine, per certi versi, agli esiti dell'illustrazione miniata: ma se i nomi di Nicolò di Giacomo e del Maestro delle Iniziali di Bruxelles, *alias* Giovanni di fra' Silvestro¹³⁵, proposti per avvicinare talune soluzioni del trittico, come la marcata mimica di certi personaggi, al mondo della miniatura bolognese funzionano bene a livello di generico richiamo culturale, tuttavia non sussistono, sul piano figurativo, riferimenti più stringenti per meglio argomentare un effettivo contatto tra il pittore e questi miniatori.

È del resto vero che, se il riaffiorare in quest'opera di una gestualità e di un'espressività più accese costituisce un legame con il passato bolognese, la morbida condotta pittorica che il maestro mette in atto ne rivela la piena maturazione in seno ad un orizzonte tutto

¹³⁴ C. Guarnieri, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* cit., pp. 162-165: 165.

¹³⁵ MEDICA, M., *Un nome per il "Maestro delle Iniziali di Bruxelles": Giovanni di fra' Silvestro*, in «Arte a Bologna», 7-8, 2010-2011, pp. 11-22.

veneziano o, meglio, gentiliano. Basterà un rapido confronto tra il Redentore smagrito al centro di questa composizione e quello del polittico di Avignone (figg. III.96-97) per cogliere tutta la distanza che separa le due figure: l'uno, quello bolognese, quasi ferino nella smorfia che gli torce il volto, l'altro, caratterizzato da un'inusitata grazia nel contenimento del dolore; quello delineato da un segno più incisivo, questo dal volto ricoperto di morbida lanuggine (fig. III.87) e appena velato da un diafano perizoma, da cui emerge il tono roseo dell'incarnato sottostante. Ma lo sforzo di adeguamento di Zanino al linguaggio gentiliano compiuto in quest'opera, in particolar modo nella definizione della *silhouette* di Cristo, emerge con ancor più evidenza qualora lo si accosti ad un altro dipinto realizzato in un momento appena successivo, ma comunque nel pieno della virata gentiliana: si tratta di una tavoletta di collezione privata, di piccole dimensioni, raffigurante una *Crocifissione* (cat. 12). Nel dipinto sono riproposti, con maggiore economia di mezzi, tutti gli espedienti a cui il pittore ricorse nel più affollato trittico reatino. Affatto simile è, infatti, il gruppo della Vergine e della compagna che la sostiene, soprattutto nell'idea di far emergere il volto della giovane solo per metà al di là della spalla di Maria (figg. III.98-99), identico è il profilo perduto della Maddalena (figg. III.100-101), con l'ombra scura che le contorna l'occhio destro, o il san Giovanni che, più che rapportarsi al suo omonimo reatino, si legge bene accanto ad un altro personaggio del Golgota di Fonte Colombo, quello vestito di color malva alla destra della croce di Cristo, con una cintura nera stretta ai fianchi (figg. III.102-103). Tutti i confronti qui proposti indicano all'evidenza un'esecuzione ravvicinata tra le due opere, delle quali la seriorità di quella in collezione privata sembra essere avvallata da un più coerente controllo delle zone di luce e d'ombra – peraltro di inusitata rarità nella produzione di Zanino – per cui si deve immaginare una fonte posta oltre il lato sinistro della composizione, al di là della figura della Vergine (si veda, ad esempio, come la luce si insinua a definire la mano di una delle donne accanto a Maria, fig. III.104). Eppure, a proposito del corpo di Cristo da cui eravamo partiti, in questo dipinto di collezione privata le forme hanno perso quell'esilità e quell'eleganza che caratterizzavano la figura reatina, per farsi leggermente più tozze e pesanti, in linea con il precedente di Avignone e accanto alla prova di poco successiva del *Crocifisso* di San Polo (fig. III.105).

Il fatto che il *Trittico di Rieti* costituisca per certi versi un episodio a sé nel *corpus* del pittore è rilevabile altresì da un'analisi di tipo tecnico. Quanto esperito da Zanino fino a questo momento viene infatti proposto nell'opera in versione amplificata, dalla gamma

di punzoni utilizzata, che è più varia, fino alla trama degli archetti graniti negli intradossi della cornice, che si è fatta più articolata, ma, soprattutto, del tutto inedite sono le eteree figure angeliche che costeggiano la croce del Redentore o si inseriscono tra le turbe celesti alla sommità dei pannelli laterali (fig. III.106): esse fanno il paio per gestualità e proporzioni con quelle dipinte, ma se ne distaccano per essere totalmente granite sulla superficie metallica, apparendo o scomparendo a seconda dell'incidenza dei raggi luminosi sulla foglia d'oro. Nelle pagine precedenti è già stato rilevato il tenore delle sperimentazioni in cui si cimentò Zanino: a differenza dei pittori veneziani a lui contemporanei, Nicolò e Jacobello, il francese si mantenne sempre su un livello tecnicamente più modesto, facendo limitato uso della pastiglia e delle decorazioni *relevate* e spingendosi al massimo fino alla granitura di pochi caratteri all'interno di nimbi dei personaggi sacri. Per questo appare tanto più interessante il rilievo conferito all'apparato decorativo in questo trittico, dall'impegno nella granitura, ai particolari delle vesti realizzati a missione, dove si osservano passamanerie ricamate con caratteri pseudocufici (fig. II.14) o motivi vegetali (fig. III.107), fintanto all'uso di lacche sia all'interno della figurazione sia lungo i bordi della cornice (figg. III.108-109).

3.5. Nel secondo decennio: il Crocifisso di San Polo

Tra le opere che il francese licenziò nel secondo decennio, la *Croce* dipinta per la chiesa di San Paolo Apostolo a Venezia (cat. 13) riveste una posizione di primo piano, tanto per l'importanza della commissione e dell'edificio religioso per il quale fu concepita¹³⁶, quanto per l'impegno che il pittore vi profuse, considerate le notevoli dimensioni che in origine il manufatto doveva presentare. Tuttavia, molto poco oggi rimane del dipinto realizzato da Zanino per poter giudicare appieno dell'applicazione che il maestro vi spese: solamente l'ampio tabellone rettangolare con il corpo di Cristo rilasciato nel momento della morte (fig. III.110), decurtato tanto nel senso dell'altezza – al di sotto dei piedi inchiodati al legno della croce e poco più in alto del capo reclinato del Redentore – quanto in quello della larghezza, dove gli esili arti del Cristo non proseguono oltre la

¹³⁶ FRANZOI, U., DI STEFANO, D., *Le chiese di Venezia*, [s.l.] 1975, pp. 21-23: la parrocchiale è annoverata tra quelle più antiche di Venezia, risalendo le prime notizie circa la sua fondazione al IX secolo, tra i dogati di Pietro Tradonico e Orso Partecipazio. L'importanza dell'edificio accrebbe di pari passo alla centralità del sestiere che lo ospita, nel cuore della Venezia artigiana e mercantile; per ampiezza, inoltre, il campo di San Polo è secondo solo a Piazza San Marco, con la conseguenza che, come la maggiore piazza cittadina, venne sfruttato dai veneziani per mercati e cerimonie a carattere sacro e profano (per un resoconto delle quali si veda TASSINI, *Curiosità veneziane* cit., pp. 520-521).

curva delle spalle, sacrificati da ridipinture settecentesche prima e riscoperti, per quanto possibile, da un restauro filologico poi¹³⁷. Un notevole sforzo d'immaginazione è quindi necessario per riportare l'opera all'aspetto e alle dimensioni originarie e reintegrarla delle parti mancanti, delle quali la sagoma trilobata oggi visibile è stata ricavata dai modelli presenti in manufatti coevi¹³⁸.

È probabile che la realizzazione della *Croce* si inserisse in quella campagna di lavori che interessò la parrocchiale di San Polo tra la fine del XIV secolo e i primi anni di quello successivo¹³⁹, alla quale devono altresì farsi risalire il bel portale¹⁴⁰ dell'ingresso laterale, ad arco inflesso strombato e abbellito da modanature tortili alternate a un fregio vegetale, e le monofore ogivali lungo la navata, sul lato prospiciente la *salizada*.

Dalle informazioni in nostro possesso, non è possibile risalire con certezza alla collocazione del dipinto in quel momento; la prima attestazione documentaria in cui viene citato rimonta, infatti, al secolo successivo, quando la chiesa venne visitata nel giugno del 1581 dai legati apostolici, che così la descrissero: «*Est admodum ampla cum tribus navibus, columnis marmoreis distinctis, solaria sunt fastigiata et partim tabulata, suggesta, chorus amplus, sedilia decentia, organus, crucifixus magnus et egregie pictus in frontispicio, pavimento ex lapide vario quadrato*»¹⁴¹. È ragionevole supporre che il «*crucifixus magnus et egregie pictus*» menzionato in quell'occasione fosse il nostro dipinto: alla fine del XVI secolo l'opera si trovava quindi in corrispondenza dell'arco trionfale, probabilmente al di sopra di una traversa lignea, mentre non è chiaro se fosse stata lì trasportata in seguito alla demolizione di un eventuale tramezzo¹⁴² – come nel

¹³⁷ A cui va, inoltre, riconosciuto il merito di aver liberato la superficie dai numerosi strati di vernice che si erano alterati e scuriti nel corso del tempo.

¹³⁸ Dalla relazione del restauro, condotto nel 1997, si legge: «A questo si sommano le parti trilobate che un tempo contenevano le figure del Padre, nella parte superiore (e da questa si spandeva la luce sul corpo del Figlio, come è possibile vedere ora), la Vergine sul trilobo sinistro, il Giovanni su quello destro e il Golgota o qualche figura di Santo adorante nel trilobo inferiore. Tale modulo è stato verificato su crocifissi toscani, emiliani, veneti; tutti del periodo che va dal 1420 al 1450».

¹³⁹ FRANZOI, DI STEFANO, *Le chiese* cit., p. 23.

¹⁴⁰ WOLTERS, W., *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, I, Venezia 1976, p. 126.

¹⁴¹ Venezia, Archivio Storico del Patriarcato, Curia Patriarcale, Archivio Segreto, *Visita apostolica*, registro 1, f. 165v.

¹⁴² La mancanza di visite antecedenti a quella apostolica succitata, come pure di studi specifici tesi a ricostruire l'assetto medievale dell'edificio (impresa, a dire il vero, alquanto ostica, in considerazione dell'estensione dei rifacimenti d'epoca neoclassica), non consentono di stabilire la presenza o meno di un setto divisorio al suo interno, fatto che non si può comunque escludere *a priori*, soprattutto alla luce delle ultime ricerche, allargate a indagare la complessità dello spazio liturgico delle chiese parrocchiali cittadine e delle pievi o cappelle rurali. Rimando quindi a FRANCO, T., *Sul "muricciolo" nella chiesa di Sant'Andrea di Sommacampagna "per il quale restavan divisi gli uomini dalle donne"*, in «*Hortus Artium Medievalium*», 14, 2008, pp. 181-192: 185, dove peraltro si rende noto il caso della chiesa dei Santi Ermacora e Fortunato di Centro, con la sua «*crucem cum crucifixo tenendam in medio dicte*

caso della croce di Guariento per la chiesa di San Francesco a Bassano del Grappa, che nel 1610 veniva ricordata in una posizione simile¹⁴³ – oppure se fosse stata concepita per quell'ubicazione fin dall'origine¹⁴⁴.

A livello di suggestione, una risposta potrebbe pervenire proprio dalla rilettura dello *status ecclesie* redatto dai visitatori apostolici, più sopra riportato: la descrizione degli interni dell'edificio è a dir poco sintetica, eppure estremamente mirata, in linea con lo scopo che aveva condotto i rappresentanti della chiesa di Roma a salire fino a Venezia, ossia verificare che vi fosse conformità tra le usanze del clero locale e quanto prescritto in sede di Concilio¹⁴⁵; conformità che doveva essere rispettata anche a livello dell'organizzazione degli spazi liturgici delle chiese, con particolare riguardo alla posizione dei cori. Ebbene, a differenza di altre parrocchiali, dove i nunzi pontifici ricordarono l'esistenza di “cori aperti” al centro della navata, delimitati da diversi tipi di recinzione (setti che circondavano gli stalli, pareti divisorie, transenne con colonne e pilastri)¹⁴⁶ e per i quali promossero il trasloco nella cappella maggiore, «perché ... troppo frequentat[i] e non si può in ess[i] ... celebrar con devotione»¹⁴⁷, a San Polo essi si limitarono a rilevare la presenza della struttura corale, senza però aggiungere ulteriori specificazioni circa la sua conformazione o ubicazione, per cui se ne potrebbe concludere, adottando un *argumentum e silentio*, che il suo alloggiamento nel presbiterio avesse già avuto luogo, con la relativa demolizione del setto divisorio e il trasporto della croce sull'arco trionfale, e che l'edificio fosse quindi consono alle più

ecclesie»; e a MURAT, Z., *Il podium della pieve di Monselice nella descrizione di Pietro Barozzi*, in «Musica & Figura», 1, 2011, pp. 87-117.

¹⁴³ MURAT, Z., *Guariento. Pittore di corte, maestro del naturale*, Cinisello Balsamo 2016, pp. 93, 112, n. 3. Ma si veda anche il caso della chiesa di Santa Margherita a Venezia, per cui era prescritto che «*Il reverendo piovano... nella remotione del choro potrà far accomodar la croce che è sopra le colonelle nel frontispitio della cappella maggiore*» (cfr. MODESTI, P., *I cori nelle chiese veneziane e la visita apostolica del 1581. Il “barco” di Santa Maria della Carità*, in «Arte Veneta», 59, 2002, pp. 38-65: 55, nota 23).

¹⁴⁴ Potrebbe essere questo il caso della *Croce* di Paolo Veneziano per i domenicani di Dubrovnik, come ritiene COOPER, *Gothic Art & the Friars* cit., p. 87 (ma con l'ipotesi che un secondo crocifisso, menzionato dai documenti nel luogo «*ubi stant mulieres*», fosse collocato al di sopra del tramezzo o nella navata laterale). Secondo Cristina Guarnieri, invece, la *Croce* di Paolo svolgeva la funzione di *crux de medio ecclesiae* e sarebbe stata scenograficamente montata sull'arco trionfale solo in seguito allo smantellamento del primo tramezzo, sostituito da una nuova barriera architettonica nel corso del XVI secolo. GUARNIERI, C., *Per la restituzione di due croci perdute di Paolo Veneziano: il leone marciano del Museo Correr e i dolenti della Galleria Sabauda*, in *Medioevo adriatico. Circolazione di modelli, opere, maestri*, a cura di F. Toniolo, G. Valenzano, Roma 2010, pp. 133-158: 138, 143.

¹⁴⁵ Sulla visita apostolica: TRAMONTIN, S., *La visita apostolica del 1581 a Venezia*, in «Studi Veneziani», IX, 1967, pp. 453-533.

¹⁴⁶ MODESTI, *I cori nelle chiese veneziane* cit., p. 42.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 41.

aggiornate disposizioni tridentine¹⁴⁸. Dell'esistenza di una barriera architettonica prontamente abbattuta e di cui non è rimasta memoria nella documentazione archivistica si potrebbe avere ulteriore conferma, inoltre, dalla lettura della successiva visita a cui fu sottoposta la chiesa, il 25 ottobre del 1592, ad opera del patriarca Priuli¹⁴⁹. Il prelado, dopo aver passato in rassegna le reliquie e i diversi altari, si soffermò sull'«[...] *altare maggiore, il quale ritrovò benissimo et nobilissimamente fabricato con la cappella grande ornatissima, il che molto comendò, et laudò la buona memoria [f. 298r] del reverendo piovano passato, che fece così buona opera. Quale altare è consacrato, et ornato decentemente. Ordinò solamente che si faccia le portelle di noghera intagliate per potere chiuder la cappella et che per maggior convenienza si mettino li ferri proportionatamente alti sopra le colonnelle d'essa cappella, et se li ponga le sue coltrine di seda conveniente per chiuder quando si celebra li divini offitii, lasciando aperta solo la porta di mezo*». E, ancora, al termine dell'ispezione: [f. 298v] «*Rivedendo sua Santità Illustrissima tutto il corpo della chiesa ordinò che si faccia il frontespizio nel principio della cappella maggiore et se li posi un crocefisso proportionatamente grande [...]*».

Secondo un procedimento adottato anche in altri casi¹⁵⁰, la soluzione di chiudere l'area presbiteriale con grate di ferro, sportelli in noce e tendaggi si rivelò evidentemente necessaria in seguito alla demolizione del setto divisorio, affinché i celebranti non fossero disturbati in determinati momenti della liturgia, mentre l'invito, in chiusura, a porre una croce «*proportionatamente*» grande in corrispondenza dell'arco trionfale potrebbe essere letto come una spia dell'inadeguatezza del crocefisso quattrocentesco nel frontespizio così riallestito, per il quale si doveva quindi provvedere alla realizzazione di un nuovo manufatto. Se, quindi, il ragionamento fin qui condotto si rivelasse corretto e si ammettesse con ciò l'esistenza di un pristino tramezzo a separare la comunità dei laici dal clero officiante, è probabile che originariamente la *Croce* dipinta si trovasse sulla sua sommità e non sull'arco trionfale, dove venne trasferita in

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 42. L'autrice sottolinea, infatti, che «lo spostamento del coro dalla navata alla cappella maggiore, dietro l'altare, aveva già preso piede a Venezia, sia nelle chiese conventuali che in quelle parrocchiali».

¹⁴⁹ Venezia, Archivio Storico del Patriarcato, Curia Patriarcale, Archivio Segreto, *Visite pastorali*, b. 5, f. 297v.

¹⁵⁰ SI vedano gli esempi menzionati da MURAT, *Il podium della pieve di Monselice* cit., p. 97.

seguito alle trasformazioni e alle successive risistemazioni a cui fu sottoposta la chiesa nel corso del Cinquecento¹⁵¹.

In osservanza al dettame del patriarca Priuli, è plausibile che il dipinto venisse tolto dal frontespizio e successivamente ricoverato nella sagrestia, se si accetta di riconoscerlo nella «*croce antica in legno*» menzionata nella visita Badoer (21 giugno 1680)¹⁵²; in ogni caso, quel che è certo è che nel 1758 l'opera era posta al di sopra della mensa eucaristica dell'oratorio eretto dall'allora parroco Bartolomeo Carminati nell'area prospiciente la facciata dell'edificio religioso¹⁵³, poiché lì è ricordata da Flaminio Corner nelle sue *Notizie storiche delle chiese e dei monasteri di Venezia, e di Torcello*¹⁵⁴.

A seguito di tali e tanti spostamenti, non stupisce quindi che la *Croce* sia giunta fino a noi estremamente sofferente e rimaneggiata e non abbia ricevuto adeguata considerazione in sede critica per la maggior parte del secolo scorso: va ad Andrea De Marchi il merito di averla riportata all'attenzione degli studiosi¹⁵⁵ e quindi di averla attribuita a Zanino¹⁵⁶, del quale l'opera, dopo il restauro, si rivela effettivamente uno dei capolavori. Basterà uno sguardo veloce per cogliervi, infatti, quella stessa impostazione dell'anatomia di cui il pittore aveva già dato prova nel polittico di Avignone e, seppur nelle ridottissime dimensioni, in una *Croce astile*, verosimilmente realizzata a Venezia e di alcuni anni precedente, nel momento del rientro del pittore in laguna, e ora conservata nel museo della città belga di Gent (cat. 5, fig. III.112): vi è riproposto l'identico tipo del Cristo dal torace massiccio, i tozzi arti inferiori e il ventre rilasciato,

¹⁵¹ In tal caso, si dovrebbe forse pensare ad una conformazione alternativa del tabellone inferiore rispetto a quella proposta in sede di restauro. È probabile infatti che esso fungesse da piede e che quindi avesse una sagoma trapezoidale, simile a quella di cui era provvista l'opera fino agli anni novanta del Novecento (cfr. *Catalogo delle opere*, fig. 13.b): ma si veda anche l'esempio pressoché coevo della *Croce* di Verucchio di Nicolò di Pietro (1404), dove il tabellone mistilineo inferiore poggia su un piede a campana dal perimetro lobato (fig. III.111). A differenza del dipinto di Nicolò, non è invece possibile in alcun modo ipotizzare per la *Croce* di Zanino la presenza di tabelloni "a vento", secondo una tipologia molto diffusa a Venezia e in ambito veneto tra Tre e Quattrocento: cfr. GUARNIERI, *Per la restituzione di due croci perdute* cit., p. 142.

¹⁵² Venezia, Archivio Storico del Patriarcato, Curia Patriarcale, Archivio Segreto, *Visite pastorali*, b. 17, f. 383v.

¹⁵³ Per cui si veda: PEDROCCO, F., *L'Oratorio del Crocifisso nella chiesa di San Polo*, in «Arte Veneta», XLIII, 1989-1990, pp. 108-115.

¹⁵⁴ CORNER, F., *Notizie storiche delle chiese e dei monasteri di Venezia, e di Torcello*, Padova 1758 (rist. anast. Sala Bolognese 1990), p. 344. Un altare del Crocifisso era già menzionato nelle visita del patriarca Correr (15 aprile 1737) in quel luogo, all'epoca non ancora trasformato in oratorio: «*Avendo però oculatamente osservato la situazione del luogo, si è piantato l'altare detto del Cristo fuori le mura della chiesa sotto il sottoportico per cui vi è indispensabile il frequente passaggio di ogni genere di persone, aperto e ha la comunicazione sopra la pubblica strada [...]*» (Venezia, Archivio Storico del Patriarcato, Curia Patriarcale, Archivio Segreto, *Visite pastorali*, b. 22, f. 78v).

¹⁵⁵ DE MARCHI, *Michele di Matteo* cit., p. 33, nota 29.

¹⁵⁶ DE MARCHI, in DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale* cit., p. 70.

il volto segnato dal dolore – ma meno trasfigurato rispetto a quanto appare nel polittico bolognese – la bocca semiaperta in una serena esalazione dell'ultimo respiro. Pur nel permanere, quindi, di un innegabile sostrato neogiottesco, a segnare tutta la distanza che separa quest'opera da quella realizzata nel decennio precedente – e con essa l'avvenuta maturazione del linguaggio di Zanino verso un nuovo tipo di sensibilità – è il tenore della pennellata e la capacità di modularla a seconda dell'effetto desiderato. Così essa appare carica di un colore rosso acceso nei rivoli di sangue che segnano la fronte del Redentore e nella ferita aperta del costato, dove il pigmento sembra quasi lasciato colare sulla tavola¹⁵⁷, per simulare l'effetto dei fiotti sgorgati dai tagli provocati dalla corona di spine e dalla lancia; mentre l'incarnato della figura è modellato tramite stesure corpose, da cui appaiono evidenti i diversi orientamenti della pennellata: obliqua ad esprimere la torsione del muscolo pettorale sinistro, dritta sullo sterno e lungo la canna del naso, fino alla precisa individuazione delle lunghe ciglia sulle palpebre e dei capelli ai lati del volto (fig. III.113). Ma è soprattutto nell'esecuzione del perizoma di cui sono cinti i fianchi di Cristo che Zanino dimostrò al meglio la sua abilità: la leggerezza del tessuto è resa con straordinaria trasparenza, giocata tra il tono bruno delle carni sottostanti e il candore della stoffa, e resa più preziosa dalle filettature d'oro che ancora si intravedono (fig. III.114).

Va da sé che, alla luce di simili finezze e di tale maturità di linguaggio, la realizzazione del dipinto andrà collocata nel momento più felice della carriera del pittore, agli inizi del secondo decennio del Quattrocento, qualche tempo dopo il *Trittico di Rieti*.

Alcuni altri dipinti consentono di seguire l'attività del pittore fin dentro gli anni centrali del secondo decennio del Quattrocento: si tratta di raffigurazioni della *Madonna dell'umiltà*, sul genere di quelle incontrate nel paragrafo precedente, a cui si avvicinano anche per le dimensioni. Tra di esse, particolarmente raffinata è quella oggi conservata alla pinacoteca di Stoccarda (cat. 14), cui si è già fatto cenno nelle pagine precedenti. L'opera presenta, infatti, un'accentuata attenzione al dettaglio decorativo (fig. III.44), specialmente evidente nella trama di nuvolette che circonda la Vergine e il Bambino, e

¹⁵⁷ SIMONETTI, *Tecniche della pittura* cit., pp. 256-258, parla di «“smazzatura” – il gesto cioè di liberare i pennelli dall'eccesso di colore liquido, facendolo gocciare su una tavola o tela con una scossa brusca (come farà lo stesso Jacopo Bellini nel *Crocifisso* del Museo di Castelvechio a Verona) – o addirittura a spruzzo, probabilmente con una cannuccia, oppure facendo schizzare il colore dal pennello intriso, forzandone le setole; in entrambi i casi si trattava di dirigere la caduta delle goccioline di colore solo nei luoghi desiderati».

nella decorazione delle aureole, dove appare un punzone che si è ipotizzato debba essere ricondotto ad un precoce contatto tra Zanino e il Maestro di Roncaille¹⁵⁸.

Per quanto in alcuni punti la pellicola pittorica risulti seriamente impoverita, nell'insieme vi traspare un impasto estremamente morbido nella resa degli incarnati, apprezzabile forse un po' meglio nelle figurette marginali degli angeli e in certi dettagli secondari come il velo impalpabile che cinge il capo della Vergine, o il risvolto in pelliccia che le riscalda il collo: realizzati per il tramite di una pennellata a tratti brevi e sottili e stesa per velature continue, questi elementi possono dare una minima idea di quella che era in origine la raffinata tecnica esecutiva dell'ancona.

Quanto è emerso nel corso di queste pagine porta a concludere che, nel corso degli anni dieci, Zanino avesse intrapreso un deciso consolidamento della sua posizione nel panorama artistico lagunare: ne sono testimonianza lavori importanti e – si può immaginare – remunerativi, come il trittico di Fonte Colombo e la *Croce* per la chiesa di San Polo, fino allo scomparto di polittico destinato a Gubbio, di cui al momento si ignora la conformazione dell'insieme di appartenenza e il contesto originario ma che, come ipotizzato, costituiva verosimilmente l'ordito di un tessuto di relazioni e scambi allargato a comprendere l'intero orbe adriatico, a cui il pittore aderì con acuto senso degli affari.

La serie di dati e conoscenze che negli ultimi anni sono andati accumulandosi, permettono quindi di guardare con maggiore obiettività, e entro una prospettiva più corretta, il senso degli invii veneziani lungo le regioni litoranee dell'Adriatico e fino al cuore dell'Appennino, prendendo le distanze da affermazioni come quella uscita dalla penna di Federico Zeri negli anni sessanta, per cui «la persona di Zanino di Pietro non può che sortire un posto affatto periferico e secondario; e, del resto, tale presa di posizione sembra confermata dal fatto che le sue opere principali si trovano quasi esclusivamente in località di provincia, specie nelle Marche»¹⁵⁹ che, con la sua perentorietà di giudizio, suona oggi ormai datata. Al contrario, il fatto che tali località ricorressero a prodotti di fattura veneziana non fa che confermare l'indubbio prestigio goduto dagli artefici lagunari nel confezionamento di raffinati polittici da esporre sulle mense d'altare degli edifici religiosi, indirettamente avvalorando, con ciò, anche la produzione di Zanino.

¹⁵⁸ Vedi p. 110.

¹⁵⁹ ZERI, *Aggiunte* cit., p. 59.

3.6. *Invii marchigiani*

Secondo tale prospettiva deve essere quindi considerata una serie di opere che il pittore realizzò tra la fine del secondo decennio e i primi anni di quello successivo, per alcuni centri delle Marche, destinazione confermata dal fatto che questi dipinti sono ancora conservati nei loro luoghi d'origine.

«HOC OPUS FECIT FIERI MAGISTER PAUL(U)S D(E) SA(N)TO A(N)GELO»: è questa l'iscrizione che orgogliosamente il committente fece apporre alla base del trono dove siede la Vergine col Figlietto, nella pala della cattedrale di Sant'Angelo in Vado (cat. 18, fig. III.115). L'opera vi è ricordata per la prima volta alla fine del XVIII secolo, durante la visita del vescovo Zamperoli¹⁶⁰, mentre da un'iscrizione presente sul suo retro si arguisce che essa venne collocata nel luogo visitato dal prelado già nel 1735¹⁶¹. Nella ricostruzione delle vicende del dipinto, riesce difficile risalire più indietro di queste due menzioni settecentesche: si rischierebbe infatti di imbattersi in una serie di aneddoti appartenenti più al campo del devozione che a quello dell'indagine scientifica, generati a partire dal momento in cui l'immagine divenne protagonista di un fatto miracoloso, che le guadagnò il nome di *Madonna del pianto* e una «*specialis populo devotio*»¹⁶². Nonostante tale scoglio, non va messo in discussione il fatto che l'immagine fosse destinata *ab origine* alla cittadina vadese¹⁶³ e, verosimilmente, all'edificio che oggi la ospita, elevato a rango di cattedrale nel corso del Seicento, ma di antica fondazione e tra le parrocchie più importanti della città¹⁶⁴.

Non c'è da stupirsi che un centro di così ridotte dimensioni, oggi uno tra i tanti comuni dell'alta valle del Metauro, potesse fregiarsi di un'opera realizzata nella metropoli veneziana: di fondazione romana con il toponimo di *Tiphernum Metaurense*, incorporata quindi nella provincia della Massa Trabaria¹⁶⁵, Sant'Angelo fu, negli anni a

¹⁶⁰ CLERI, B., *Le immagini sacre nelle visite pastorali. Sant'Angelo in Vado 1737-1782*, Ancona 1990, pp. 152-153.

¹⁶¹ VANNI, L., *Zanino di Pietro a Sant'Angelo in Vado*, Sant'Angelo in Vado 2008, p. 13.

¹⁶² CLERI, B., *Le immagini sacre* cit., p. 104.

¹⁶³ A riprova di ciò, si tenga conto che alla fine del XVI secolo, in onore dell'immagine, venne istituita una confraternita intitolata alla Madonna del Pianto, della quale la prima adunanza risale al 1602. Cfr. VANNI, *Zanino di Pietro* cit., p. 51.

¹⁶⁴ FINI, F., MARINELLI, R., *Guida storico-artistica alle chiese di Sant'Angelo in Vado*, [Sant'Angelo in Vado] 2005, pp. 9-19.

¹⁶⁵ FALCIONI, A., *Sant'Angelo in Vado nei secoli XII-XVI*, in *Corpus delle pergamene di Sant'Angelo in Vado (secoli XIII-XVI)*, a cura di A. Falcioni, G. Fania, San Leo 2009, pp. VII-XXVIII; LANCIARINI, V., *Il Tiphernum Metaurense e la provincia di Massa Trabaria. Memorie Storiche*, Roma 1890-1912.

cavallo tra XIV e XV secolo, un importante fondaco commerciale e manifatturiero, in particolare per ciò che concerne la lavorazione della lana, grazie alla sua posizione logisticamente felice e al comodo collegamento con i porti di Pesaro e Fano¹⁶⁶. L'esistenza della piazza commerciale, esplicitamente ricordata in un documento del 1437¹⁶⁷, ma verosimilmente attiva già nei decenni precedenti, costituì una fonte d'attrazione per i mercanti veneziani e, d'altra parte, occasione per quelli locali della diretta commissione di opere agli artefici presenti in laguna¹⁶⁸: così dovette avvenire per il summenzionato *Paulus* che forse ebbe modo di contrattare la realizzazione del dipinto con Zanino in uno dei viaggi che lo portarono a salire fino a Venezia. Secondo le indagini condotte da Laura Vanni nel Notarile dell'Archivio di Stato di Urbino per gli anni che qui interessano, due *magister* di nome Paolo, di natali vadesi, si incontrano con frequenza nelle carte: il primo, attivo principalmente nella capitale del ducato e di professione ingegnere al servizio di Guidantonio da Montefeltro, veniva ricordato come «*olim de Sancto Angelo habitatori Urbini*»; il secondo, verso il quale la studiosa ha concentrato maggiormente la sua attenzione, potrebbe tentativamente essere riconosciuto con un capitano al servizio di Pandolfo III Malatesta nel territorio di Montecarotto, nell'anconetano: egli sarebbe rimasto in carica per un periodo di tempo limitato – in ossequio alla politica adottata dal signore nella scelta dei funzionari che dovevano affiancarlo – per poi ritornare a dedicarsi alla sua professione principale, evidentemente quella di mercante¹⁶⁹. Sebbene tale proposta sia certamente attraente e debba perciò essere ricordata, l'unica certezza che abbiamo al momento riguardo il committente del dipinto rimane la sua appartenenza ad un fondaco commerciale, di cui egli fece bella mostra con l'apposizione del suo marchio individuale nell'*incipit* dell'iscrizione commemorativa: possiamo dedurre si trattasse di un personaggio

¹⁶⁶ Come già ricordato da DE MARCHI, in DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale* cit., p. 71 che altresì menziona l'importanza rivestita dalla cittadina nella rete di traffici imbastita da Francesco Datini.

¹⁶⁷ Dal *Corpus delle pergamene di Sant'Angelo in Vado* cit., pp. 79-80, doc. n. 65, apprendiamo che era situato: «*iuxta plateam communis, iuxta domum Pieri Angelutii, iuxta domum magistri Nicolai medici et alia sua latera*».

¹⁶⁸ Si inserisce in questo contesto il problema della pala bronzea raffigurante l'*Assunta* nella chiesa dei Servi di Maria di Sant'Angelo in Vado, di recente studiata da Matteo Ceriana, che ne ha confermato la realizzazione veneziana nel corso del quarto decennio del Quattrocento, dopo una prima pubblicazione da parte di Marchini come Lorenzo Ghiberti: CERIANA, M., *Una pala bronzea a Sant'Angelo in Vado*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23-24 ottobre 2007), a cura di M. Ceriana, V. Avery, Verona 2008, pp. 19-38. Tuttavia, l'opera, va ricondotta non già al fondaco, quanto piuttosto ai canali della committenza servita.

¹⁶⁹ VANNI, *Zanino di Pietro* cit., pp. 44-50.

all'evidenza facoltoso, considerate le dimensioni dell'opera¹⁷⁰, e che ragionevolmente vide nella possibilità di richiedere la realizzazione del dipinto ad un artista veneziano un buon modo per affermare il proprio *status* sociale dinnanzi all'intera comunità cittadina¹⁷¹.

Nella realizzazione del dipinto Zanino non si discostò ancora una volta dall'esempio gentiliano della *Madonna* per San Domenico a Perugia (fig. I.22): le due opere sono affini per dimensioni¹⁷², sagoma e impostazione generale, nonostante poi il francese abbia limitato le connotazioni floreali al solo prato su cui poggia il trono, mentre invece Gentile si sbizzarrì nell'insinuare le efflorescenze vegetali anche all'interno di esso, creando una struttura più aerea del pesante scranno riservato alla Vergine vadese.

Se si mette a confronto l'opera con la serie di *Madonne* realizzate dal pittore entro la fine del primo decennio del Quattrocento, in particolare con quella ora conservata ad Atene, si noterà come, anche in questo caso, Zanino abbia fatto ricorso ad un repertorio di elementi divenuto ormai classico nel suo catalogo: valgano il disegno della mano della Vergine, le cui dita sono leggermente piegate ad afferrare il corpo del Bambino, con un atteggiamento che di fatto è più simulato che realmente articolato; o le stesse fisionomie dei due personaggi. Tuttavia, il ricorso ad una preparazione più chiara per la realizzazione degli incarnati, che presentano un tono rosato, come pure alcune stilizzazioni nel disegno (si faccia ad esempio caso al volto della Vergine, fig. III.116, che appare meno tornito dei precedenti o alla sua mano destra, più legnosa o, ancora, alla disposizione rigida dei piedi del Bambino) sono spie della seriorità di questo dipinto, che andrà piuttosto collocato oltre la metà del secondo decennio e considerato diretto precedente dell'epistilio dipinto per la pergola di Torcello (fig. III.117), per il quale, come vedremo, si può avanzare una datazione entro l'inizio del terzo decennio.

¹⁷⁰ Non è possibile sapere se il dipinto costituisse in origine il pannello centrale di un polittico. Se così fosse, partendo dalla larghezza della tavola e immaginando che gli scomparti laterali dovessero misurare, secondo consuetudine, almeno la metà, quindi all'incirca 37 cm, si sarebbe superato il metro e mezzo di larghezza (considerato l'ingombro della cornice) nel caso si fosse trattato di un trittico; i due metri nel caso in cui al pittore fosse stato commissionato un pentittico: certe dimensioni davvero importanti.

¹⁷¹ Non è, invece, possibile concordare con la Vanni circa le motivazioni che avrebbero spinto *magister Paulus* a rivolgersi proprio a Zanino: secondo la studiosa, infatti, il mercante «avrebbe potuto aver visto personalmente alcune opere di Zanino, come la tavola realizzata per la parrocchiale di Valcarecche di Cingoli, località vicina al suo territorio di pertinenza». Come verrà argomentato più avanti nel testo, il polittico di Valcarecche segue, piuttosto che anticipare, la realizzazione della *Madonna* di Sant'Angelo in Vado.

¹⁷² 150×75 cm quella di Zanino, contro i 97×70 cm di quella di Gentile, che però è stata visibilmente modificata nell'estremità superiore, per farle assumere una sagoma centinata.

Il secondo impegno lavorativo che legò Zanino alle Marche è il pentittico per il *locus* francescano di Santa Maria di Scotaneto, nei pressi di Mombaroccio, nella zona settentrionale della regione, sulle pendici collinari che separano Urbino dal litorale adriatico. Tradizione vuole che il convento venisse fondato, ancora vivente Francesco, nel 1223: probabilmente in quel momento si trattava di un raggruppamento di pochi frati, senza carattere strutturato, mentre notizie più certe si hanno a partire dalla fine del secolo quando, tra le indulgenze concesse dal pontefice Nicolò IV per la visita alle chiese dell'ordine in occasione delle feste della Vergine, san Francesco, sant'Antonio e santa Chiara, il 26 gennaio 1292 veniva ricordato anche l'insediamento di Mombaroccio¹⁷³. Una lapide murata all'esterno della chiesa commemora, il 21 agosto del 1351, la consacrazione dell'edificio religioso, evidentemente eretto in sostituzione di uno più antico divenuto inadeguato alle esigenze del culto, e il seguente capitolo provinciale che si tenne al suo interno¹⁷⁴. Verosimilmente per quell'occasione venne fatto realizzare l'imponente *Crocifisso*¹⁷⁵ situato sull'arco trionfale che immette nel presbiterio, il terzo per grandezza nelle Marche: doveva trattarsi di una commissione di prestigio, indice della considerazione in cui era tenuto il luogo, tra i cui finanziatori erano gli stessi Malatesta, che nel 1372 elargivano elemosine ai frati¹⁷⁶.

Circa il primitivo edificio, si trattava di un'aula unica caratterizzata da una semplicissima pianta rettangolare; nel corso del XVII secolo il corpo della fabbrica fu oggetto di una serie di interventi che, tuttavia, non ne stravolsero l'assetto originario, ancora chiaramente leggibile. Durante i lavori, una volta a botte sostituì l'antica copertura a capriate, mentre gli interni vennero arricchiti di fastosi altari barocchi; l'apertura di tre arcate lungo la parete destra dell'edificio fu motivata dall'inserimento di una navata minore, all'estremità della quale venne collocata nel 1772 l'urna con il

¹⁷³ Per un sunto delle vicende della fondazione si rimanda a PARISCIANI, G., *Origini e vicende del convento di Mombaroccio nei secoli XIII-XV*, in *Il convento del Beato Sante di Mombaroccio*, atti del convegno (4 ottobre 1984), a cura di F.V. Lombardi, Rimini 1986, pp. 21-56.

¹⁷⁴ Il cui contenuto recita: «ANNO DOMINI MCCCCLI ECCLESIA HEC FRATRUM MINORUM DE SCOTANETO CONSECRATA EST PER DOMINUM PETRUM FANNESEM ET DOMINUM HONDEDEUM PESAURENSEM XXI^A DIE AUGUSTI DOMINICA SCILICET IN ORAM OCTAVAM ASSUMPTIONIS BEATE VIRGINIS ET IBIDEM TUNC PROVINCIALEM CAPITULUM (?) SOLEMPITER CELEBRATUR».

¹⁷⁵ Si veda M. Minardi, in *Croci dipinte nelle Marche. Capolavori di arte e spiritualità dal XIII al XVII secolo*, a cura di M. Giannatiempo Lopez, G. Venturi, Ancona 2014, pp. 162-163; e, per una trattazione più esaustiva del suo autore, MINARDI, M., *Committenza domenicana a Urbino nella vicenda di un protagonista del Trecento marchigiano: il Maestro della Croce di Mombaroccio*, in «Bollettino d'Arte», 2014, 22-23, pp. 45-88.

¹⁷⁶ TALAMONTI, A., *Cronistoria dei Frati Minori della Provincia lauretana delle Marche*, IV, Sassoferrato 1945, p. 55.

corpo del beato Sante, a cui la fondazione francescana deve oggi il suo nome e la sua fama¹⁷⁷.

La traslazione del corpo del beato nel nuovo altare fece seguito all'ufficializzazione del suo culto – fino a quel momento sostenuto dalla *vox populi* – avvenuta nel 1770 per volere di papa Clemente XIV: alle vicissitudini del processo istituito in quell'occasione si lega la prima menzione del polittico di Zanino, raffigurante l'*Incredulità di Tommaso e santi* (cat. 21), oggi esposto in una delle sale del convento adibita a pinacoteca, ma all'epoca ricordato dagli esaminatori al di sopra della porta lungo la parete destra della navata. Si trattava di una sistemazione non conforme a quella originaria, corrispondente probabilmente all'altar maggiore¹⁷⁸, guadagnata dall'opera dopo i restauri a cui fu sottoposto l'edificio nel corso del Seicento.

Ora, stando alla procedura prescritta per l'approvazione di una nuova beatificazione, era innanzitutto necessario verificare che il personaggio sottoposto all'esame della Santa Sede fosse oggetto di un *cultus ab immemorabili*, la cui esistenza poteva essere verificata tramite la ricognizione delle immagini ad esso riferite. Nel caso di Sante Brancorsini, la sua presenza accanto ai santi Michele arcangelo, Pietro e Antonio abate, in un'opera di comprovata vetustà come il polittico del pittore veneziano, non lasciava adito a dubbi circa il fatto che il suo culto rimontasse a secoli addietro: l'antichità della

¹⁷⁷ Cfr. BATTISTELLI, F., *La struttura architettonica del convento e santuario del beato Sante in territorio di Mombaroccio*, in *Il convento del Beato Sante* cit., pp. 57-67. Per un profilo del beato si rimanda a: PAGLIACCINI, G. M., *Storia della vita del beato Sante da Monte Fabbri dell'Ordine de' Minori*, Roma 1774. Basti qui ricordare che Giansante Brancorsini nacque d'illustre famiglia in un borgo nei pressi di Mombaroccio, Monte Fabbri, nel 1343; dopo aver colpito a morte un suo parente, si rinchiuse nel convento di Santa Maria di Scotaneto, dove si impegnò ad espiare la sua colpa tramite le stesse sofferenze che aveva impartito alla vittima e vi morì, in odore di santità, nel 1394.

¹⁷⁸ LOLLINI, *Zanino di Pietro a Mombaroccio* cit., p. 94, propone che il sito originario potesse corrispondere al primitivo luogo di inumazione del beato, lungo la parete sinistra della navata. Tuttavia, tale ipotesi non trova riscontro nelle fonti storiche; nella fattispecie, PAGLIACCINI, *Storia della vita del beato Sante* cit., pp. 159-160, seppur a distanza di tempo, così descrive la prima sepoltura: «Era questo deposito dell'altezza, e della larghezza d'un uomo in circa, con un arco incavato nel muro della chiesa a man sinistra nell'ingresso della medesima. Usciva in fuori con due colonnette, sulle quali reggevasi l'architrave, ed era abbellito con pochi lavori semplici, e con certe pitture a guazzo, esprimenti alcuni santi, e qualche miracolo dello stesso Beato. In questo deposito povero piuttosto, e rozzo si è conservato il Corpo del Servo di Dio entro una cassa di legno molto forte, dal 1395 fino al 1530 in circa, che vale a dire per lo spazio di centotrentacinque anni». È anzi lo stesso Pagliaccini a ricordare che in origine il polittico doveva figurare sull'altar maggiore della chiesa (*ivi*, pp. 27-28): «[...] In fatti la più antica immagine, che di lui abbiamo, ce lo rappresenta colla Corona, e Tonsura Chericale, a somiglianza degli altri Cherici dell'Ordine Francescano. Tale appunto è quella, riconosciuta da periti pittori, come costa dal Processo espressa poco dopo la sua morte in quadro, fatto fare per ornamento dell'Altar Maggiore della chiesa di Scotaneto, ed ora collocato sopra la porta a man destra della medesima chiesa».

devozione trovava quindi conferma e il processo di beatificazione poteva essere avviato ad una conclusione positiva¹⁷⁹.

Il fatto che si trattasse proprio del beato Sante era garantito dall'iscrizione recante il suo nome posta al di sopra e ai lati della figura: tanto bastò agli esaminatori per confermarne l'identità. Essi, tuttavia, non si accorsero che l'effigie era stata oggetto di un cambio di connotati, aspetto che in realtà ha attirato l'attenzione solo in anni relativamente recenti¹⁸⁰, a partire dalla caduta della foglia d'oro in corrispondenza del sole presentato dal personaggio con la mano destra, da cui è riemerso un libro, dipinto dal pittore in

¹⁷⁹ Si riportano qui le descrizioni del polittico da parte degli esaminatori pubblicate da MANDOLINI, G., *L'incredulità di San Tommaso descritta da Zanino di Pietro nel polittico di Mombaroccio*, in *Il santuario del Beato Sante di Mombaroccio di Pesaro*, a cura di G. Mandolini, Roma 1998, pp. 125-171: 131-132. Si tratta della *Positio super cultu immemorabili*, conservata nell'archivio conventuale di Mombaroccio e datata 26 settembre 1769. Il primo a fare menzione dell'opera è il notaio compilatore degli atti: «Fu veduto un quadro molto antico, in cui vi sono diverse immagini, cioè in mezzo l'effigie del Redentore in piedi vestito di manto bianco e ceruleo, l'effigie parimente di S. Tommaso genuflesso, che pone la mano nel Santissimo suo Costato. A mano dritta vi è l'Effigie del Beato Sante, come si conosce dalle lettere di stretto Gottico espressive il suo nome, cioè *Beatus Sanctus* con un diadema in oro, che circonda tutta la faccia dipinto nella parte posteriore, ma un poco fiancheggiato. E il medesimo vestito di abito Religioso Francescano di color bigio scuro, e cordone bianco, con i capelli tagliati a similitudine di corona, e rasura in mezzo al capo ad uso di larga chierica. Nella mano sinistra tiene una croce, e nel petto verso la mano destra un sole risplendente con raggi d'oro. A mano parimenti destra di detto quadro e consecutiva all'effigie del B. Sante vi è espressa l'immagine di S. Michele Arcangelo, a mano poi sinistra, dopo l'effigie del Redentore vi è quella di S. Pietro, e successivamente ad essa S. Antonio Abate. Oltre all'espressione delle pitture, che rappresentano i descritti santi, in ciascuna delle dette immagini, a colore rosso vi è espresso il nome di ciascuno sopra il capo, così in quella di mezzo *Dominus Jesus Christus* e più abbasso sopra la testa dell'Apostolo *S. Tomas* e nelle altre immagini sopradescritte *Beatus Sanctus*, *S. Michael*, *S. Petrus*, *S. Antonius*. Il detto quadro è di legno, su del quale sono dipinte le descritte effigie, ciascuna delle quali è segregata da colonnette, capitelli, fogliami antichi [...]». Il dipinto venne quindi sottoposto ad una seconda ricognizione ad opera degli occhi esperti del pittore Sebastiano Ceccarini – accompagnato dal collega Carlo Magini – che così lo descrive: «[...] ho visitato e riconosciute molte immagini e pitture, le quali tutte esprimono in B. Sante, e principalmente quella, che stava sopra la porta interiore della navata *a cornu Epistolae*, in cui vi è il Salvatore, e S. Tommaso, il B. Sante, come si raccoglie chiaramente dal suo nome espresso in lettere Gotiche fatte dallo stesso pennello, che ha fatto l'immagini con le altre ancora di S. Michele Arcangelo, S. Pietro, e S. Antonio Abate, tutte effigiate su del legno col fondo d'oro, e dico, che l'Effigie del B. Sante ivi espressa con Corona intorno a tutta la testa è antichissima, bene espressa, non viziata da alcuna parte, e ottimamente conservata, come sono le altre figure dipinte nel medesimo tempo e nello stesso quadro, e la credo antichissima sul principio, cioè del quinto [*sic*] secolo, e forse qualche anno prima, perché il fare del pittore comparisce più antico di quello, che fosse il modo, e stile tenuto da Pietro Perugino, tanto nella delineatura della faccia, e l'altre parti del corpo, quanto anche nella vestitura raccolto, è di stile secco, come si praticava in quei tempi, ed anche perché è dipinta nel fondo d'oro secondo il gusto di allora». Va precisato che pochi mesi prima, in data 21 luglio 1769, una prima ricognizione delle immagini del beato Sante era stata compiuta dal pittore Michelangelo Dolci, che però non prese in considerazione il polittico, come traspare dalla sua relazione, pubblicata in CORRADINI, S., *Il beato Sante potrebbe essere canonizzato? Riflessioni storico-giuridiche in Il convento del Beato Sante* cit., pp. 101-125: 113-115.

¹⁸⁰ Il primo a trattare in maniera sistematica la questione, dopo un accenno di Grazia Calegari, secondo la quale le stimmate sarebbero state aggiunte successivamente (cfr. CALEGARI, G., *Le opere d'arte del complesso conventuale*, in *Il convento del Beato Sante* cit., pp. 205-223: 218), è stato Guido Ugolini, che però data la correzione iconografica ai miracoli attuati dal santo subito dopo la sua morte, in un momento quindi troppo precoce rispetto alla vicenda stilistica di Zanino (UGOLINI, G., *Iconografia del Beato Sante*, in *Il santuario del Beato Sante* cit., pp. 279-309: 290-291).

prima istanza (fig. III.118). Tale attributo, unito al bel nimbo di forma circolare¹⁸¹ e soprattutto alla presenza delle stimmate su mani, piedi e costato non lascia dubbi circa il riconoscimento dell'effigiato: doveva trattarsi di san Francesco, come del resto ci si aspetterebbe in un polittico destinato ad una chiesa dell'ordine da lui fondato.

Il cambio di programma dovette avvenire in antico, durante il confezionamento dell'opera da parte di Zanino, come porta a credere il fatto che il colore usato per dipingere i nomi dei personaggi sulla foglia d'oro è dello stesso tono, rosso acceso, che ritorna anche nello stendardo, nelle ferite e nel libro di Cristo e nella tunica di san Tommaso; tuttavia, quando al pittore venne richiesto di attuare la modifica, il lavoro doveva ormai essere concluso e quasi in fase di spedizione, come porta a credere il carattere sbrigativo delle iscrizioni, disordinatamente inserite negli spazi lasciati liberi dalle figure¹⁸², indizio che potrebbe suggerire che la loro presenza non era stata prevista fin dall'inizio e probabilmente richiesta in corso di modifica proprio per identificare con incontestabile chiarezza l'immagine del beato Sante.

Non resta allora che chiedersi quale fu l'occasione che portò ad intervenire sul programma precedentemente concordato tra i frati e il pittore: secondo l'interpretazione di Andrea De Marchi, potrebbe aver contribuito l'affermazione del culto del beato, che stava lentamente prendendo piede¹⁸³. Lungo questa pista d'indagine, è possibile rintracciare un fatto determinato, a seguito del quale dovette avvenire il cambiamento, con ciò arrivando verosimilmente ad una datazione precisa per la realizzazione del polittico e forse anche ad individuare uno specifico committente. Si è già fatto cenno nelle pagine precedenti al fatto che l'antico nome del convento fosse Santa Maria di Scotaneto, come risulta anche dalla lapide commemorativa del 1351, mentre si è sempre genericamente ripetuto che l'intitolazione al beato Sante venne assunta in età moderna: pare che il cambio di dedicazione della chiesa avvenisse, in realtà, già nel 1423¹⁸⁴, momento che potrebbe perciò corrispondere alla repentina correzione iconografica del polittico, commissionato qualche tempo prima con l'immagine di san Francesco, e poi

¹⁸¹ Va tuttavia rilevato che non sempre i beati erano caratterizzati dal consueto nimbo raggiato: si prenda ad esempio la raffigurazione della beata Beatrice d'Este (fig. III.119), dove il capo della beata è circondato da un nimbo circolare finemente decorato.

¹⁸² Nell'apparato illustrativo alla fine del capitolo si è proposto un confronto tra tutte le iscrizioni vergate dal pittore nei dipinti e la stessa sua firma, come ci viene restituita dal testamento di Guido dei Turchi, sottoscritto *manu propria* da Zanino nel 1409 *more veneto* (cfr. *Regesto*, n. 18 e figg. III.120-125).

¹⁸³ DE MARCHI, in DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale* cit., p. 73.

¹⁸⁴ La data è citata in più studi, senza mai essere accompagnata da un riferimento bibliografico. Tuttavia, la notizia compare anche nella scheda relativa al santuario nel sito dell'Arcidiocesi di Pesaro: <http://www.arcidiocesipesaro.it/parrocchie/93-elenco-parrocchie-e-chiese/418-santuario-del-beato-sante.html>.

prontamente aggiornato, in linea con la nuova intitolazione dell'edificio religioso. Del resto, il fatto che l'insediamento assumesse il nome di frate Sante Brancorsini, modello di virtù in vita e ancor più successivamente, grazie ai numerosi miracoli *post mortem*, è indizio di un culto all'epoca già consolidato, che necessitava solamente del crisma dell'immagine dipinta per essere in piena regola. Quale luogo migliore, quindi, per la sua prima raffigurazione della collocazione in un'opera che sarebbe stata posta nella parte più sacra della chiesa?

Ma c'è di più. Si potrebbe forse rintracciare nella figura di frate Agostino da Mombaroccio colui che contribuì in maniera decisiva alla nuova dedicazione della chiesa. Nonostante le poche notizie che si possono raccogliere sul suo conto, emerge il ritratto di quello che dovette essere un personaggio di spicco all'interno del francescanesimo marchigiano della prima metà del Quattrocento: Agostino perfezionò infatti la sua formazione a Parigi, dove conseguì il titolo di maestro in teologia¹⁸⁵; una volta rientrato in patria fu nominato dapprima Guardiano della Diocesi di Pesaro¹⁸⁶, quindi Ministro Provinciale dei Frati Minori delle Marche, in un giro d'anni non troppo distante dagli episodi che interessarono il convento del beato Sante¹⁸⁷. Egli detenne la carica di Ministro Provinciale per almeno trent'anni, durante i quali favorì il passaggio di molti conventi della regione all'Osservanza, da ultimo la stessa fondazione di Mombaroccio – il suo convento «nativo» come lo definisce Parisciani¹⁸⁸ – nella quale si era ritirato a partire dagli anni cinquanta dopo aver dimesso il suo ufficio di Ministro. Lì morì intorno al 1455 e venne sepolto nello stesso luogo dove solamente pochi decenni prima era stato inumato il beato Sante, lungo la parete sinistra della navata della chiesa.

È quindi probabile che il frate nutrisse un particolare attaccamento alla figura del Brancorsini e al luogo in cui egli rese santa la sua vita, forse così tanto da commissionare un polittico da porre sull'altar maggiore della chiesa del convento, spendendosi nel frattempo anche per modificarne l'intitolazione in onore del beato. Ulteriore conferma a tale ragionamento potrebbe provenire, inoltre, dalla particolare iconografia scelta per il pannello centrale del pentittico, dove la rappresentazione

¹⁸⁵ GATTUCCI, A., *Un sermone di frate agostino da Mombaroccio tra le prediche di San Giacomo della Marca*, in *Il convento del Beato Sante* cit., pp. 143-203:146-158. Ma si veda anche PAGLIACCINI, *Storia della vita del beato Sante* cit., pp. 213-216.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 215.

¹⁸⁷ La prima menzione di frate Agostino da Mombaroccio in veste di Ministro Provinciale risale ad un documento del 28 marzo 1424, ma si può ragionevolmente supporre che la sua investitura fosse in essere già dall'anno precedente. Così crede PARISCIANI, *Origini e vicende* cit., p. 54.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 56.

dell'*Incredulità di Tommaso* – e con essa l'invito alla meditazione sui segni della Passione tanto cara all'ambiente francescano¹⁸⁹ – si configura come un'operazione profondamente intellettuale, degna di un personaggio della levatura di frate Agostino. Se l'ipotesi di ricondurre il cambio di programma iconografico alla nuova intitolazione della chiesa nel 1423 si rivelasse fondata, si avrebbe con ciò una data solida a cui ancorare la realizzazione dell'opera. Va notato che lo stesso anno (1423, 18 dicembre) ritorna anche in un documento rintracciato da Paride Berardi¹⁹⁰, in cui un tale *Zanino de Francia* presenziava al testamento di Venaruccio del fu Matteo del Boncio di Mombaroccio, rendendo tanto più sollecitante il collegamento con il nostro pittore che, appunto in quel frangente, abbiamo visto essere in rapporti con la città. Se alcuni aspetti, come la mancata menzione della qualifica di *magister* o il fatto che non ne venisse ricordata la provenienza veneziana, sconsigliano di identificare quel personaggio con il nostro pittore, tuttavia l'aver ricordato tale referto d'archivio permette di aprire una parentesi sull'effettiva presenza dei pittori veneziani nei luoghi di destinazione finale delle loro opere. Infatti, pur non potendosi escludere con assoluta certezza che Zanino si fosse recato a Mombaroccio per qualche ragione inerente la commissione o la consegna del polittico, rimango dell'idea – sposando del resto le linee di ricerca più recenti – che tutte le operazioni inerenti la fattura di opere lagunari, dal momento della commissione a quello della spedizione, avvenissero a Venezia, senza per forza dover immaginare di volta in volta lo spostamento dei pittori che, verosimilmente, avrebbero potuto appoggiarsi a figure di intermediari: ruolo probabilmente svolto – non potendosi ancora immaginare l'esistenza di una categoria specializzata, che si imporrà piuttosto in età moderna – dai mercanti. In tal senso, merita considerazione uno spunto di riflessione avanzato da Andrea de Marchi, secondo il quale il *tramite* tra i frati di Mombaroccio e il nostro pittore potrebbe essere stato tale Francesco di ser Rattoli, commerciante mombaroccese attivo a Venezia. Prima che dalle carte d'archivio, apprendiamo il nome di ser Rattoli a partire dall'iscrizione commemorativa¹⁹¹ murata

¹⁸⁹ POLZER, J., *Christ Judge, Saviour, Advocate, Franciscan Devotion and the Doubting Thomas*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore, II. History of Art. History of Music*, edited by S. Bertelli, G. Ramakus, Firenze 1978, pp. 301-310.

¹⁹⁰ BERARDI, P., *Arte e artisti a Pesaro. Documenti di età malatestiana e di età sforzesca*, in «Pesaro città e contà», 12, 2000, p. 36.

¹⁹¹ Il cui testo recita: «MCCCCXXIII ADI ULTIMO DE AGOSTO FO CHOMENZADO QUESTA GIESIA A LODO DE DIO E DEL VANGELISTA MIS(SER) SAN MARCO ED ONORE E STADO DEL NOSTRO MAGIFICHO SIGOR MALATESTA E A MERITO DE E ANEME DEHI BEN(EFATTORI) FARA A QUESTA GIESIA E A MERITO DELE ANEME PASADE. FRANCESCHO FE(CE) FAR(E)». Da SAJANELLO, G.B., *Historica Monumenta Ordinis S. Hieronymi congregationis B. Petri de Pisis*, Venezia 1728, libro II, pp. 136-137, apprendiamo poi che il 30 novembre 1427 «*idem Franciscus Rattolus hanc ecclesiam testamento reliquit B. Petro, eiusque sociis cum multis*

all'esterno della chiesa di San Marco di Mombaroccio, fatta erigere dallo stesso a partire dal 1424: dell'edificio quattrocentesco non rimane oggi che il bel timpano del portale d'ingresso, raffigurante il leone marciano (fig. III.126), a imperitura memoria del legame tra il mercante e la città lagunare, al cui santo patrono la chiesa era appunto dedicata. Dunque, potrebbe essere proprio attraverso la sua mediazione che i frati del beato Sante riuscirono a procacciarsi un'opera proveniente da Venezia; seguendo peraltro un itinerario di gusto già percorso, in precedenza, da altre istituzioni religiose della cittadina marchigiana¹⁹².

Caso rarissimo nella produzione del pittore, per cui l'unico anno certo è il 1429 della *Madonna* di Roma, la data del 1423 a cui va ancorata la realizzazione del polittico trova ulteriore conferma nello stesso stile del maestro in questo momento: le figure hanno perso consistenza corporea, appesantite da tessuti troppo ingombranti, come nel caso del san Pietro o del sant'Antonio abate (figg. III.127-128), o incurvate come canne al vento, immagine richiamata soprattutto dall'esile *silhouette* del beato Sante, già Francesco, e accentuata dal tentativo di restituire un corpo smagrito a causa dei numerosi digiuni e di una scelta di vita austera (fig. III.129). Anche le fisionomie appaiono improntate ad una maggiore stilizzazione: valga il volto di san Pietro che, confrontato con il santo omonimo dell'epistilio torcellano (figg. III.130-131), realizzato qualche anno prima, appare una versione depauperata di qualsiasi tono espressivo, testimonianza del progressivo indebolimento che soggiace al disegno di Zanino. Se il carattere di allungamento sfibrato è aspetto che accomuna tutti i personaggi del pentittico, va però riconosciuto che nella figurina adolescenziale del san Michele (fig. III.132) esso si combina con un manifesto senso di grazia e leggerezza (si confronti, per contrasto il santo omonimo inserito da Jacobello del Fiore nel *Trittico della Giustizia* del 1421, con il braccio sinistro saettante d'energia e pronto a infliggere il colpo alla

praediis ac bonis»: ossia che Francesco predispose di lasciare la chiesa alla Congregazione dei Padri Girolamini fondata da Pietro Gambacorta da Pisa, un ordine che attecchì particolarmente a Venezia, dove il Gambacorta morì nel 1435. Segnalo inoltre che durante le ricerche condotte nell'Archivio di Stato di Venezia, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Pietro Griffon, b. 96, ho recuperato un ulteriore documento inerente *ser Francisci Andree de Monte Barotio* che, alla data 11 marzo 1429, viene definito *quondam*, interessante soprattutto per il fatto che nell'atto viene citato un *Nicolaus pictor Sancti Fantini* che «*rogavit securitate pro expensis quos exigit ex suo officio de bonis quondam ser Francisci...*», a riprova dei rapporti che il Rattoli dovette intrattenere con gli artefici attivi in laguna.

¹⁹² Si veda il recente studio di Matteo Procaccini sul polittico attribuito al Maestro di Teplice, rubato all'inizio del Novecento dalla chiesa di Santa Susanna in Villagrande di Mombaroccio, probabilmente proveniente dalla sede *intus terra* (quindi all'interno delle mura cittadine, mentre Villagrande era un terreno *extra moenia*) della cittadina e che, per via stilistica, si può datare alla fine del Trecento: PROCACCINI, M., *Il polittico involato dalla chiesa di Santa Susanna in Villagrande di Mombaroccio*, in «Arte Veneta», 73, 2016, pp. 129-139.

bestia! Fig. III.133), tradotto dal movimento saltellante con cui l'arcangelo schiaccia il diavoleto ai suoi piedi o dall'elegante risvolto del mantello sul suo polso sinistro, poi terminante in una serie di occhielli nell'estremità inferiore. L'impegno profuso da Zanino nel confezionamento del dipinto emerge in particolare nella definizione dell'abbigliamento di quest'ultimo, dove le consuete maglie di ferro della cotta sono state sostituite da una lussuosa trama di piume dorate a missione, precisamente definite (fig. III.134), ma in realtà l'ancor fine tecnica esecutiva¹⁹³, unita all'impiego di colori preziosi, come l'ultramarino del risvolto del manto di Cristo, del libro di Tommaso e della tunica di Pietro (fig. III.140), e di un'ornamentazione affatto particolare dei nimbi, decorati con il solo uso della granitura¹⁹⁴, si può osservare in tutti gli scomparti dell'opera, complice anche il suo notevole stato di conservazione. A questo proposito, va evidenziato che il pentittico è l'unica opera, nel *corpus* del maestro, ad essere giunta fino a noi con la sua cornice originale, pressoché integra¹⁹⁵. Tipicamente veneziana, la struttura è caratterizzata da colonnine tortili sulle quali è impostato un arco dal profilo leggermente ogivale, coronato da elementi vegetali che sbocciano in un cespuglio sul quale sono poste figure a mezzobusto: di esse, si sono conservate solo quelle di *San Paolo* a sinistra (fig. III.142) e *San Girolamo* a destra (fig. III.143). Alcuni confronti

¹⁹³ A questo proposito, credo che LOLLINI, *Zanino di Pietro a Mombaroccio* cit., p. 93, avesse ragione ad avanzare l'ipotesi dell'impiego da parte di Zanino di differenti *media*, senza spingersi oltre per la mancanza di analisi chimiche più circostanziate (che non hanno ancora avuto luogo). Ad un'osservazione superficiale, a confronto con altre opere del pittore, come ad esempio la *Madonna* di Sant'Angelo in Vado, che presenta ancora un buon grado di leggibilità, la pennellata sembra infatti molto liquida, con effetti di profondità e luce tali che viene spontaneo chiedersi se il maestro non sia per caso ricorso in quest'opera, se non interamente, almeno per alcuni dettagli, a velature ad olio. Si vedano i confronti proposti nell'apparato illustrativo alla fine del capitolo (figg. III.135-138). Del resto, l'uso di una tecnica mista non sarebbe stato così eccezionale per l'epoca, come si è potuto appurare a partire da un dipinto di recente riscoperto e attribuito a Nicolò di Pietro, la *Vergine annunciata* del Cuming Museum di Londra (fig. III.139). Si veda: GRIFFIN, A., MAZZOTTA, A., *The discovery and conservation of a Nicolò di Pietro in the Cuming Museum, London*, in «The Burlington Magazine», 156, 2014, 1332, pp. 153-158: 156. Anche Giambono fece uso diffuso dell'olio, da solo o in mescolanza con la tempera, secondo quanto rilevato da DEAN, M., *Sulla tecnica di Giambono: prime considerazioni*, in *Il Paradiso riconquistato. Trame d'oro e colore nella pittura di Michele Giambono*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia 16 dicembre 2016-17 aprile 2017), a cura di M. Ceriana, V. Poletto, Venezia 2016, pp. 120-129: 122-124.

¹⁹⁴ La decorazione delle aureole è stata affidata dal pittore all'alternanza di una superficie di base completamente granita, da cui sono stati tratti a risparmio motivi di forma circolare e romboidale, al cui interno sono stati inseriti dei cerchi realizzati con un semplice punzone a bollo.

¹⁹⁵ Dei sei pinnacoli che si ergono a partire dalla colonnine divisorie tra un pannello e l'altro, tre risultano di restauro (chiaramente riconoscibili dagli altri perché non dorati), mentre delle figure a mezzobusto poste a coronamento di ciascun scomparto solo due sono sopravvissute. Alcune ulteriori integrazioni si rilevano all'altezza del coronamento vegetale e nello zoccolo traforato alla base del polittico. C'è da chiedersi se lo scarso coordinamento tra la cornice e le tavole, già rilevato da LOLLINI, *Zanino di Pietro a Mombaroccio* cit., p. 98, per cui in più punti sono visibili le linee guida per la stesura della foglia d'oro (fig. III.141), non sia imputabile più al riassetto avvenuto in corso di restauro negli anni settanta che ad un'effettiva mancanza di cura esecutiva da parte del pittore e degli intagliatori in fase di realizzazione dell'opera, aspetto che contrasterebbe con l'impegno applicato da Zanino più sopra rilevato.

permettono di associare la fattura dei due personaggi a quelle uscite dalla bottega dei Moranzone (fig. III.144), famiglia con cui Zanino ebbe dei rapporti attestati¹⁹⁶.

Rispetto alle opere fin qui esaminate, la terza testimonianza marchigiana di Zanino non permette altrettante riflessioni. L'opera, che in origine doveva costituire un polittico di dimensioni considerevoli, composto di sette scomparti e forse a due livelli¹⁹⁷, allo stato attuale si presenta smembrata e lacunosa: sopravvivono infatti solo quattro pannelli, divisi tra la sagrestia della cattedrale di Cingoli (cat. 22.b) e la Pinacoteca Nazionale di Ferrara (cat. 22.a). I dipinti ancora nelle Marche raffigurano tre santi a figura intera, *Nicola, Andrea e Lucia*, mentre la tavola giunta a Ferrara, attraverso canali di difficile ricostruzione, presenta la *Madonna col Bambino in trono*: doveva quindi costituire il pannello centrale dell'insieme, la cui coerenza con gli scomparti sopravvissuti trova positivi riscontri tanto nelle dimensioni quanto nelle decorazioni delle vesti¹⁹⁸, affini, peraltro, a quelle presenti nel polittico di Mombaroccio (figg. III.145-146).

I tre *Santi* di Cingoli sono entrati nella letteratura critica con l'appellativo un po' forzato di "trittico di Valcarecche": forzato tanto dal punto di vista tipologico, perché effettivamente di trittico non si tratta, sebbene il timpano posticcio aggiunto alla carpenteria sembri attribuire all'opera carattere autonomo, quanto per ciò che concerne l'ubicazione, poiché la parrocchiale di San Salvatore di Valcarecche, nei pressi di Cingoli, non fu la destinazione originaria dei tre pannelli, ma li custodì per un certo periodo di tempo, almeno fino alla metà del Novecento. Li furono visti dapprima da Luigi Serra¹⁹⁹ e poi da Roberto Longhi²⁰⁰, e tanto bastò perché essi entrassero nel bagaglio collettivo accompagnati dal nome della poco nota località.

¹⁹⁶ Cfr. *Regesto*, n. 22. Sulla bottega dei Moranzone si rimanda agli studi di Lucia Sartor, in particolare: SARTOR, L., *Andrea e Caterino Moranzone e il Friuli Venezia Giulia*, in *Artisti in viaggio, 1300-1450. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di M.P. Frattolin, Udine 2003, pp. 93-119; EAD., *Per la scultura lignea veneziana del Quattrocento: gli intagliatori Giacomo e Gaspare Moranzone*, in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno (Pergola, 9-12 maggio 2002), a cura di G.B. Fidanza, Perugia [2005], pp. 17-34. Sulle carpenterie e la collaborazione tra pittori e intagliatori si veda inoltre: DE MARCHI, A., *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra*, dispense del corso tenuto nell'A.A. 2011-2012, Firenze 2012, in particolare le lezioni 1 e 15.

¹⁹⁷ Una proposta di ricostruzione del complesso è nella scheda firmata da M. Minardi, in *Lorenzo e Jacopo Salimbeni di Sanseverino e la civiltà tardogotica*, catalogo della mostra (San Severino Marche, Pinacoteca Comunale Tacchi-Venturi, Basilica di San Lorenzo in Doliolo, Chiesa di San Domenico, Oratorio della Misericordia, Chiesa di Santa Maria della Pieve, 24 luglio-31 ottobre 1999), a cura di V. Sgarbi, Milano 1999, pp. 167-169.

¹⁹⁸ Si rimanda alle relative schede nella sezione del *Catalogo delle opere*.

¹⁹⁹ SERRA, L., *L'arte nelle Marche. Il periodo del Rinascimento*, Roma 1934, p. 249.

²⁰⁰ LONGHI, *Viatico* cit., p. 49.

L'unico indizio per ricostruire, in parte, le vicende del complesso sovviene da un documento, anch'esso novecentesco, che finora è sfuggito all'attenzione di quanti si sono occupati dell'opera: si tratta dell'elenco degli *Oggetti d'arte esistenti nel Comune di Cingoli. Descrizione e brevi cenni critici*, compilato nel 1909 dal prof. Federico Stefanucci per conto del Ministero della Pubblica Istruzione «per ben conoscere e custodire tutto il patrimonio artistico della Nazione»²⁰¹. Al n. 37 compare la seguente descrizione: «Nella parete sinistra della chiesa di S. Salvatore in questa parrocchia è appeso un trittico databile al sec. XIV-XV²⁰² ove sono rappresentati S. Anselmo²⁰³, Mattia²⁰⁴ e Lucia. Si sa per voce di popolo che il trittico fu trasportato da luogo ora radicalmente demolito, che ancora serba il nome di S. Bartolomeo, senza però potersi precisare l'epoca del trasferimento. Presentemente mancano quasi totalmente le ornamentazioni superiori di questo trittico e vi è la parziale perdita di cornici come pure qualche frattura, così pure sono molto rilasciate le commessure delle tavole».

Per quanto la dicitura «per voce di popolo» dovrebbe consigliare di usare molta cautela nell'avvicinare il contenuto di tale documento, l'informazione riportata da Stefanucci potrebbe contenere un fondo di verità. Pare, infatti, che nel territorio di Cingoli esistessero due luoghi con il nome di San Bartolomeo: del primo abbiamo notizia da Orazio Avicenna, storico locale vissuto nel XVII secolo, il quale ricorda che «*In Cingoli erano doi Monasterij di monaci del medesimo ordine [benedettino] sottoposti all'abbadessa, il priore di ciascun d'essi conventi era eletto dalla sopradetta abbadessa secondo ch'occorreva eleggerlo. Uno era il Monastero di S. Andrea dentro Cingoli, il qual'è distrutto, vi è restata solo una chiesetta, ch'è stata dopo molto tempo restaurata, l'altro è quello di San Bartolomeo nel territorio di Colognola, il qual Monastero è medesimamente mancato, resta tuttavia parte de beni di quelle chiese in poter delle Monache*»²⁰⁵. Evidentemente, essendo andato distrutto in un periodo antecedente alla menzione di Avicenna del 1644, sembra difficile che San Bartolomeo di Colognola fosse il luogo ricordato dalla «voce di popolo» menzionata da Stefanucci nel 1909: è più probabile esso vada identificato con un'altra fondazione, denominata Sant'Antonio e

²⁰¹ Conservato nella Biblioteca Comunale Ascariana di Cingoli.

²⁰² Cancellato.

²⁰³ Cancellato e sostituito da Nicola.

²⁰⁴ Cancellato e sostituito da Andrea.

²⁰⁵ AVICENNA, O., *Memorie della città di Cingoli*, Iesi 1644, pp. 242-243.

Bartolomeo «*in fundo Monte Alvelli ubi dicitur Buraco*»²⁰⁶. Tale era il nome di un'istituzione ecclesiastica situata nel territorio tra Cingoli e Apiro, in aperta campagna: le sue origini si fanno risalire al 1217, con la donazione di un appezzamento di terra per la costruzione dell'edificio religioso; l'anno seguente il vescovo di Camerino, sotto la cui giurisdizione era posta la chiesa, stabilì di annettervi un ospedale a servizio della società rurale dei territori limitrofi²⁰⁷ che, poco dopo, fu trasformato in lebbrosario. Ciò che qui interessa particolarmente è che nel 1248 chiesa e ospedale passarono alla gestione delle monache benedettine di Santa Caterina di Cingoli, «*riguardevole Monastero, dove non erano ammesse se non quelle ch'erano d'ottimo sangue*», come ci informa, ancora, Avicenna²⁰⁸. Il monastero dovette certamente essere un ente importante nel territorio, la cui ricchezza accrebbe rapidamente fin dai primi tempi della sua fondazione, grazie all'incameramento di beni e proprietà terriere che le giovani di buona famiglia portavano con sé al momento della vestizione dell'abito monacale, e si mantenne nel corso del tempo, per i cospicui lasciti e donazioni di cui l'ente fu oggetto. Simili premesse sono state funzionali all'ipotesi che fosse proprio la chiesa del monastero benedettino – poi cistercense in età moderna – l'originaria destinazione del polittico di Zanino, un'opera di mole considerevole, che ben avrebbe potuto trovare collocazione sull'altare di un importante edificio di culto. Ammettendo di aver individuato la provenienza, non è dato sapere in quale momento l'opera venisse dismessa dall'altare che l'ospitava, né tantomeno quando fu smembrata: si potrebbe forse ricercarne la causa nelle soppressioni che nel 1811 fecero chiudere il monastero di Santa Caterina, magari immaginando che il dipinto venisse salvato dalle confische col trasferimento in un piccolo edificio di campagna, ma tale cronologia appare troppo tarda rispetto alla scomparsa del luogo di san Bartolomeo, di cui al presente non rimangono che pochi lacerti. Essa dovette avvenire nel corso del XVIII secolo, a seguito di un crollo che interessò dapprima la parte dell'ospedale, quindi la chiesa, che all'epoca versava già

²⁰⁶ BERNARDI, S., *Esempi di assistenza a Cingoli nel secolo XIII, gli ospedali di Spineto e Buraco*, in *Cingoli dalle origini al sec. XVI. Contributi e ricerche*, atti del XIX convegno di studi maceratesi (Cingoli, 15-16 ottobre 1983), Macerata 1986, pp. 257-288: 275.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 276.

²⁰⁸ AVICENNA, *Memorie cit.*, p. 243. Le vicende dell'istituzione sono state approfondite da Simonetta Bernardi, che così le tratteggia: «[...] il monastero di Santa Caterina [...] che raccoglieva donne di famiglie emergenti della zona, diventa punto di riferimento di personaggi e di patrimoni che in tal modo intendevano conservare una forma di potenza territoriale, altrimenti minata dall'affermarsi delle istituzioni comunali». Cfr. BERNARDI, S., *Monasteri femminili di Cingoli (secc. XIII-XIV)*, in *Santità femminile nel Duecento. Sperandia patrona di Cingoli*, a cura di G. Avarucci, Ancona 2001, pp. 315-346: 332. Si veda anche: *Le pergamene del Monastero di Santa Caterina. 1104-1215*, a cura di S. Bernardi, Roma 1983.

in uno stato di semiabbandono ed era officiata solamente una volta l'anno dal parroco della vicina Valcarecce²⁰⁹. È dunque probabile che i tre *Santi* venissero lì trasferiti già prima dei decreti napoleonici, probabilmente in seguito al rinnovamento della chiesa del monastero principale, mentre la *Madonna* ora esposta alla Pinacoteca di Ferrara e gli altri scomparsi dell'insieme presero probabilmente vie differenti; è poi possibile che da San Bartolomeo i *Santi* venissero spostati nella parrocchiale di San Salvatore, dove vennero custoditi per tutto l'Ottocento e per i primi decenni del secolo successivo e dove furono ricordati dallo Stefanucci per primo.

Le carte d'archivio²¹⁰ non aiutano, purtroppo, a meglio chiarificare quanto fin qui esposto e non permettono di dare un nome agli altri personaggi che dovevano popolare il polittico: tuttavia, se la ricostruzione fin qui imbastita fosse corretta, è possibile che tra di essi vi fosse almeno l'immagine di Caterina, in quanto titolare della fondazione benedettina. Un ulteriore, ancorché labile, indizio per confermare la provenienza del dipinto dal monastero cingolano potrebbe inoltre derivare dalla presenza di Andrea tra i santi sopravvissuti: sembra, infatti, che l'originaria intitolazione del monastero di Santa Caterina fosse, precisamente, ai Santi Andrea e Caterina, come ricordato nei documenti duecenteschi²¹¹. Anche se poi, nell'uso comune, l'intitolazione ad Andrea dovette lentamente venire meno, non desterebbe stupore il fatto che, nel Quattrocento, la committenza decidesse di inserirlo comunque, e in posizione preminente nel registro principale, all'interno di un'opera destinata al proprio edificio di culto, fatto che trova conferma anche in testimonianze successive²¹².

Le vicissitudini appena descritte ci hanno consegnato un'opera dalla *facies* molto impoverita rispetto a quello che doveva essere lo stato originario: oltre allo smembramento, le stesse condizioni in cui versa la pellicola pittorica non ne restituiscono che sommariamente il *ductus*. Zanino si cimentò nel confezionamento del

²⁰⁹ Tali informazioni sono contenute in un manoscritto conservato nell'Archivio Comunale di Apriro, redatto dall'erudito locale Ottavio Turchi (1694-1769) e intitolato *Dell'Istoria di Apriro*, II, pp. 235-240. Si veda anche BERNARDI, *Esempi di assistenza* cit., p. 287.

²¹⁰ Sono state condotte ricerche nell'Archivio della Collegiata di Sant'Esuperanzio di Cingoli, nell'Archivio di Stato di Macerata, e negli Archivi Diocesani di Osimo e Camerino. Si è inoltre presa visione degli appunti di Amico Ricci conservati nella Biblioteca Mozzi-Borgetti di Macerata.

²¹¹ BERNARDI, *Esempi di assistenza* cit., p. 271.

²¹² Nell'Archivio Diocesano di Osimo, b. *Cingoli*, esiste un fascicolo intitolato *Generi mobiliari divisi in tempo della soppressione sotto li 19 agosto 1811 tra l'ex monache di Santa Caterina di Cingoli e riportabili in monastero in caso di ripristinazione col nome delle rispettive religiose*, seguito da un *Pro memoria concernente il Monastero di Santa Caterina di Cingoli*, in cui viene ripercorsa la storia dell'istituzione e descritte le sue pertinenze. Apprendiamo così che all'epoca la chiesa possedeva tre altari: «*Rappresenta il quadro del Maggiore la Vergine annunziata ed il patriarca Benedetto. Uno de' laterali S. Catterina e S. Bernardo, l'altro S. Umbelina e S. Andrea*».

politico in tempi non troppo lontani dal lavoro per Mombaroccio e comunque in un periodo precedente al 1429 della *Madonna* romana, di cui questa testimonianza costituisce il preludio. Il modello gentiliano, ancora ben presente al pittore, che nel volto di Lucia (fig. III.146), sembra riprendere in controparte l'ancella di una delle *Storie di san Benedetto* (fig. III.14), è infatti qui declinato in maniera molto più corsiva.

È probabile che a questo stesso momento siano da ricollegare anche due scomparti di politico raffiguranti *San Domenico* e *San Pietro martire* (cat. 23), attualmente di ubicazione ignota. Il punto di stile regge bene il confronto con i tre *Santi* cingolani (fig. III.147) di cui i due domenicani ripropongono l'incedere pausato, quasi impacciato dalla lunghezza delle tuniche, che a contatto con il terreno si aprono in un discreto ventaglio di pieghe profondamente solcate. Anche il carattere di allungamento estenuato ritorna identico nelle figure: così nel *Sant'Andrea* e nella *Santa Lucia*, dove le mani diventano il naturale prolungamento dei mantelli che scendono dalle spalle, mentre nei due frati predicatori le lunghe falangi si incurvano alla stessa maniera dello stelo del giglio che reggono.

La scelta di farne cenno in un paragrafo dedicato ai rapporti lavorativi intrattenuti da Zanino con le Marche, è motivata soprattutto a fronte della loro vicenda collezionistica. I due scomparti furono rintracciati da Federico Zeri²¹³ in una collezione privata francese, appartenente alla famiglia Chalandon e conservata nella dimora di La Grange Blanche, nei pressi di Lione. Il nucleo primitivo della raccolta venne costituito nel corso dell'Ottocento da Albin Chalandon²¹⁴, il quale, appassionatosi di dipinti di primitivi mentre si trovava di guarnigione a Bastia, in Corsica, cominciò ad acquisirli attraverso i canali più disparati, quali la vendita di altre collezioni o la ricognizione diretta sul territorio italiano, con peculiare interesse verso le regioni centrali della penisola. In realtà, non c'è modo di sapere quando i dipinti in questione entrarono a far parte della raccolta, se effettivamente con Albin Chalandon, o per tramite dei suoi eredi che, venuti in possesso della galleria avita, la trasformarono a seconda del proprio gusto collezionistico. Tuttavia, la provenienza da una fondazione domenicana marchigiana o appenninica potrebbe essere una delle piste da seguire per ricollegare gli scomparti alla loro destinazione originaria.

²¹³ ZERI, *Aggiunte* cit., pp. 56-57.

²¹⁴ RAMOND, S., MARTIN, F.R., *Le goût pour les primitifs à Lyon au XIX^e et au début du XX^e siècle*, in *Le temps de la peinture. Lyon 1800-1914*, catalogue de l'exposition, (Lyon, Musée des Beaux-Arts, 20 avril-30 juillet), par S. Ramond, G. Bruyère, L. Widerkehr, Lyon 2007, pp. 110-123: 122-123.

3.7. Tipico di Venezia? Epistili dipinti d'ambito lagunare

Nelle pagine precedenti si è fatto cenno al fatto che Zanino sia stato l'autore, come riconosciuto per primo da Longhi²¹⁵, dei tredici pannelli costituenti l'epistilio dipinto che sormonta la pergola²¹⁶ che si erge nel mezzo della navata della cattedrale di Santa Maria Assunta a Torcello. Tale barriera, come del resto l'edificio che la ospita, è stata oggetto di numerosi contributi negli anni: la critica si è interrogata, in particolare, sul momento in cui la struttura venne eretta, focalizzandosi soprattutto sul parapetto marmoreo che corre alla sua base²¹⁷. All'interno di questi dibattiti, all'epistilio dipinto non è mai stata prestata troppa attenzione, cosicché su di esso ci si è concentrati solo in relazione all'appartenenza, o meno, al catalogo del pittore e alla sua datazione nel quadro del suo percorso artistico. Solo in anni recenti, a partire dagli studi apripista di Paola Modesti²¹⁸ e grazie al rinvenimento di tavole dipinte simili a quelle torcellane per dimensioni e raffigurazione, è venuta prendendo corpo l'idea che esse costituissero le sopravvivenze di una tradizione che ebbe specifica diffusione a Venezia, di cui l'unico esemplare ancora *in situ* si trova, appunto, a Torcello: alla loro trattazione è perciò dedicato il seguente paragrafo.

I primi esempi che si possono far risalire al genere sono due dipinti raffiguranti *Sant'Andrea* e *San Giovanni Battista* (figg. III.148-149), databili alla fine del Duecento. Conservati nella collezione di Teodoro Correr, essi pervennero di lì al museo eponimo, senza che sia possibile risalire oltre nella ricostruzione delle vicende della loro provenienza. I pannelli mostrano l'immagine dei due santi a mezzo busto, inquadrati entro un arco a tutto sesto realizzato a pastiglia: nonostante la rigida frontalità delle pose, il taglio ravvicinato con cui sono raffigurati i personaggi e le dimensioni delle

²¹⁵ LONGHI, *Viatico* cit., p. 49.

²¹⁶ Per una distinzione terminologica tra *pergole* e *iconostasi* (come ancora, erroneamente, vengono chiamate queste transenne liturgiche) si rimanda a: MODESTI, P., *Recinzioni con colonne nelle chiese veneziane. Tradizioni, revival, sopravvivenze*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 27-28 marzo 2003), a cura di Jörg Stabenow, Venezia 2006, pp. 181-208: 181-183.

²¹⁷ Si veda in particolare POLACCO, R., *La cattedrale di Torcello*, Venezia 1984, pp. 30-37; ID., *Il presbitero della cattedrale di Torcello: trasformazioni e restauri*, in «Arte Documento», 9, 1996, pp. 45-51, secondo il quale i plutei della pergola torcellana sarebbero stati parte della più antica pergola di San Marco, d'età contariniana, smembrata per cedere il posto a quella dei fratelli Dalle Masegne. Per un recente sunto della complessa questione critica si rimanda a: CREISSEN, T., *La clôture de chœur de la Cathédrale de Torcello*, in *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, sous la direction d'A. Baud, Lyon 2010, pp. 115-132.

²¹⁸ Per le citazioni bibliografiche si rimanda alle note 143, 216 e 245 in questo stesso capitolo.

tavole (72,6×52,3 cm) hanno indotto gli studiosi a ipotizzarne la funzione originaria come parte di un epistilio²¹⁹, che Andrea De Marchi ha tentativamente proposto di riconoscere nell'iconostasi della basilica di San Marco, prima della versione scultorea approntata dai fratelli Dalle Masegne nel 1393²²⁰. Riflessioni più circostanziate possono essere condotte sui sei pannelli custoditi nel Museo di Arte Sacra di Caorle, raffiguranti i *Santi Bartolomeo, Pietro, Andrea, Matteo, Giacomo Minore e Filippo* (99×68 cm, figg. III.150-155)²²¹. Doveva accompagnarli un settimo riquadro, molto compromesso, in cui tuttavia era possibile riconoscere il simbolo del leone, arrivando così a concludere che si trattasse dell'evangelista Marco: quest'ultimo risulta al presente disperso. Grazie all'ausilio documentario, Fabio Bossetto²²² ha convincentemente avanzato un'ipotesi ricostruttiva dell'apparato, il quale doveva essere composto di quindici tavole, con i personaggi convergenti verso il fulcro centrale dell'insieme, costituito dal Salvatore: delle altre quattordici effigi, almeno quattro presentavano santi estranei al collegio apostolico, manifestando con ciò una libera interpretazione nella scelta dei personaggi, che esulasse dallo schema dei dodici discepoli di Cristo, riconducibile evidentemente a precise richieste da parte della committenza²²³.

Tale aspetto si riscontra in altre tavole la cui funzione può essere letta in relazione all'appartenenza ad epistili dipinti: di esse, il primo gruppo è composto da quattro pannelli coerenti per stile e decorazione punzonata²²⁴, attualmente di ubicazione sconosciuta, ma presenti, nel corso del Novecento, nella collezione parigina

²¹⁹ M. Muraro, in *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale 8 giugno-30 settembre 1974), a cura di S. Bettini, Milano 1974, nn. 124-125; BOSSETTO, F.L., *L'iconostasi della cattedrale di Caorle: nuove osservazioni a partire da alcuni documenti dell'Archivio Storico Patriarcale di Venezia*, in *Le arti a confronto con il sacro. Metodi di ricerca e nuove prospettive di indagine interdisciplinare*, atti delle giornate di studio (Padova 31 maggio-1 giugno 2007), a cura di V. Cantone, S. Fumian, Padova 2009, pp. 81-93: 90.

²²⁰ DE MARCHI, A., *La ricezione dell'oro. Una chiave di lettura per la storia della pittura veneziana dal Duecento al Tardogotico*, in «Arte Veneta», 71, 2014, pp. 9-35: 25.

²²¹ Sull'autore delle tavole, il Maestro dell'Incoronazione della Vergine, e la loro cronologia, attestata al primo decennio del Trecento: cfr. GUARNIERI, C., *Il passaggio tra due generazioni: dal Maestro dell'Incoronazione a Paolo Veneziano*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 153-201.

²²² BOSSETTO, *L'iconostasi della cattedrale di Caorle* cit., pp. 81-93.

²²³ *Ivi*, pp. 88-89. Si tratta di santo Stefano, a cui era intitolata la cattedrale caprulana; un arcangelo, secondo Bossetto da identificarsi con tutta probabilità con san Michele, il cui culto in città era testimoniato, accanto a quello del primo martire, almeno dalla fine del Duecento; e i due evangelisti Marco e Luca, secondo una consuetudine bizantina che ritorna anche nella cupola della Pentecoste di San Marco a Venezia.

²²⁴ Le opere appaiono ridipinte, ma non in misura tale da metterne in dubbio l'appartenenza ad un unico insieme, ribadita dalla scelta delle punzonature dei nimbi, uguali in ogni tavola: bolli disposti a triangolo, gigli, cerchi disposti a formare una margherita a sei petali con uno centrale.

Moratilla²²⁵, dove figuravano inseriti in una cornice moderna delle dimensioni complessive di 96×211 cm (fig. III.156). Vi si possono riconoscere due *Santi vescovi* (Agostino e Ambrogio?) e due *Apostoli* (Andrea e Giacomo Maggiore o Bartolomeo?): la raffigurazione a mezzobusto dei personaggi, la loro disposizione convergente verso un punto centrale e le dimensioni²²⁶ delle tavole sono aspetti che concorrono a sostenerne l'ipotesi dell'appartenenza al genere.

Il secondo gruppo è invece costituito da sei dipinti divisi tra le Gallerie dell'Accademia di Venezia e la cittadina bosniaca di Mostar, dove pervennero attraverso il canale del moderno mercato antiquariale²²⁷ e furono dapprima esposti nella locale chiesa ortodossa, quindi ricoverati nel palazzo arcivescovile, di parte ortodossa, dove si trovano tuttora²²⁸. Attribuiti ad uno stretto seguace di Nicolò di Pietro, il Maestro della Madonna del Parto e databili all'incirca agli anni dieci del Quattrocento²²⁹, essi raffigurano, con il consueto taglio a mezza figura, i *Santi Giacomo Maggiore, Girolamo, Agostino e Francesco*, quelli conservati a Venezia²³⁰, *Cristo benedicente e*

²²⁵ Provenienza attestata da un appunto di Federico Zeri sulla fotografia (inv. 26406), con la precisazione che l'opera era transitata in precedenza nella romana collezione Paolini. È probabile che, dopo il passaggio nella raccolta francese, l'insieme sia stato smembrato e i pannelli fatti confluire singolarmente nel mercato antiquario, dal momento che ritroviamo il solo *Sant'Agostino* (va però ricordato che i nomi dei personaggi erano posti in calce alla cornice moderna, per cui sarebbe meglio identificarlo genericamente con un *Santo vescovo*) presentato all'asta milanese della casa Finarte il 26 novembre 1985, con il lotto 28. Da sola, la tavola misura 74,5×47 cm, dimensioni poco più contenute rispetto a quelle individuate per altri frammenti appartenenti a epistili dipinti. Va inoltre segnalato che, proprio a partire dal catalogo d'asta, Mauro Minardi aveva discusso la tavola, notandone le dimensioni notevoli e considerandola un'immagine a piena figura, successivamente decurtata. Lo studioso proponeva di attribuirle a Zanino, altresì considerata la vicinanza del punzonare a quello adottato dal pittore. Cfr. MINARDI, *Pittura veneta* cit., pp. 10, 22, nota 27. Tuttavia, la coerenza della raffigurazione con gli altri santi a cui era legata nell'insieme Moratilla, ancora trecenteschi, induce ad escludere un'attribuzione a Zanino. Andrea De Marchi è invece persuaso possa trattarsi del pennello del Maestro di Teplice, seppur ritoccato.

²²⁶ Mentalmente sottratto l'ingombro della cornice, i pannelli presentano comunque misure considerevoli (si veda la nota precedente), tali da escludere una loro provenienza, ad esempio, dal registro superiore di un politico. Si prenda ad esempio il *San Leonardo* di Lorenzo Veneziano a Siracusa, per cui è stata avanzata l'ipotesi di un'origine dallo smembrato politico per la chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna, le cui misure si attestano su 34×27 cm. Cfr. C. Guarnieri in *Autour de Lorenzo* cit., pp. 106-107; EAD., *Lorenzo Veneziano* cit., pp. 199-200, n. 28.

²²⁷ Tale informazione mi è stata comunicata dal diacono Branislav Rajkovic, segretario della chiesa ortodossa di Mostar: non esiste documentazione circa l'arrivo delle tavole a Mostar, ma secondo "voce di popolo" esse sarebbero state acquistate a Trieste e poi donate alla chiesa della cittadina bosniaca.

²²⁸ Un esaustivo resoconto delle vicende delle tavole e del loro autore, di cui è ripercorsa complessivamente la produzione, è fornito da POLETTO, A., *Sei tavole veneziane attribuite al Maestro della Madonna del Parto. Contesto, funzione, provenienza, vicende*, tesi di specializzazione, Università degli Studi di Udine, Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici, relatore: Linda Borean, A.A. 2014-2015.

²²⁹ DE MARCHI, *Per un riesame* cit., pp. 44-45.

²³⁰ Cfr. V. Poletto, in *La fortuna dei primitivi: tesori d'arte* cit., pp. 383-385. Le dimensioni sono rispettivamente: 69×54 cm per il san Giacomo Maggiore, 88×63 cm per il san Girolamo, 88×62 cm per il sant'Agostino e 88×63 cm per il san Francesco.

San Giovanni Battista quelli ora custoditi a Mostar²³¹ (figg. III.157-162). Per quanto questi ultimi appaiano fortemente depauperati, la loro coerenza con i pannelli veneziani è garantita, oltre che dalle simili dimensioni, dalla foggia stessa delle tavole, in cui la figurazione dipinta è inserita all'interno di un arco trilobo ribassato e dall'uso di un'identica gamma di punzoni, su cui spicca un fiore a quattro cerchi, con uno centrale di minori dimensioni, intervallati ciascuno da un tratto inciso: motivo decorativo frequente nella produzione del pittore²³² (figg. III.163-164).

Nei due casi appena citati, come per l'epistilio caprulano, si sarebbe quindi dinnanzi ad una scelta specifica dei personaggi inseriti all'interno del collegio degli apostoli che dovevano fare bella mostra di sé alla sommità delle strutture divisorie, con ciò manifestando la loro importanza per la comunità religiosa committente. Se per le tavole Moratilla non è possibile stabilire la provenienza originaria, qualche riflessione in più è consentita dai pannelli del Maestro della Madonna del Parto: almeno per ciò che concerne gli esemplari veneziani, essi figuravano infatti nella collezione di Girolamo Ascanio Molin, alla quale sarebbero pervenuti dal convento di Santo Stefano a Venezia, come riportato da Giannantonio Moschini²³³. Antonio Poletto ha ben messo in evidenza, nella sua tesi di specializzazione, la cautela con la quale dev'essere avvicinata tale notizia: secondo lo studioso, infatti, non è da escludere che chi vendette i dipinti al patrizio veneziano avesse inteso nobilitarne la paternità, spacciandoli per opera dei Vivarini e paventandone appunto la provenienza dal convento agostiniano, dove effettivamente esisteva un polittico dei muranesi con l'effigie centrale di san Girolamo, come ricordato dalle più antiche fonti lagunari²³⁴. Allo stesso modo, tuttavia, non si può escludere che, proprio *perché* rinvenuti a Santo Stefano, i pannelli fossero stati erroneamente identificati con quelli facenti parte del polittico vivariniano, di cui

²³¹ DJURIC, V., *Tre quadri sconosciuti d'artisti veneziani in Erzegovina e Dalmazia*, in *Venezia e l'Europa*, atti del XVIII congresso internazionale di Storia dell'Arte (Venezia, Fondazione Cini, 12-18 settembre 1955), Venezia 1956, pp. 235-236. I due dipinti misurano: 77,3×59,5 cm il Cristo benedicente, 78,7×57,8 il san Giovanni Battista. Di essi va rilevata la peculiare posa del Cristo, ritratto di tre quarti, anziché posto frontalmente, e il fatto che la presenza, da un lato, di san Giovanni Battista avrebbe potuto implicare, dall'altro, quella della Vergine, come già BOSSETTO, *L'iconostasi della cattedrale di Caorle* cit., p. 90, ipotizzava per il caso simile del san Giovanni Battista del Museo Correr, citato *supra*.

²³² All'interno del catalogo del Maestro della Madonna del Parto lo si ritrova, infatti, anche nel *Compianto sul Cristo morto*, già in collezione privata milanese, e nel *Crocifisso* ospitato nei depositi delle Gallerie dell'Accademia, ma proveniente da Jesolo.

²³³ MOSCHINI, G., *Guida per l'isola di Murano. Seconda edizione accresciuta di annotazioni e di un discorso intorno all'isola di S. Giorgio Maggiore*, Venezia 1808, pp. 18-19.

²³⁴ POLETTI, *Sei tavole veneziane* cit., pp. 64-66.

all'epoca si erano già perse le tracce a Venezia²³⁵: è, cioè, altrettanto verosimile, rispetto all'ipotesi di Poletto, che l'operazione commerciale intorno ai dipinti si fosse limitata alla sola falsificazione della firma dei loro autori, partendo proprio dalla loro appartenenza alla casa agostiniana. L'origine *ab antico* da Santo Stefano troverebbe inoltre sostegno nel fatto che, tra i personaggi effigiati sopravvissuti, almeno due possano essere collegati a quel contesto: sant'Agostino, alla cui regola, è noto, si appoggiavano gli eremitani proprietari di chiesa e convento, e san Francesco, in quanto figura di spicco della famiglia mendicante nel cui novero erano inseriti anche i frati eremitani.

Mantenendo, quindi, per buona tale notizia²³⁶ e sposando l'interpretazione delle tavole come parte di un epistilio, si dovrebbe concludere che esse fossero collocate alla sommità di una qualche barriera architettonica posta trasversalmente nel corpo della navata di Santo Stefano. Non è possibile conoscere l'aspetto di questa struttura, per la cui conformazione potranno essere avanzate solamente delle ipotesi: si potrebbe ad esempio immaginare la presenza di un vero e proprio tramezzo, in linea con la consuetudine delle chiese degli ordini mendicanti, coronato da un fregio costituito dalle tavole in questione e da altre che non sono pervenute, secondo quanto testimoniato anche in altri casi²³⁷. Oppure, accogliendo un'affascinante suggestione di Andrea De Marchi, si potrebbe supporre che «[...] à Venise de telles séparations entre l'espace réservé aux religieux et celui réservé aux laïques pouvaient prendre des formes plus aériennes et plus légères, héritées de la *pergula* paléochrétienne, comme on le voit à Torcello»²³⁸. L'idea di immaginare per Santo Stefano una pergola costituita da

²³⁵ PLANISCIG, L., *La pala di San Girolamo già a S. Stefano in Venezia, opera di Antonio Vivarini*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», II, 1922-1923, pp. 405-414: 405, ricorda che già nel 1733 l'opera era stata trasportata dalla chiesa al vicino convento e di lì prese la via della collezione padovana di Tommaso degli Obizzi, da cui poi il passaggio al Kunsthistorisches Museum di Vienna, dove si trova tuttora.

²³⁶ POLETO, *Sei tavole veneziane* cit., pp. 68-70, ha preso in considerazione altri contesti di provenienza delle tavole. Li riporto brevemente, rimandando alla sua tesi per una discussione più approfondita: la chiesa di San Salvador, altra chiesa agostiniana a Venezia; la chiesa di Santa Maria della Carità, a partire dall'ipotesi di un epistilio dipinto già avanzata da DE MARCHI, *Ritorno a Nicolò* cit., p. 19, nota 44 (per cui *infra* nel testo); la cattedrale di Santa Maria Maggiore di Equilio di Jesolo, precedentemente nota con il nome di Cavazuccherina, destinazione già contemplata dagli affari commerciali del pittore.

²³⁷ Ad esempio, Paola Vitolo ipotizza, con la dovuta cautela, che sul prospetto anteriore del tramezzo di Santa Chiara di Napoli fosse alloggiato un ciclo narrativo con storie della Passione e ricorda casi analoghi di simili allestimenti, prendendo in considerazione chiese mendicanti e non. Cfr. VITOLO, P., «*Ecce rex vester*», *Christiformitas e spazio liturgico*, in *La chiesa e il convento di Santa Chiara. Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, a cura di F. Aceto, S. d'Ovidio, E. Scirocco, Battipaglia 2014, pp. 227-274: 241-250.

²³⁸ DE MARCHI, A., *Polyptyques vénitiens. Anamnèse d'une identité méconnue*, in *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIV^e siècle*, catalogo della mostra (Tours, Musée des Beaux-Arts, 22 ottobre 2005-23 gennaio 2006), Tours-Cinisello Balsamo 2005, pp. 13-43: 31.

basamento e colonne, all'occorrenza schermata con l'ausilio di tendaggi com'è testimoniato per San Marco (fig. III.165), sulle quali si sarebbe innestato un architrave con epistilio dipinto, necessita di futuri approfondimenti²³⁹, anche perché al momento le uniche notizie sulla presenza di un setto divisorio nella chiesa, e sulla sua possibile conformazione, pertengono ad un momento successivo rispetto a quello che a noi qui interessa, nella seconda metà del secolo, quando tra gli anni settanta – ed entro il 1488 – l'edificio venne dotato di una nuova pergola in forme rinascimentali²⁴⁰.

Quel che è certo è che la tipologia dell'epistilio dipinto trovò una certa fortuna a Venezia. Si possono aggiungere, alle testimonianze fin qui analizzate, alcuni altri esempi, quali il *Cristo benedicente* già dell'antiquario Bruno Scardeoni di Lugano (fig. III.166)²⁴¹, con cui fa serie il *San Bartolomeo* del Virginia Museum of Fine Arts di Richmond (fig. III.167)²⁴², entrambi assegnabili a Nicolò di Pietro, ad una data che non sarà troppo distante dalla metà del secondo decennio del Quattrocento; e un *San Giacomo Maggiore* (fig. III.168) transitato sul mercato antiquario romano all'inizio degli anni Duemila, anch'esso ricollegabile alla tarda bottega del pittore del Paradiso²⁴³. Dalle fonti è poi possibile apprendere l'esistenza di simili apparati nella chiesa della Carità, facendo fede all'interpretazione avanzata da De Marchi secondo cui «*lj Apostoli*

²³⁹ Antonio Foscari, oltre ad aver evidenziato che a partire dal primo decennio del Quattrocento la chiesa fu sottoposta a importanti lavori di ristrutturazione (fissando una data approssimativa intorno al 1407, quando sono documentati lasciti a tal fine) – con ciò permettendoci di individuare un *terminus* per i dipinti del Maestro della Madonna del Parto –, ne ha sottolineato in particolare il linguaggio architettonico per molti versi “enigmatico”. Concentrandosi soprattutto sulla zona del presbiterio, egli afferma che «il modello liturgico di un tale presbiterio [...] va cercato in quella Cappella Ducale che gli Eremitani – nell'ottica di un conformismo di cui abbiamo detto – assumono come riferimento ufficiale, consonante alla politica della Signoria. Se potesse essere confermata una tale supposizione – che deve essere assunta con ogni cautela – allora si dovrebbe anche considerare prudentemente (molto prudentemente) l'eventualità che l'importante decoro architettonico e scultoreo che oggi è applicato alle pareti della prima campata del presbiterio altro non fosse – con il suo “poggiolo” [...], con le sue colonne, la sua trabeazione e i dodici apostoli che stanno sopra ad essa, in asse con le colonne – altro non fosse, si diceva, che parte di una iconostasi esemplata su quella marciana». FOSCARI, A., *La costruzione agostiniana di Santo Stefano. Innovazioni e conformismi nell'architettura veneziana del primo Quattrocento*, in *Gli agostiniani a Venezia e la chiesa di Santo Stefano*, atti della giornata di studio (Venezia, 10 novembre 1995), Venezia 1997, pp. 121-158: 141-142. Sulla scorta di questi ragionamenti, ma solo a livello di suggestione, si potrebbe forse ipotizzare che esistesse una prima pergola con un epistilio dipinto, poi sostituita dalla versione monumentale e scolpita di fine Quattrocento. Cristina Guarnieri, invece, ritiene che tale tipologia fosse tipica delle sole chiese cattedrali, come l'esempio ancora *in loco* di Torcello e quelli ricordati dalle fonti (oltre alla transenna scultorea della cattedrale di Zara) indurrebbero a credere.

²⁴⁰ Si rimanda allo studio di BRISTOT, A., *Note a margine di restauri lombardeschi*, in *Tullio Lombardo. Scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Cini 4-6 aprile 2006), a cura di M. Ceriana, Verona [2007], pp. 449-465.

²⁴¹ 69×55 cm. Cfr. DE MARCHI, *Ritorno a Nicolò* cit., p. 8.

²⁴² 63,5×50,8 cm. Cfr. DE MARCHI, *Gentile e la sua bottega* cit., p. 34.

²⁴³ 59×54 cm. *Dipinti e disegni antichi*, Roma, Christie's, 16 giugno 2004, lotto 158: *Nicolò di Pietro, “San Giacomo Maggiore”*; DE MARCHI, *Gentile e la sua bottega* cit., p. 52, nota 123.

pur in tavola a guazzo, maggiori del natural» dipinti da Jacobello del Fiore²⁴⁴ fossero parte, in origine, di un setto divisorio poi smantellato; mentre pergole con decorazione figurata erano poste nella cattedrale di San Pietro in Castello e in quella di Chioggia, come apprendiamo, ancora, dalle ricerche di Paola Modesti²⁴⁵. Va, inoltre, ricordato che, in alcuni casi, ancora all'inizio del Cinquecento tale tipologia doveva essere *in auge*, come si può dedurre dalla commissione a un pittore tedesco di ventidue busti di santi dipinti da porre alla sommità della pergola della cattedrale di Sant'Eufemia a Grado²⁴⁶.

In simile contesto trova la sua dimensione l'epistilio della cattedrale torcellana. L'alloggiamento delle nuove tavole di Zanino di Pietro sulla struttura, probabilmente in sostituzione di dipinti precedenti, può farsi risalire all'episcopato di Pietro V Nani (1418-1426), che intraprese una campagna di lavori di riassetto della cattedrale, «danneggiata dal lungo corso del tempo»²⁴⁷: a siglare tali interventi, egli fece orgogliosamente porre il suo stemma allo sommità della facciata dell'edificio e la sua sepoltura dinnanzi al varco di accesso della pergola (fig. III.169), in linea con l'immagine della Vergine e il gesto benedicente del Bambino. È probabile che, appena investito del nuovo ruolo, il vescovo iniziasse subito la campagna di ristrutturazione della chiesa, come indirettamente induce a credere il linguaggio manifestato dal pittore nell'esecuzione delle tredici tavole dipinte: la tenuta qualitativa del disegno è ancora elevata in quest'opera, come evidenziano i confronti con la *Madonna* per Sant'Angelo in Vado (figg. III.170-172), a seguito della quale la prova torcellana si pone senza soluzione di continuità; e, per contrasto, con il polittico di Mombaroccio, dove i risultati sono ancora apprezzabili, ma il disegno sembra accusare una maggiore stanchezza (figg. III.130-131). Se è possibile fissare la datazione del polittico al 1423, tale sarà il *terminus ante quem* per il confezionamento dell'epistilio da parte di Zanino, mentre quale

²⁴⁴ L'informazione è tratta dalla *Notizia d'opere del disegno*, p. 87, in cui Michiel ricordava la presenza degli apostoli nella sala dell'Albergo della Carità, «a man manca», e la data del 13 febbraio 1418. Cfr. DE MARCHI, *Ritorno a Nicolò* cit., p. 19, nota 44.

²⁴⁵ MODESTI, *Recinzioni con colonne* cit., pp. 195-198. Che avessero o meno decorazione figurata, le pergole dovevano comunque costituire uno degli aspetti rilevanti dell'architettura religiosa veneziana. La stessa Modesti ricorda i casi di Sant'Angelo, San Cassiano e Santa Margherita, quest'ultima in particolare molto antica. Cfr. EAD., *I cori nelle chiese parrocchiali veneziane fra Rinascimento e riforma tridentina*, in *La place du chœur. Architecture et liturgie du Moyen Âge aux Temps modernes*, actes du colloque de l'EPHE (Institut national d'histoire de l'art 10-11 décembre 2007), sous la direction de S. Frommel, L. Lecomte, Paris-Roma 2012, pp. 141-153: 147-148.

²⁴⁶ MODESTI, *Recinzioni con colonne* cit., p. 195.

²⁴⁷ CORNER, F., *Notizie storiche delle chiese e dei monasteri di Venezia, e di Torcello*, Padova, p. 567.

terminus post dovrà essere assunta la succitata elezione del vescovo Nani nel 1418²⁴⁸. Non è dato sapere quale fu l'occasione che generò la commissione da parte di Pietro v proprio a Zanino: certo, il suo nome doveva ormai essere conosciuto e la sua bottega era verosimilmente una delle più fiorenti a Venezia in quegli anni; tuttavia non è da escludere che la sua fama giungesse al prelado per una via molto più "concreta". Nel 1430²⁴⁹ il pittore fu, infatti, protagonista di un atto relativo al recupero della dote della figlia adottiva Clara, la stessa che gli era stata raccomandata dalla moglie Franceschina nel secondo testamento, nell'ormai lontano 1405²⁵⁰: dal documento si apprende che la donna, rimasta vedova, era sposata con tale Antonio Brigenti, originario proprio di Torcello. Che fosse stato lui il tramite tra il pittore e il suo committente?

3.8. *Una bottega versatile*

In linea con le consuetudini delle botteghe medievali, anche quella del nostro francese fu caratterizzata da una produzione variegata. Ne abbiamo avuto prova fin dal periodo trascorso da Zanino a Bologna, durante il quale egli mise la sua arte al servizio degli impegni più disparati: dall'impiego presso il Palazzo degli Anziani, dove dipinse uno stemma nella sala delle udienze, al confezionamento della cortina di rivestimento della pala collocata sull'altar maggiore della chiesa di San Procolo fino, chissà, all'esecuzione forse di decorazioni su stoffe e tessuti, stando al suo subentro nel laboratorio sartoriale di Antonio de' Rustigani. Tornato a Venezia, l'orizzonte dei suoi affari non fu meno ampio: nelle scorse pagine se n'è dato saggio valutando i diversi livelli della sua produzione pittorica, divisa tra commissioni di prestigio e altre più seriali e di *routine*. A queste attività è possibile associare altri lavori, oggetto di discussione nelle prossime pagine, che contribuiscono ad arricchire la nostra conoscenza della bottega del pittore e ad inserirlo appieno nelle dinamiche operative della produzione artistica tardomedievale.

Di recente, infatti, sono stati assegnati allo stretto ambito della bottega di Zanino i ricami appartenenti al cosiddetto piviale di Gregorio XII, al secolo Angelo Correr, conservati tra il Museo Diocesano di Recanati e il Museo di Santa Sabina

²⁴⁸ Cfr. CORNER, F., *Ecclesiae Torcellanae antiquis monumentis*, Venezia 1749, pp. 35-36.

²⁴⁹ Cfr. *Regesto*, n. 29.

²⁵⁰ Cfr. *Regesto*, n. 13.

all'Aventino²⁵¹. “Cosiddetto” piviale, perché la sua appartenenza a colui che fu il primo pontefice veneziano è attestata dalla tradizione, ma non per via documentaria: tuttavia, quanti in ultima istanza si sono occupati dei ricami, non hanno trovato ragioni valide per metterne in dubbio l'illustre provenienza, soprattutto alla luce dello stretto rapporto che il Correr intrattenne con la cittadina di Recanati²⁵², dove si ritirò a vivere dopo aver rinunciato alla tiara durante il Concilio di Costanza (1415), fino alla morte nel 1417, anno che perciò è stato riconosciuto come *terminus ante quem* per la commissione e l'esecuzione del lavoro²⁵³.

Le raffigurazioni sono inserite all'interno di strutture sostenute da esilissime colonnine coronate da archi mistilinei: nei nove ricami recanatesi (fig. III.173) si riconoscono una scena principale, l'*Incoronazione della Vergine*, probabilmente inserita a ornamento del cappuccio del piviale, e sei *Santi apostoli* stanti, tra i quali si individuano con certezza solo Bartolomeo e Giacomo Maggiore; un riquadro, raffigurante *San Girolamo*, è decurtato nella parte inferiore, mentre dell'ultimo ricamo sopravvive solo il coronamento mistilineo dell'edicola. Un altro frammento dell'insieme è stato rinvenuto, infine, in un piviale di XVI secolo, conservato nel museo romano di Santa Sabina all'Aventino. Il parato, che tradizione vuole appartenuto a papa Pio V, sarebbe stato realizzato a partire da ricami di diversa provenienza²⁵⁴, dei quali uno, raffigurante un *Santo apostolo* non meglio identificato (fig. III.174), è coerente per stile e struttura del tabernacolo con quelli marchigiani, avvalorandone con ciò l'origine comune.

È già stato notato, come più sopra accennato, lo stretto apparentamento tra la fattura dei ricami e il *modus* di Zanino di Pietro: credo si possa riferire direttamente a lui la realizzazione dei disegni, senza dover necessariamente pensare ad uno stretto collaboratore. Si osservi in particolare la testa di questo santo (fig. III.175), leggermente inclinata, con l'orecchio carnoso, le labbra coperte dalla folta barba e gli occhi fissi: tutto sembra ricondurre al disegno del pittore, perfino l'angolo rialzato dal sopracciglio, che nei dipinti conferisce ai suoi personaggi la classica espressione aggrottata, mentre qui, nella traduzione a ricamo, la *vis* sembra leggermente allentata, avvicinando i volti dei santi, piuttosto, alle testimonianze che nel catalogo del maestro si scalano tra la fine

²⁵¹ DE MARCHI, *Ancona, porta della cultura adriatica* cit., p. 55; COBIANCHI, R., *Un inedito ricamo del cosiddetto piviale di Gregorio XII riutilizzato in un piviale di Santa Sabina all'Aventino*, in «Arte Veneta», 73, 2016, pp. 140-144.

²⁵² PAPPETI, S., *Disegni «... per servizio de' ricamatori»: il piviale di Gregorio XII del Museo Diocesano di Recanati*, in *I costumi nella società italiana in festa del Quattrocento*, atti del convegno (Ascoli Piceno, 20-21 aprile 1991), Ascoli Piceno 1991, pp. 65-69: 66.

²⁵³ COBIANCHI, *Un inedito ricamo* cit., p. 141.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 140.

del terzo e il quarto decennio. Tale indizio sembra confermato dall'esilità delle *silhouettes*, che trovano un buon termine di paragone nei tre *Santi* cingolani o in quelli Chalandon (figg. III.176-177). C'è quindi da chiedersi se il momento in cui il pittore fornì il disegno ai ricamatori non vada posticipato di qualche tempo, piuttosto nel corso degli anni venti, mantenendo quindi il legame tra il piviale e Gregorio XII solo a livello di un'illustre tradizione che si è ripetuta nel corso del tempo.

Il secondo caso è la serie di quattro miniature raffiguranti gli *Evangelisti* (cat. 25), appartenenti al fondo antico della Biblioteca Franciscana e Picena di Falconara Marittima, nelle vicinanze di Ancona. I personaggi sono affacciati a scrivere il proprio testo, accompagnati ciascuno dal simbolo identificativo e inseriti all'interno di vani scorciati empiricamente, al di là dei quali si scorgono altri ambienti, suggeriti dall'apertura di un arco, come nel caso del riquadro con *San Marco* (fig. III.178), o dal posizionamento obliquo degli scrittoi di Matteo e Giovanni, oltre i quali si scorge un pavimento marmorizzato.

Il carattere frammentario delle illustrazioni, ritagliate dal codice che le conteneva e giunte nella sede attuale in circostanze che non sono chiarificabili, rende estremamente arduo rintracciare il loro contesto di appartenenza: il tentativo operato dalla studiosa che per prima le segnalò²⁵⁵ di leggere nel testo sul *verso* delle miniature una preghiera per i defunti, e quindi l'appartenenza ad un libro d'ore, sembra tuttavia contraddetto dal tono di alcuni estratti, in cui torna costante il riferimento alle beatitudini e alla «*lex mosaica*», che fanno assumere al componimento, piuttosto, un carattere esegetico. Sulla scia di quest'interpretazione, è stato possibile ricollegare i frammenti di testo sul retro delle miniature ad un'opera precisa²⁵⁶: la *Postilla litteralis super totam Bibliam* composta dal francescano francese Niccolò di Lira tra il 1322 e il 1331. Come si deduce dal titolo, si trattava di un commento alle Sacre Scritture, che ebbe notevole diffusione tra XIV e XV secolo, tanto in manoscritti quanto nella successiva versione a stampa. Le nostre miniature dovevano quindi essere collocate nella sezione dell'opera relativa al commento ai Vangeli ed è logico supporre che la serie principiasse da Matteo: sia perché in corrispondenza del *verso* dell'illustrazione è presente la prefazione ai Vangeli, scandita dal termine *Prolugus*, sia per il carattere stesso della raffigurazione, che tra le

²⁵⁵ ORLANDI BALZARI, V., *Alcuni tesori miniati della Biblioteca Franciscana di Falconara Marittima*, in «Picenum Seraphicum», XXII-XXIII, 2003-2004, pp. 273-294: 273-278.

²⁵⁶ Il merito va al dott. Ilario Ruocco della Biblioteca Universitaria di Padova, a cui sono estremamente riconoscente.

quattro sembra la meglio riuscita, oltre che più vivace, con l'idea delle nuvolette e delle ali dell'angelo che fuoriescono dal campo dell'illustrazione per invadere quello riservato alla scrittura.

L'attribuzione a Zanino, in un periodo di tempo che si può circoscrivere all'incirca alla metà degli anni venti, sembra suggerita dal ripetersi di alcuni espedienti decorativi, come il motivo globoso sul pavimento a fingere le venature del marmo, che ritorna anche nei *Santi* di Cingoli e nel polittico di Mombaroccio, o l'elemento a rombi traforati che qui orna le architetture degli studioli, mentre a Sant'Angelo in Vado ricorreva sul trono e lungo la pedana alla sua base (figg. III.179-180). Anche la somiglianza dei tratti fisionomici avvicina queste prove ai dipinti del terzo decennio: così nel volto imberbe del san Matteo rivive la grazia adolescenziale che abbiamo già descritto nel san Michele arcangelo del convento del beato Sante (figg. III.181-182), con le palpebre tagliate dritte e la bocca semiaperta, mentre l'anziano san Giovanni ripropone il tipo dei Sommi Sacerdoti nella *Crocifissione* già Chillingworth (figg. III.183-184), di poco successiva. Anche le mani artigliose, con il classico gesto che accarezza gli oggetti ma non li afferra, si osservano parimenti nei dipinti, come i *Santi domenicani* una volta in collezione Chalandon (fig. III.185).

Tali aspetti sono declinati nelle miniature con un fare molto sbrigativo, quasi grossolano nell'irregolare bordo rosso che inquadra le scenette e contorna alcuni particolari, come le aureole e i libri; non manca tuttavia un aspetto di appagamento visivo nella scelta della gamma cromatica intensa e felicemente accostata: l'accordo del viola della stola di san Matteo si sposa infatti perfettamente con il verde della tunica (fig. III.186), entrambi rialzati da sottili strisciate di biacca, utilizzata anche per modellare alcuni dettagli della struttura lignea dello studiolo (si osservi l'onda sinuosa sul bracciolo), mentre in Marco e Giovanni predominano i rosa e gli azzurri, di due intensità diverse. Infine, uno sguardo meritano i fregi vegetali che corrono lungo i margini delle illustrazioni, inframmezzati da spirali e bottoncini dorati: si tratta di una soluzione ornamentale comune a Venezia in questi anni, che il pittore potrebbe avere appreso sulla scorta del suo rapporto di parentela con Cristoforo Cortese (figg. III.187-188). Non è possibile sapere se al cognato vada imputato il ruolo di intermediario nell'affidamento del lavoro a Zanino o se l'occasione debba piuttosto essere ricercata nelle committenze marchigiane, tra Mombaroccio e Cingoli, che in quegli stessi anni vedevano impegnato il pittore: del resto, la provenienza dei quattro *cuttings* da un'istituzione religiosa delle

Marche potrebbe essere giustificata dalla loro attuale collocazione nella Biblioteca Franciscana e Picena, dove in passato confluirono i patrimoni librari degli enti locali²⁵⁷. Va, infine, ricordato che nel 1426 Zanino venne pagato per «*conzar et dorar*» il pulpito per la lettura del Vangelo all'interno della chiesa della Carità²⁵⁸: un'attività minore, da decoratore, ma che ancora una volta ci conferma la versatilità del pittore e della sua bottega.

²⁵⁷ Ma Orlandi Balzari non esclude che, prima di giungere a Falconara, le illustrazioni fossero state immesse nel mercato antiquario. Sarebbe tentante, ma al momento di difficile dimostrazione, se si potesse far risalire la provenienza del codice allo stesso convento di Mombaroccio a cui il pittore aveva già destinato il polittico. A questo proposito, va tenuto conto che la fondazione possedeva una biblioteca più fornita di quello che ad oggi sia possibile immaginare, tanto perché il luogo era sede di noviziato, quanto perché negli anni fu frequentato da figure di notevole spessore intellettuale, come quel frate Agostino da Mombaroccio che abbiamo già incontrato nel corso di questo lavoro, che probabilmente contribuirono all'incremento del patrimonio librario. Si veda: MORANTI, L., *La biblioteca conventuale*, in *Il convento del Beato Sante* cit., pp. 225-277.

²⁵⁸ Cfr. *Regesto*, n. 27.



III.1. Gentile da Fabriano, *Madonna col Bambino*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale



III.2. Gentile da Fabriano, *Polittico di Valleromita*, Milano, Pinacoteca di Brera



III.3. Gentile da Fabriano, *Madonna col Bambino tra san Francesco e santa Chiara*, Pavia, Pinacoteca Malaspina



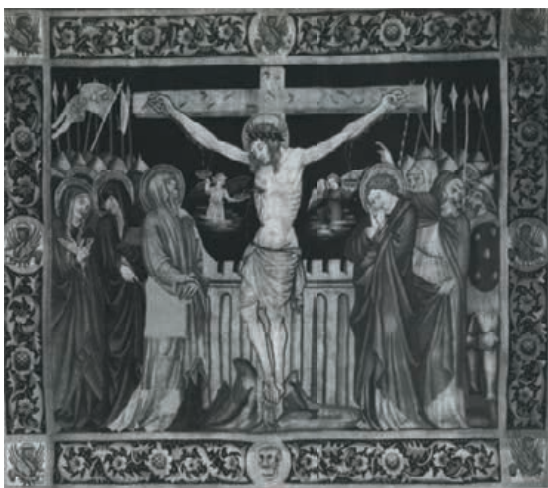
III.4. Nicolò di Pietro, *L'arrivo dei Re Magi*, Venezia, Gallerie dell'Accademia



III.5. Nicolò di Pietro, *Sant'Orsola e le compagne*, New York, Metropolitan Museum



III.6. Nicolò di Pietro, *Sant'Orsola e le compagne*, New York, Metropolitan Museum, particolare



III.7. Arazzieri fiamminghi su cartone di Nicolò di Pietro, *Crocifissione*, Venezia, Museo Marciano



III.8. Nicolò di Pietro, *San Giovanni Battista*, Detroit, Museum of Art



III.9. Nicolò di Pietro, *San Paolo*, Pesaro, Museo Civico



III.10. Nicolò di Pietro, *San Pietro*, Pesaro, Museo Civico



III.11. Nicolò di Pietro, *San Lorenzo*, Pesaro, Museo Civico



III.12. Nicolò di Pietro, *San Nicola da Tolentino*, Pesaro, Museo Civico



(a sinistra) III.13. Gentile da Fabriano, *Polittico di Valleromita*, Milano, Pinacoteca di Brera, particolare dell'*Incoronazione della Vergine*



(a destra) III.14. Nicolò di Pietro su disegno di Gentile da Fabriano, *Storie di San Benedetto*, Firenze, Uffizi, particolare della scena di *San Benedetto risana il vaglio infranto*



III.15. Gentile da Fabriano, *Crocifissione*, Milano, Pinacoteca di Brera, particolare



III.16. Nicolò di Pietro su disegno di Gentile da Fabriano, *Storie di San Benedetto*, Milano, Poldi Pezzoli, particolare della scena di *San Benedetto nel deserto*



III.17. Jacobello del Fiore, *Polittico della beata Michelina*, Pesaro, Museo Civico



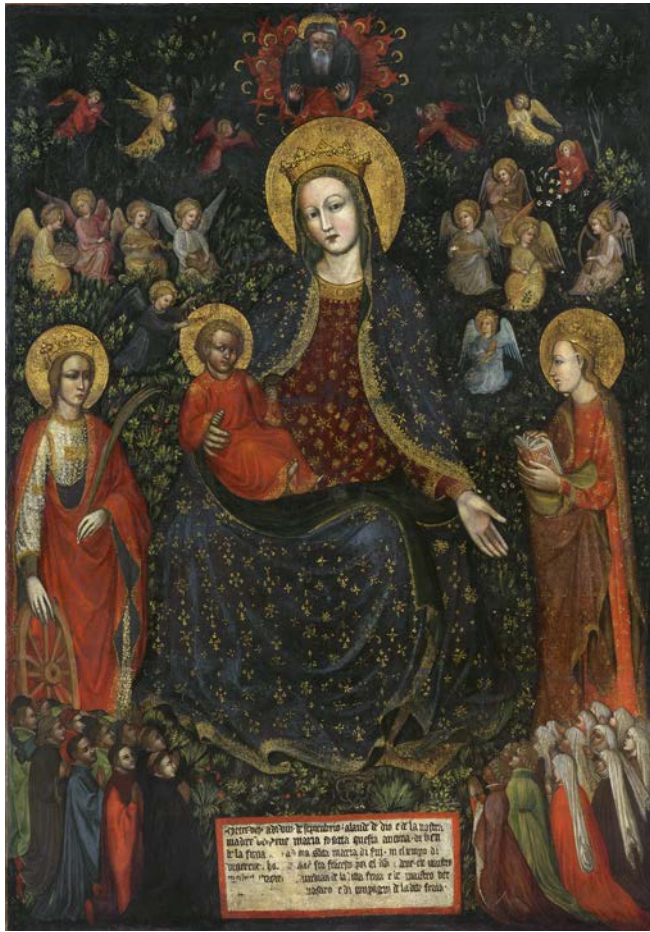
III.18. Jacobello del Fiore, *Storie di santa Lucia*, Fermo, Pinacoteca Civica, particolare con *Lucia davanti al giudice Pascasio*



III.19. Jacobello del Fiore, *Storie di santa Lucia*, Fermo, Pinacoteca Civica, particolare di *Lucia al rogo*



III.20. Jacobello del Fiore, *Storie di santa Lucia*, Fermo, Pinacoteca Civica, particolare dell' *Ultima comunione di Lucia*



III.21. Maestro di Roncaille, *Madonna col Bambino, sante e devoti*, Padova, Musei Civici agli Eremitani



III.22. Maestro di Roncaille, *Madonna dell'umiltà*, Londra, mercato antiquario



III.23-25. Maestro di Roncaille, *Madonna dell'umiltà*, Londra, mercato antiquario, particolari



III.26. Maestro di Roncaietto, *Madonna col Bambino, sante e devoti*, Padova, Musei Civici agli Eremitani, particolare



III.27. Maestro di Roncaietto, *Madonna dell'umiltà*, Londra, mercato antiquario, particolare



III.28. Maestro di Roncaietto, *Madonna dell'umiltà*, Londra, mercato antiquario, particolare



III.29-30. Maestro di Roncaiette, *Madonna dell'umiltà*, Londra, mercato antiquario, particolari



III.32. Zanino di Pietro, *Madonna dell'umiltà e angeli*, ubicazione sconosciuta, particolare

III.31. Maestro di Roncaiette, *Polittico di Fano*, Fano, Pinacoteca Civica, particolare con *Santo Vescovo*



III.33. Zanino di Pietro, *Madonna degli alberetti*, Milano, collezione privata, particolare



III.34. Maestro di Ronciette, *Madonna dell'umiltà*, Londra, mercato antiquario, particolare



III.35. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino, angeli e committenti*, Stoccarda, Staatsgalerie, particolare



III.36. Maestro di Roncaille, *Madonna dell'umiltà, san Daniele e san Giuseppe*, Londra, mercato antiquario (lo scomparto centrale), ubicazione sconosciuta (gli scomparti laterali)



III.37. Maestro di Roncaille, *San Daniele*, ubicazione sconosciuta



III.38. Lippo di Dalmasio, *Madonna col Bambino in trono e santi*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, particolare



III.39. Maestro di Roncaillette, *Statuto dei Notai di Padova*, Padova, Biblioteca Civica, ms B.P. 339, c. 1r



III.40. Maestro di Roncaillette, *Madonna col Bambino, san Francesco, Santa Caterina e devoti*, Padova, Azienda Ospedaliera



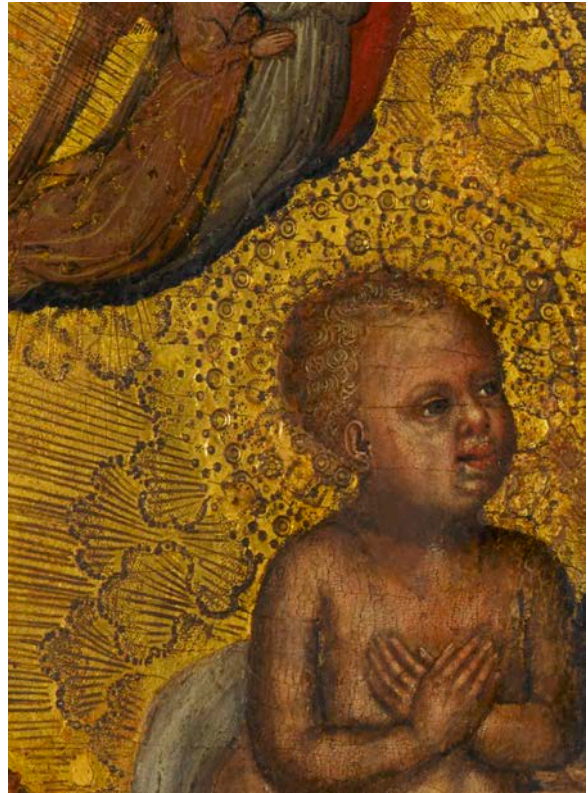
III.41. Maestro di Roncaillette, *Madonna col Bambino, san Francesco, Santa Caterina e devoti*, Padova, Azienda Ospedaliera, particolare



III.42. Maestro G.Z., *Resurrezione di Cristo*, Ferrara, Oratorio dei Battuti Neri, particolare



III.43. Biagio di Giorgio da Traù, *Madonna col Bambino in trono e santi*, Traù, Raccolta di Arte Sacra, particolare



III.44. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino, angeli e committenti*, Stoccarda, Staatsgalerie, particolare



III.45. Maestro di Roncaille, *Madonna della pera*, ubicazione sconosciuta



III.46. Maestro di Roncaille, *Allegoria della Crocifissione*, Venezia, Museo Correr, particolare



III.47. Biagio di Giorgio da Traù,
Madonna col Bambino in trono e santi,
Traù, Raccolta di Arte Sacra, particolare



III.48. Biagio di Giorgio da Traù,
Madonna del roseto, Traù, Raccolta di
Arte Sacra, particolare



III.49. Zanino di
Pietro, *Crocifisso*,
Venezia, chiesa di
San Polo



III.50. Biagio di Giorgio da Traù,
Crocifisso, Traù, Raccolta di Arte
Sacra



III.51. Biagio di Giorgio da
Traù, *Crocifisso*, Spalato, chiesa
di San Francesco



III.52. Biagio di Giorgio da Traù, *Madonna in adorazione del Bambino con san Giuseppe*, ubicazione sconosciuta



III.53. Biagio di Giorgio da Traù, *Madonna col Bambino*, Padova, Museo Diocesano d'Arte Sacra



III.54. Biagio di Giorgio da Traù, *Polittico di San Giacomo*, Traù, Raccolta di Arte Sacra, particolare del *San Lorenzo*



III.55. Biagio di Giorgio da Traù, *Madonna col Bambino*, Padova, Museo Diocesano d'Arte Sacra, particolare



III.56. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono e angeli e Pietà*, ubicazione sconosciuta, particolare del *Vir dolorum*



III.57. Nicolò di Pietro, *Crocifisso*, Verucchio, collegiata di San Martino (già Verucchio, Sant'Agostino), particolare



III.58. Zanino di Pietro, *Polittico di Avignone*, Avignone, Musée du Petit Palais, particolare della predella con un *Apostolo*



III.59. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono e angeli e Pietà*, ubicazione sconosciuta, particolare con *San Giovanni*



III.60. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono e angeli e Pietà*, ubicazione sconosciuta, particolare con la Vergine



III.61. Pietro di Giovanni Lianori, *Madonna in trono tra i santi Cosma e Damiano*, Bologna, chiesa di Santa Maria dei Servi, particolare



III.62. Pietro di Giovanni Lianori, *Madonna in trono*, Bologna, chiesa di San Petronio, cappella dei Notai



III.63. Pietro di Giovanni Lianori, *Polittico di Miramonte*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, particolare



III.64. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono e angeli e Pietà*, ubicazione sconosciuta, particolare



III.65. Gentile da Fabriano, *Madonna col Bambino in trono*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, particolare



III.66. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono e angeli e Pietà*, ubicazione sconosciuta, particolare



III.67. Jacobello del Fiore, *Storie di Santa Lucia*, Fermo, Pinacoteca Civica, particolare



III.68. Jacobello del Fiore, *Trittico della Madonna della Misericordia*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare



III.69. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono e angeli e Pietà*, ubicazione sconosciuta, particolare



III.70. Gentile da Fabriano, *Madonna col Bambino tra i santi Nicola di Bari, Caterina d'Alessandria e un donatore*, Berlino, Gemäldegalerie



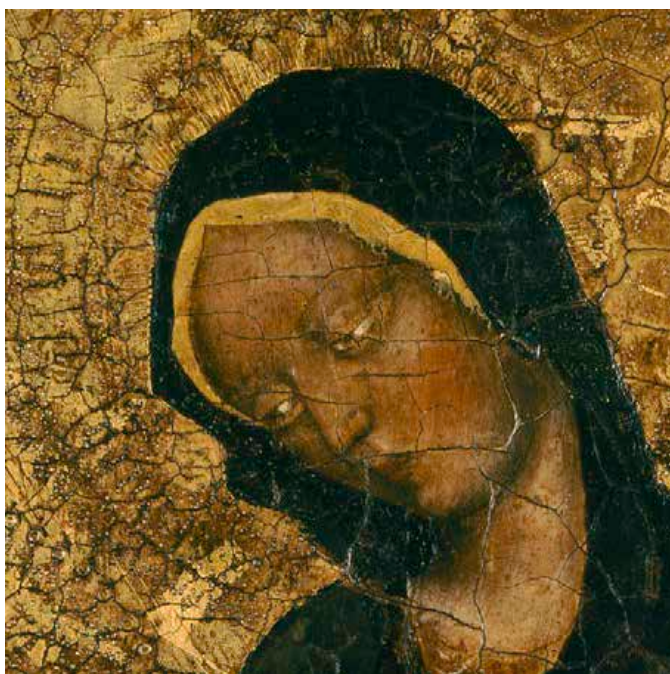
III.71. Zanino di Pietro, *Madonna degli alberetti*, Milano, collezione privata, particolare



III.72. Zanino di Pietro, *Madonna dell'umiltà*, Firenze, Tornabuoni Arte, particolare



III.73. Zanino di Pietro, *Madonna dell'umiltà*, Firenze, Tornabuoni Arte, particolare



III.74. Zanino di Pietro, *Madonna dell'umiltà*, Atene, Galleria Nazionale e Museo Alexandros Soutzos, particolare



III.75. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino*, ubicazione sconosciuta, particolare



III.76. Gentile da Fabriano, *Madonna col Bambino in trono*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, particolare



III.77. Zanino di Pietro, *Madonna degli alberetti*, ubicazione sconosciuta, particolare



III.78. Gentile da Fabriano, *Madonna col Bambino tra san Francesco e santa Chiara*, Pavia, Pinacoteca Malaspina, particolare



III.79. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino, san Girolamo, san Francesco e santo cavaliere*, New York, collezione Fioratti



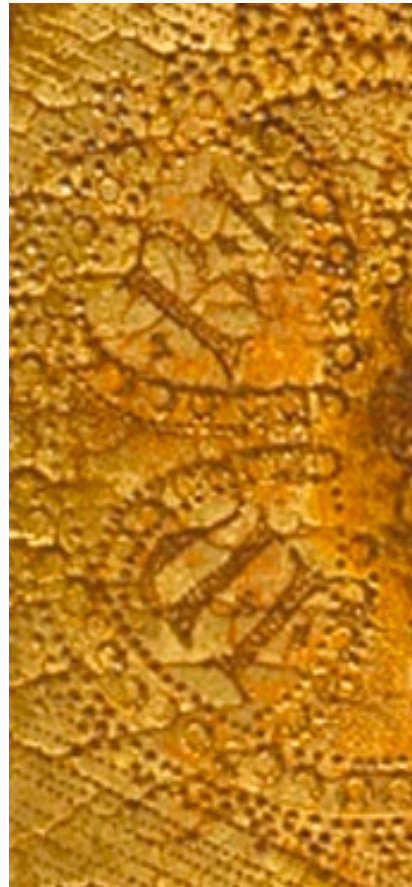
III.80. Gentile da Fabriano, *Madonna col Bambino, san Nicola, santa Caterina e il committente*, Berlino, Gemäldegalerie



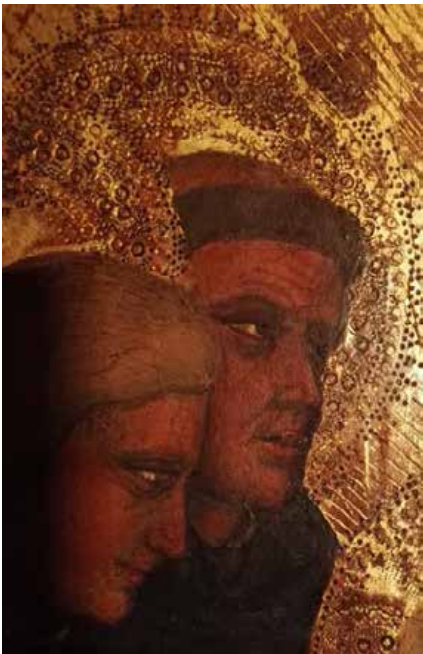
III.81. Maestro della Madonna Giovannelli, *Madonna col Bambino, santa Caterina, santa Caterina e santa Lucia*, Venezia, chiesa di San Francesco della Vigna



III.82. Gentile da Fabriano,
Madonna col Bambino,
Ferrara, Pinacoteca
Nazionale, particolare



III.83. Zanino di Pietro,
Madonna dell'umiltà,
Firenze, Tornabuoni Arte,
particolare



III.84. Zanino di Pietro, *Madonna
col Bambino, san Girolamo, san
Francesco e santo cavaliere*,
New York, collezione Fioratti,
particolare



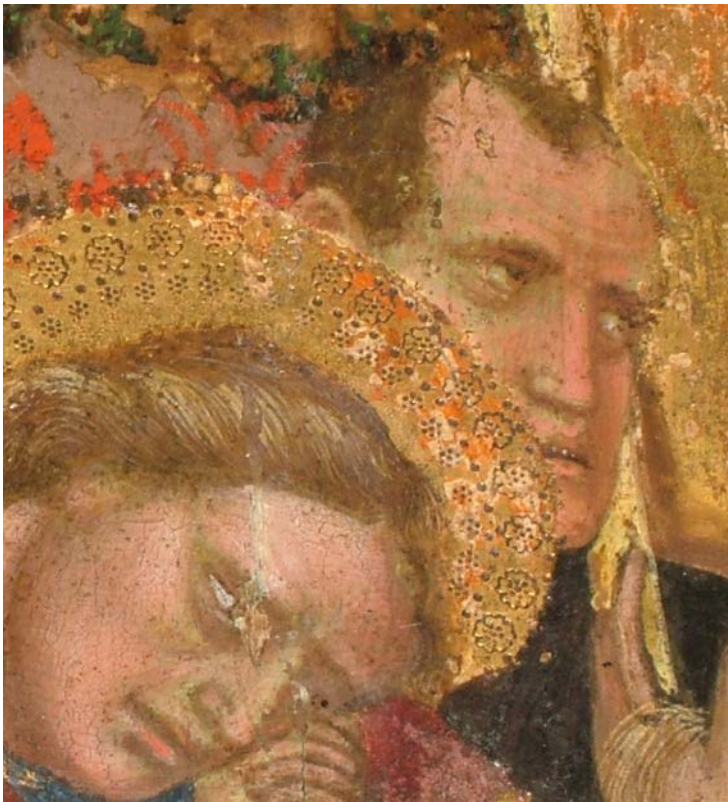
III.85. Zanino di Pietro, *Madonna
dell'umiltà*, Atene, Galleria
Nazionale e Museo Alexandros
Soutzos, particolare



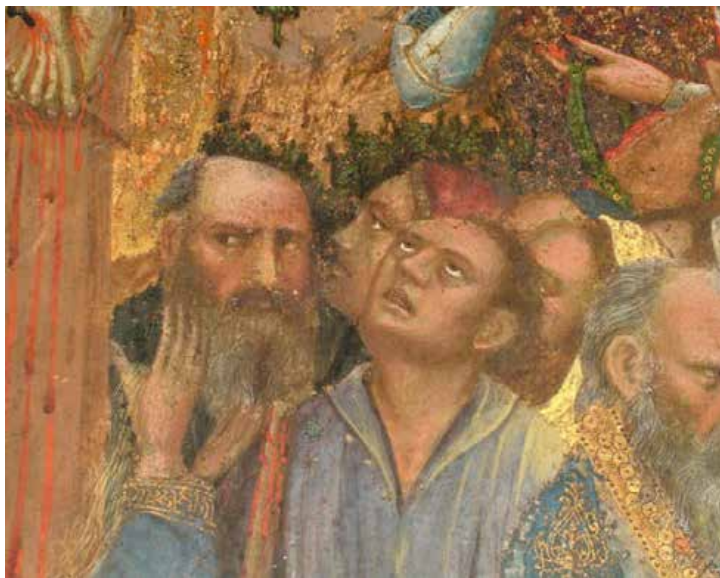
III.86. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, sportelli laterali, retro



III.87. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, particolare



III.88-89. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, particolari



III.90. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, particolare



III.91. Altichiero, *Crocifissione*, Padova, basilica del Santo, cappella di San Giacomo, parete di fondo, particolare



III.92. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, particolare



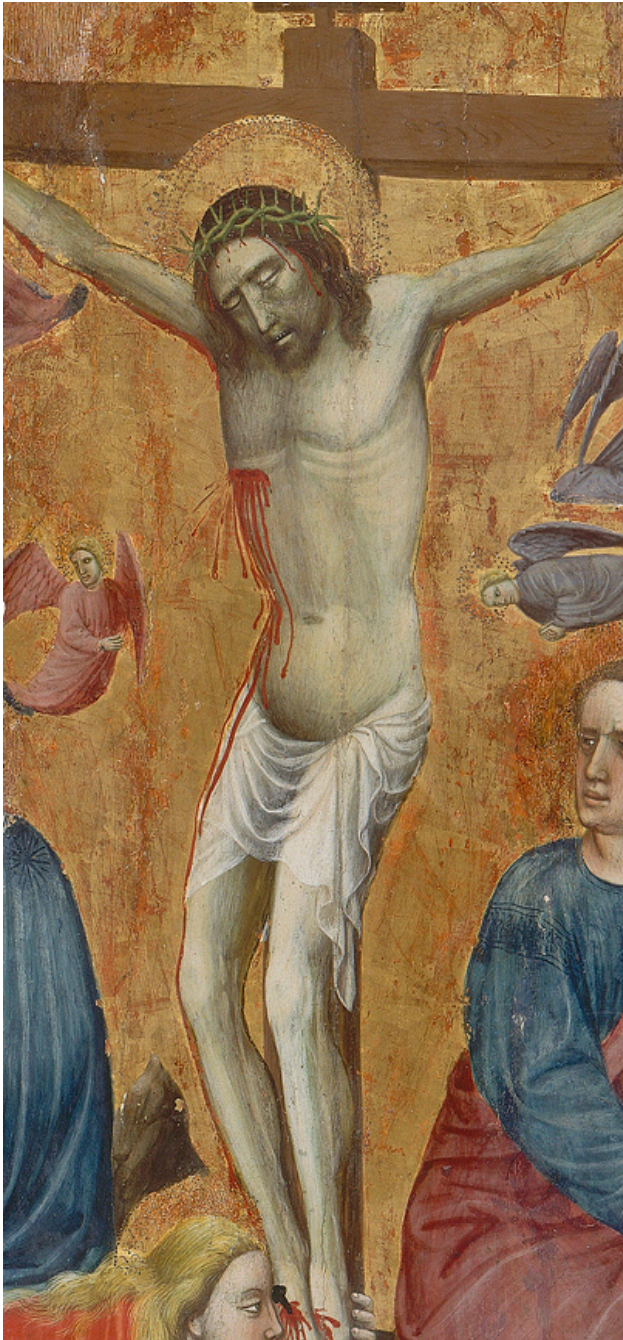
III.93. Jacopo Avanzi, *Disputa tra san Giacomo e Fileto e le magie di Ermogene*, Padova, basilica del Santo, cappella di San Giacomo, lunetta della parete sinistra, particolare



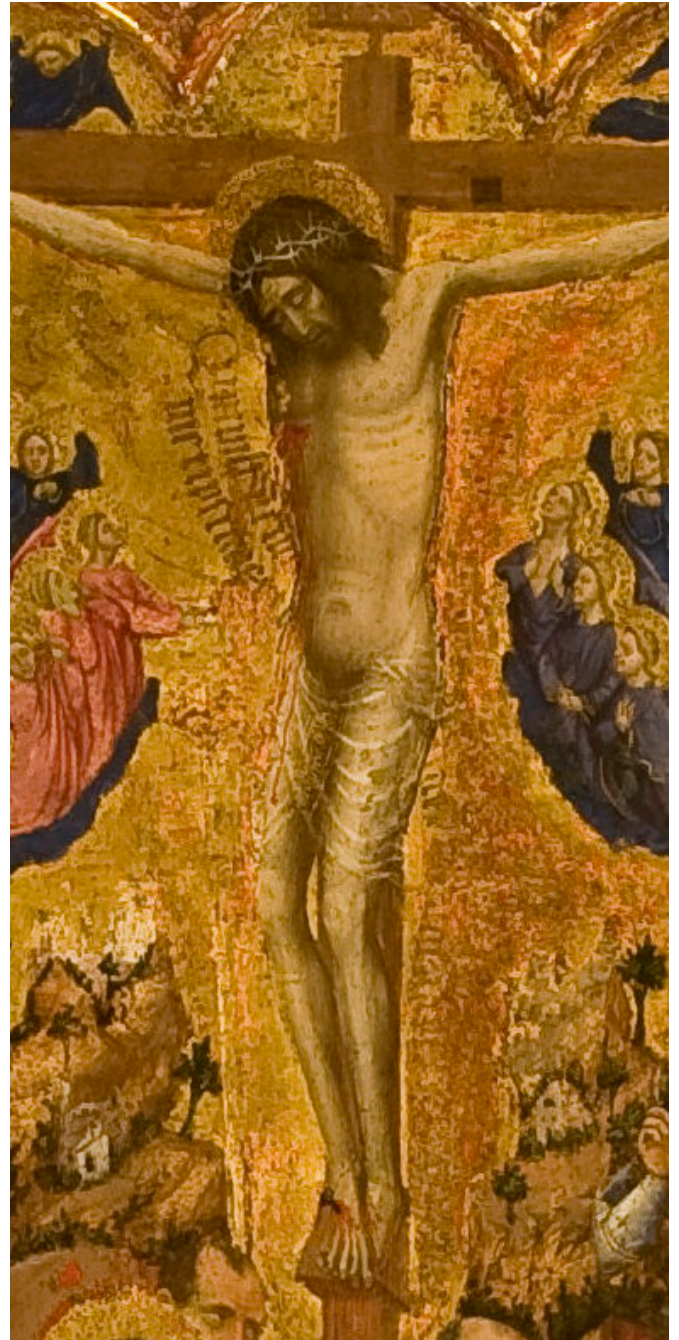
III.94. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, particolare



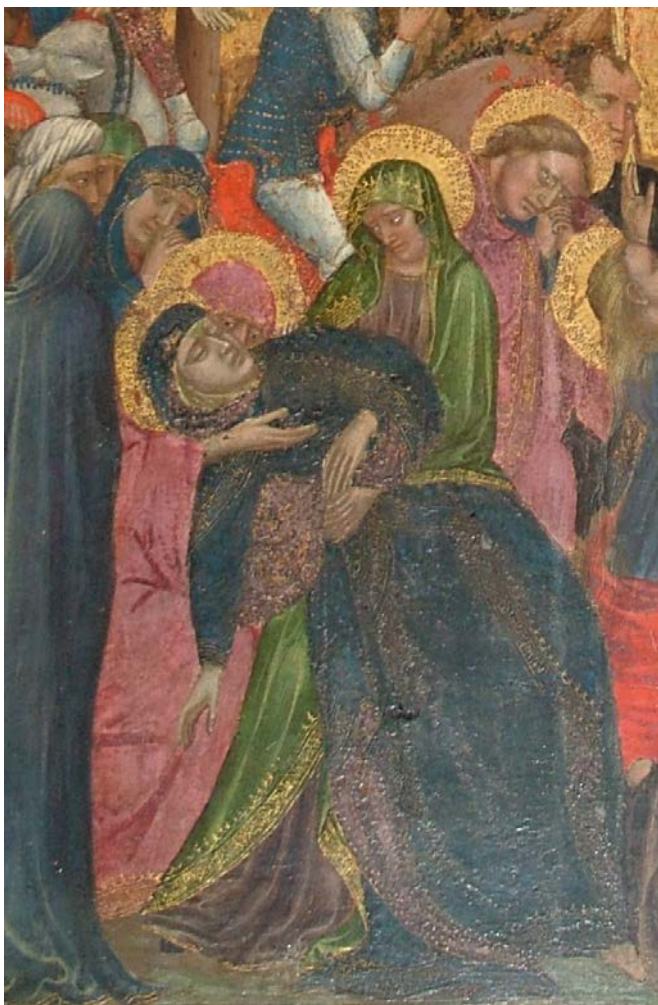
III.95. Jacopo Avanzi, *Battesimo di Ermogene*, Padova, basilica del Santo, cappella di San Giacomo, prima lunetta della parete di fondo, particolare



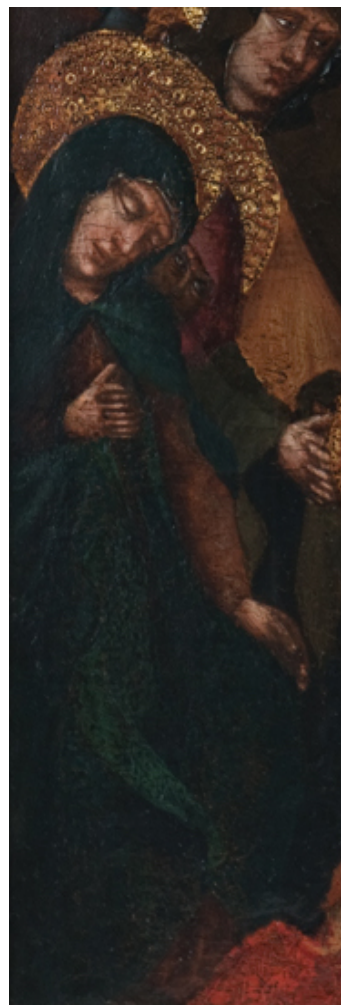
III.96. Zanino di Pietro, *Polittico di Avignone*, Avignone, Musée du Petit Palais, particolare



III.97. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, particolare



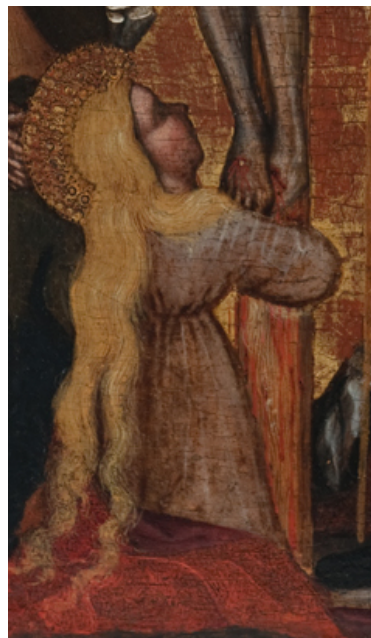
III.98. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, particolare



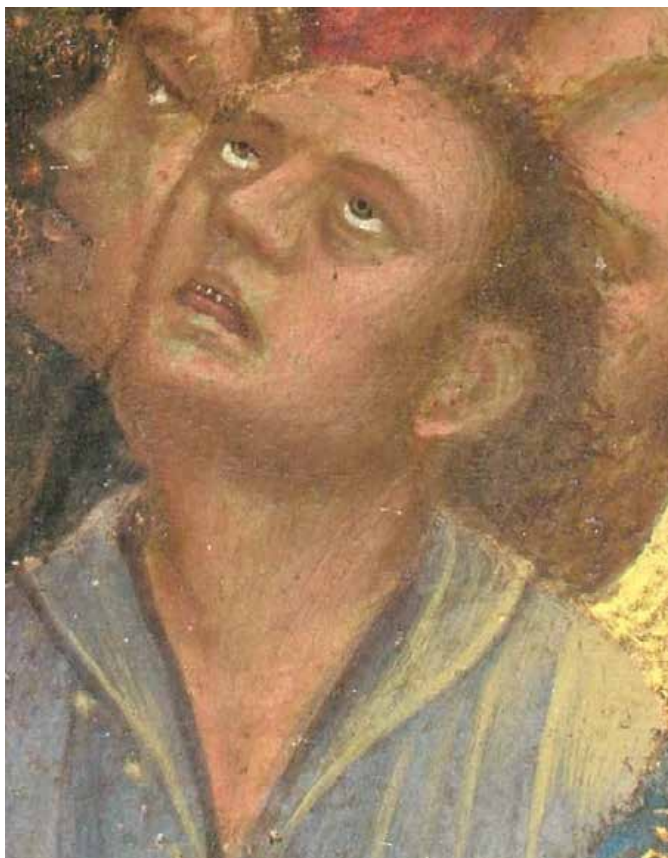
III.99. Zanino di Pietro, *Crocifissione*, collezione privata, particolare



III.100. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, particolare



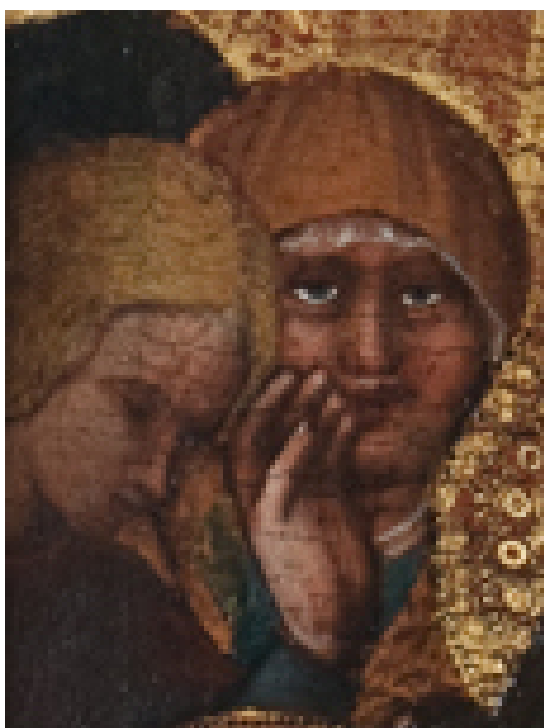
III.101. Zanino di Pietro, *Crocifissione*, collezione privata, particolare



III.102. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, particolare



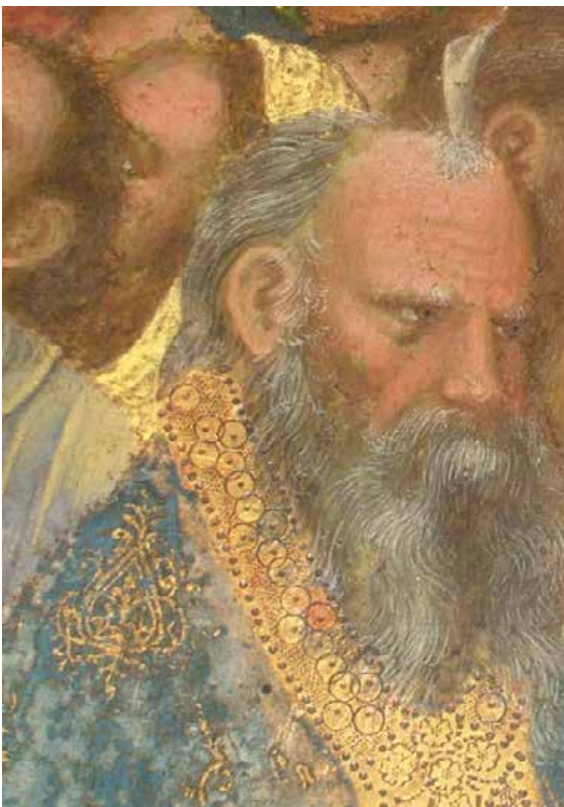
III.103. Zanino di Pietro, *Crocifissione*, collezione privata, particolare



III.104. Zanino di Pietro, *Crocifissione*, collezione privata, particolare



III.105. Zanino di Pietro, *Crocifissione*, collezione privata, particolare



III.106-109. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, particolari



III.110. Zanino di Pietro, *Crocifisso*, Venezia, chiesa di San Polo



III.111. Nicolò di Pietro, *Crocifisso*, Verucchio, collegiata di San Martino (già Verucchio, Sant'Agostino)



III.112. Zanino di Pietro, *Croce astile*, Gent, Museum voor Schone Kunste, particolare



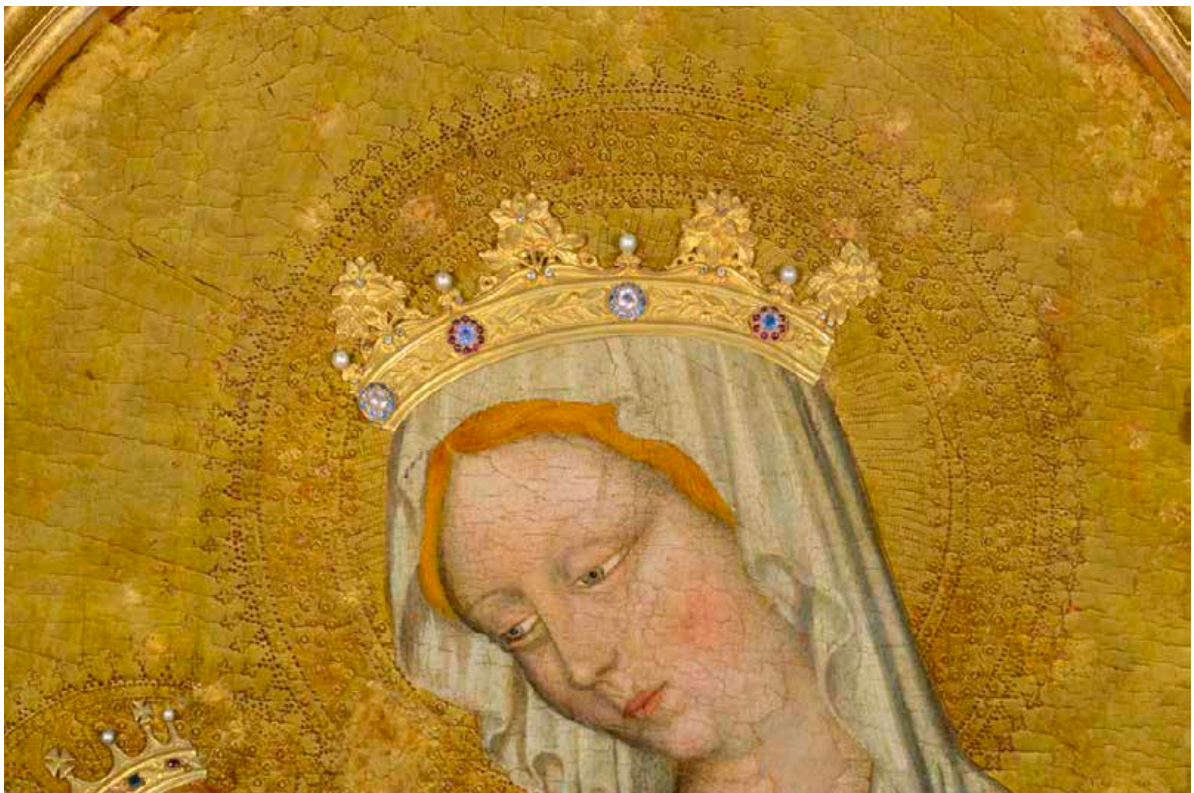
III.113-114. Zanino di Pietro, *Crocifisso*, Venezia, chiesa di San Polo, particolari



III.115. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono*, Sant'Angelo in Vado, cattedrale di San Michele Arcangelo



III.117. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino*, Torcello, cattedrale di Santa Maria Assunta, particolare



III.116. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono*, Sant'Angelo in Vado, cattedrale di San Michele Arcangelo, particolare



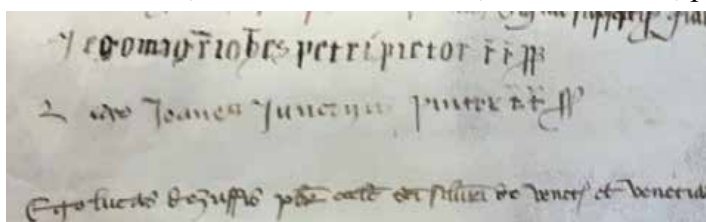
III.118. Zanino di Pietro, *Polittico di Mombaroccio*, Mombaroccio, convento del Beato Sante, particolare del *beato Sante*



III.119. Pittore affine a Giambono, *Beata Beatrice d'Este*, Este, Duomo, quadreria della sagrestia



III.120. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, particolare



III.121. Firma di Zanino di Pietro in un documento dell'Archivio di Stato di Venezia



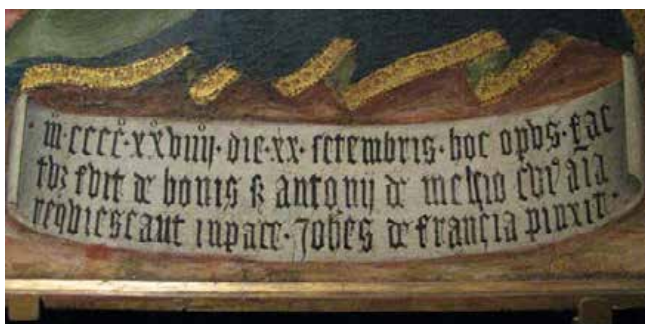
III.122. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono*, Sant'Angelo in Vado, cattedrale di San Michele Arcangelo, particolare



III.123. Zanino di Pietro, *Polittico di Mombaroccio*, Mombaroccio, convento del Beato Sante, particolare



III.124. Zanino di Pietro, "*Trittico di Valcarecche*", Cingoli, concattedrale di Santa Maria Assunta, particolare



III.125. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono*, Roma, Museo del Palazzo di Venezia, particolare



III.126. Mombaroccio, chiesa di San Marco



III.127. Zanino di Pietro, *Polittico di Mombaroccio*, Mombaroccio, convento del Beato Sante, *san Pietro*



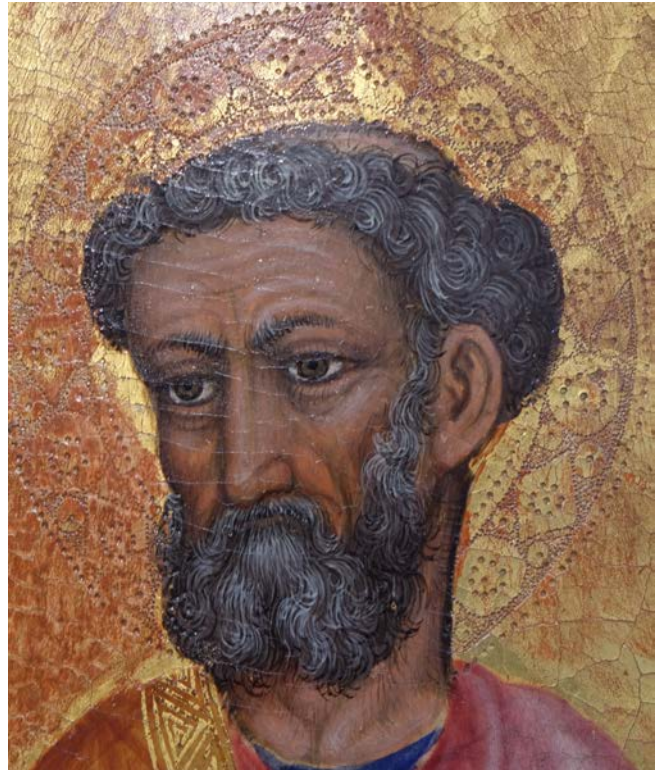
III.128. Zanino di Pietro, *Polittico di Mombaroccio*, Mombaroccio, convento del Beato Sante, *sant'Antonio abate*



III.129. Zanino di Pietro, *Polittico di Mombaroccio*, Mombaroccio, convento del Beato Sante, *beato Sante*



III.130. Zanino di Pietro, *San Pietro*,
Torcello, cattedrale di Santa Maria
Assunta, particolare



III.131. Zanino di Pietro, *Polittico di
Mombaroccio*, Mombaroccio, convento del
Beato Sante, *san Pietro*



III.132. Zanino di Pietro, *Polittico di Mombaroccio*, Mombaroccio, convento del Beato Sante, *san Michele arcangelo*



III.133. Jacobello del Fiore, *Trittico della Giustizia*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare



III.134. Zanino di Pietro, *Polittico di Mombaroccio*, Mombaroccio, convento del Beato Sante, particolare



III.135. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono*, Sant'Angelo in Vado, cattedrale di San Michele Arcangelo, particolare



III.136-138. Zanino di Pietro, *Polittico di Mombaroccio*, Mombaroccio, convento del Beato Sante, particolari



III.139. Nicolò di Pietro, *Vergine annunciata*, Londra, Cuming Museum (in prestito alla National Gallery)



III.140. Zanino di Pietro, *Polittico di Mombaroccio*, Mombaroccio, convento del Beato Sante, particolare



III.141. Zanino di Pietro, *Polittico di Mombaroccio*, Mombaroccio, convento del Beato Sante, particolare



III.142. Bottega dei Moranzone(?), *San Paolo*, Mombaroccio, convento del Beato Sante



III.143. Bottega dei Moranzone(?), *San Girolamo*, Mombaroccio, convento del Beato Sante



III.144. Matteo Moranzone, *Apostolo*, Zara, Esposizione Permanente d'Arte Sacra



III.145. Zanino di Pietro, *Polittico di Mombaroccio*, Mombaroccio, convento del Beato Sante, particolare



III.146. Zanino di Pietro, "*Trittico di Valcarecce*", Cingoli, concattedrale di Santa Maria Assunta, particolare con *Santa Lucia*



III.14. Nicolò di Pietro su disegno di Gentile da Fabriano, *Storie di San Benedetto*, Firenze, Uffizi, particolare della scena di *San Benedetto risana il vaglio infranto*



III.147. Zanino di Pietro, *San Pietro martire*, ubicazione sconosciuta, particolare



III.148-149. Pittore crociato verso il 1280, *Sant'Andrea e San Giovanni Battista*, Venezia, Museo Correr



III.150-155. Maestro dell'Incoronazione della Vergine del 1324, *Santi Bartolomeo, Pietro, Andrea, Matteo, Giacomo Minore e Filippo*, Caorle, Museo di Arte Sacra



III.156. Maestro di Teplice(?), *Santi vescovi e santi apostoli*, ubicazione sconosciuta



III.157-159. Maestro della Madonna del Parto, *San Giacomo Maggiore, san Girolamo, sant'Agostino*, Venezia, Gallerie dell'Accademia



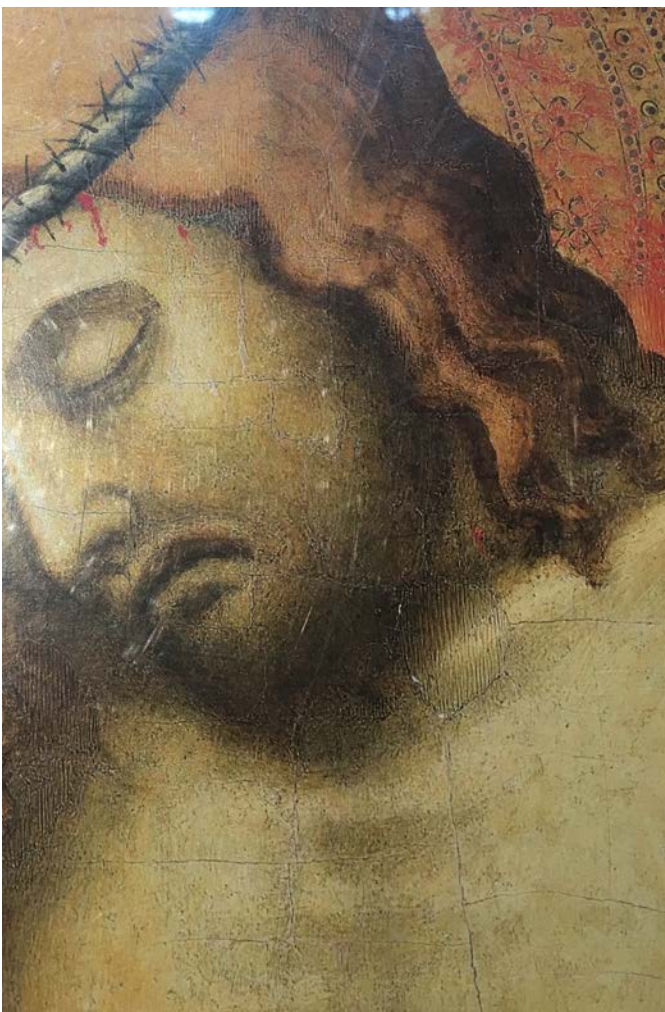
III.160. Maestro della Madonna del Parto, *San Francesco*, Venezia, Gallerie dell'Accademia



III.161-162. Maestro della Madonna del Parto, *Cristo benedicente e san Giovanni Battista*, Mostar, Palazzo Arcivescovile ortodosso



III.163. Maestro della Madonna del Parto, *San Giacomo Maggiore*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare



III.164. Maestro della Madonna del Parto, *Crocifisso*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare



III.165. Francesco Guardi, *Il doge Alvise IV Mocenigo si mostra al popolo nella basilica di San Marco nel 1763*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique



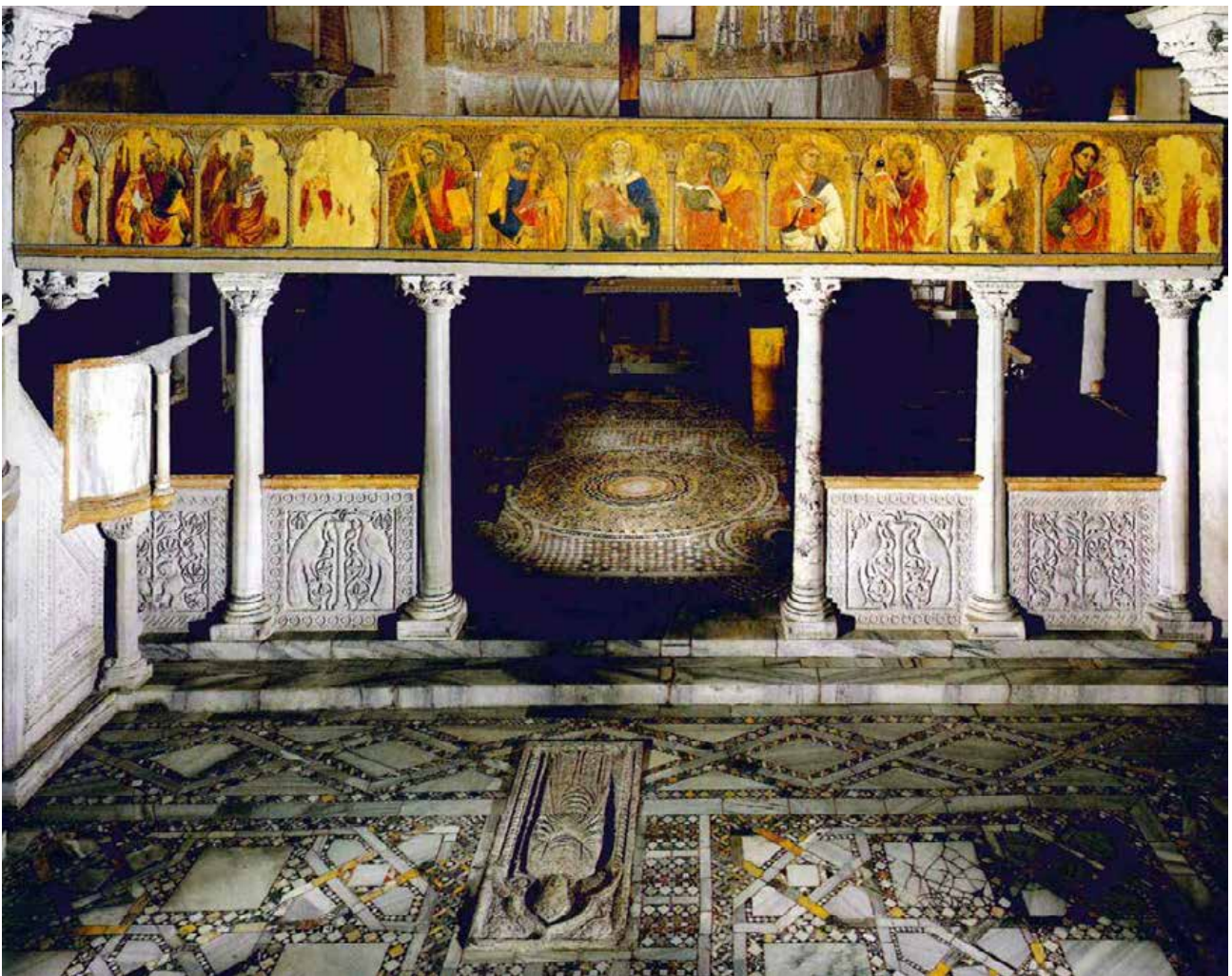
III.166. Nicolò di Pietro, *Cristo benedicente*, già Lugano, antiquario Scardeoni



III.167. Nicolò di Pietro, *San Bartolomeo*, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts



III.168. Nicolò di Pietro, *San Giacomo Maggiore*, già Roma, Christie's



III.169. Torcello, cattedrale di Santa Maria Assunta, pergola e lastra tombale del vescovo Pietro V Nani



III.170. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono*, Sant' Angelo in Vado, cattedrale di San Michele Arcangelo, particolare



III.171. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono*, Sant' Angelo in Vado, cattedrale di San Michele Arcangelo, particolare



III.172. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino*, Torcello, cattedrale di Santa Maria Assunta, particolare



III.173. Ricamatore su disegno di Zanino di Pietro, *Incoronazione della Vergine e santi apostoli*, ricami del cosiddetto *Piviale di Gregorio XII*, Recanati, Museo Diocesano



III.175. Ricamatore su disegno di Zanino di Pietro, *Santo apostolo*, Recanati, Museo Diocesano



III.174. Ricamatore su disegno di Zanino di Pietro, *Santo apostolo*, ricamo del *Piviale di san Pio V*, convento di Santa Sabina all'Aventino, Museo Domenicano



III.176. Zanino di Pietro, *San Domenico*, ubicazione sconosciuta



III.177. Zanino di Pietro, "*Trittico di Valcarecche*", Cingoli, concattedrale di Santa Maria Assunta, *Sant'Andrea*



III.178. Zanino di Pietro, *San Marco*, cutting, Falconara Marittima, Biblioteca storico-francescana e picena “San Giacomo della Marca”



III.179. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono*, Sant’Angelo in Vado, cattedrale di San Michele Arcangelo, particolare

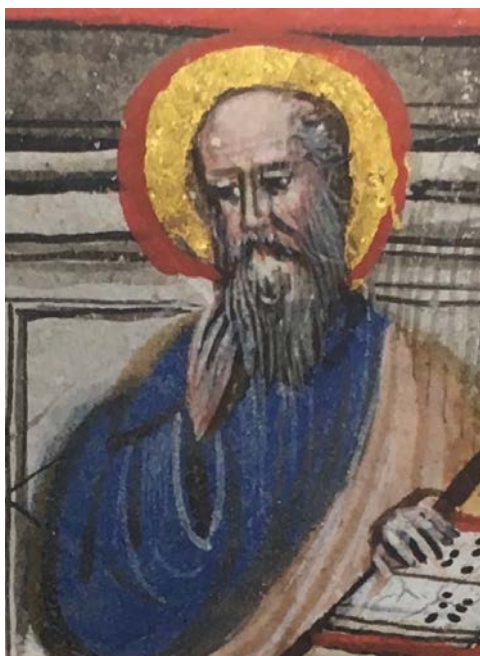


III.180. Zanino di Pietro, *San Marco*, cutting, Falconara Marittima, Biblioteca storico-francescana e picena “San Giacomo della Marca”, particolare

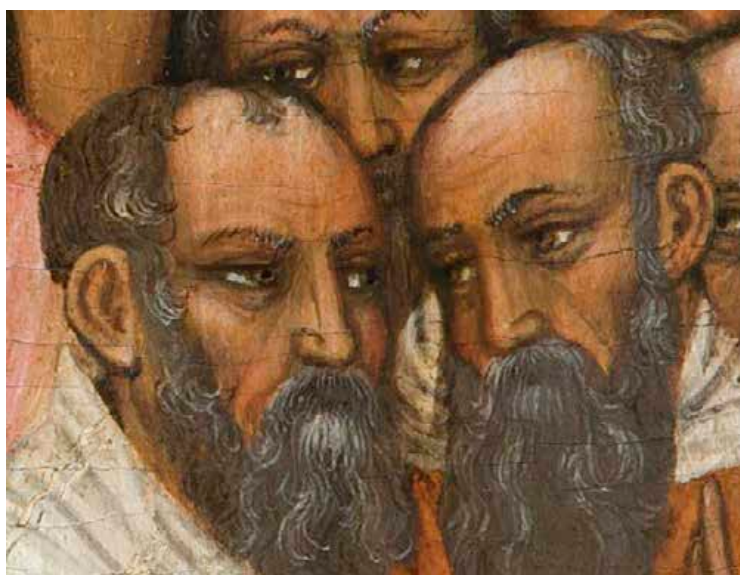


III.182. Zanino di Pietro, *Polittico di Mombaroccio*, Mombaroccio, convento del Beato Sante, *san Michele arcangelo*

III.181. Zanino di Pietro, *San Matteo*, cutting, Falconara Marittima, Biblioteca storico-francescana e picena "San Giacomo della Marca", particolare



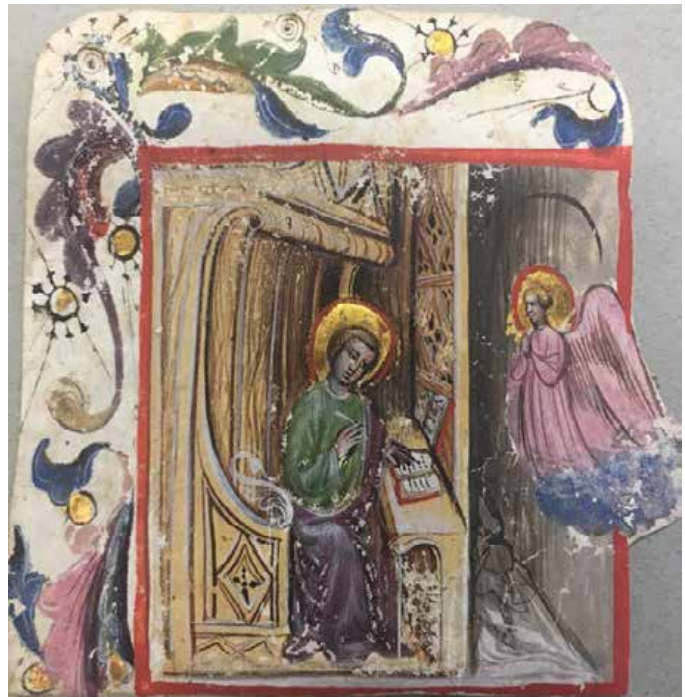
III.183. Zanino di Pietro, *San Giovanni*, cutting, Falconara Marittima, Biblioteca storico-francescana e picena "San Giacomo della Marca", particolare



III.184. Zanino di Pietro, *Crocifissione*, Ginevra, collezione PKB, particolare



III.185. Zanino di Pietro, *San Domenico*, ubicazione sconosciuta, particolare



III.186. Zanino di Pietro, *San Matteo*, cutting, Falconara Marittima, Biblioteca storico-francescana e picena "San Giacomo della Marca"



III.187. Cristoforo Cortese, *Libro degli uomini famosi di F. Petrarca*, New York, Morgan Library and Museum, particolare della decorazione vegetale



III.188. Cristoforo Cortese, *Canzoniere e Trionfi di F. Petrarca*, Londra, British Library, particolare della decorazione vegetale

4. Il pittore della Ca' d'Oro e i suoi collaboratori

4.1. *La Madonna col Bambino in trono del 1429: spigolature documentarie e una possibile attività di Francesco di Zanino*

Gli ultimi anni dell'attività di Zanino, la cosiddetta fase di "Giovanni di Francia", si fanno principiare per comodità con l'esecuzione della *Madonna col Bambino in trono* (cat. 27) oggi esposta nella sala riservata alla pittura veneziana del Museo del Palazzo di Venezia di Roma. Come ripercorso nel primo capitolo del lavoro, il dipinto, in virtù dell'apposizione di un nome differente rispetto a quello utilizzato dal pittore in calce al *Trittico di Rieti* e, soprattutto, in ragione di una tenuta qualitativa assai inferiore, ha portato alla nascita di una personalità distinta da Zanino di Pietro, quella del *petit maître* Giovanni di Francia, personaggio invero molto prolifico, ma pur sempre di secondo piano nello scenario artistico veneziano sullo scorcio del terzo decennio. In realtà, come dimostrato da Federico Zeri e Serena Padovani per primi, e via via accettato da tutti gli studiosi successivi, i due personaggi, e la rispettiva produzione, non sono altro che manifestazioni del percorso di un unico maestro, in momenti differenti della sua lunga carriera artistica. In tal senso, il riordino del catalogo di Zanino fin qui messo a punto dovrebbe aver evidenziato come lo iato tra la fase matura del maestro e una più avanzata, ormai stancamente ripetitiva e condotta con l'ausilio di una bottega sempre più presente, non fosse avvenuto di punto in bianco, ma accompagnato da una progressiva flessione della qualità dei dipinti, in atto già nel corso del terzo decennio e di cui la *Madonna* romana è forse la manifestazione più evidente.

Al di là della segnalazione di Venturi¹, ad occuparsi più approfonditamente dell'opera fu Giuseppe Fiocco², il quale, a partire dall'iscrizione apposta in calce alla raffigurazione³, propose di identificarne il committente, *Antonius de Melçio*, con un personaggio proveniente da Mels presso Udine, città che era entrata a far parte dei domini di terraferma della Serenissima proprio nel corso del terzo decennio del Quattrocento, in un momento quindi di poco precedente alla realizzazione del dipinto,

¹ VENTURI, *Un quadro* cit., pp. 138-139.

² FIOCCO, *Il pittore della Ca' d'Oro* cit., p. 476.

³ MCCCCXXVIII DIE XX SETEMBRIS HOC OPUS FACTUM FUIT DE BONIS SER ANTONII DE MELÇIO CUI(US) A(N)I(M)A REQUIESCANT (SIC) IN PACE IOH(ANN)ES DE FRANÇIA PINXIT.

datato 20 settembre 1429. Dopo la lettura avanzata dal professore, la *Madonna* non ha più suscitato l'interesse degli studiosi almeno fino ad anni recenti, quando Andrea De Marchi ne ha fornito una lettura tipologica, come *epitaphbild*, e ha provato ad allargare l'orizzonte di provenienza del committente, considerando quali possibili alternative a Mels di Udine, anche Melsio presso Ceneda o Melzo vicino Milano⁴, mentre Mauro Minardi ne ha ripercorso le vicende collezionistiche moderne, a partire dall'ingresso nella raccolta romana del reverendo Nevin⁵.

Alle informazioni fin qui collazionate, è ora possibile aggiungere alcuni dati d'archivio che consentono di delineare con maggiore precisione le vicende della committenza. Nell'Archivio di Stato di Venezia⁶ è stato infatti rinvenuto proprio il testamento di Antonio da Melzo di Milano, il quale c'è buona ragione di credere possa essere identificato con il personaggio per cui venne realizzata l'opera. L'atto, risalente al 19 luglio del 1427, fu vergato *manu propria* dall'uomo, con una scrittura leggibile e in un colloquiale dialetto veneziano. Le sue ultime volontà, per la cui esecuzione furono nominati i fratelli Ruggero e Balzarino, si rivelano in linea con le apprensioni di tanti altri suoi contemporanei: dalla preoccupazione di dover disporre una dote per la figlia Maddalena, a cui venne riservata la somma di duecento ducati d'oro «*pro se maridare*» e per le cugine di quest'ultima, figlie del fratello Ruggero; alla sistemazione degli affari terreni, con la risoluzione di eventuali debiti e crediti, aspetto di cui fu incaricato il cambiatore Antonio *de Garbagna da Milano*; alla restituzione, infine, della libertà a Marina, la sua schiava bulgara, che scopriamo essere anche la madre della summenzionata Maddalena. Leggiamo inoltre che Antonio aveva previsto di devolvere venticinque ducati d'oro «*pro fabrica de la clexia de lo domo da Milano*» e «*che a la clexia de Santo Antonio posta in lo logo del Pozzo de Vauro⁷ in lo Duchato de Milano ghe sia comprado uno chalex e uno paramento da preto a valore de ducati XL d'oro pro reverenzia del Dio Santo che staga a la dita clexia per podere celebra la Santa Missa*».

⁴ DE MARCHI, in DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale* cit., p. 83, nota 108.

⁵ MINARDI, *Studi sulla collezione Nevin* cit., p. 326.

⁶ Venezia, Archivio di Stato, *Notarile. Testamenti*, Francesco de Sori, b. 1233, f. 72.

⁷ Si tratta della chiesa di Sant'Antonio Abate a Vaprio D'Adda, anticamente chiamato Pozzo di Vauro, a pochi chilometri da Melzo. Dal manoscritto di BESTA, G.F., *Dell'origine et meraviglie della città di Milano et delle imprese de' cittadini suoi* (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, ms. 180, c. 35), apprendiamo che «*Vaprio [era] loco assai grosso e di traffico per il porto sopra l'Adda*», nonché punto strategico per la difesa del Ducato di Milano rispetto all'espansione terriera della Serenissima, che proprio negli anni venti del Quattrocento aveva portato la frontiera al fiume Adda. Cfr. PESSANI, S., TARTARI, C.M., *Da un "Pozzo" e da una "Bettola". Con notizie riguardanti Inzago, Vaprio, Trezzo, Trezzano, Rosa, Basiano, Masate, Grezzago, Pozzo D'Adda* 1996, in particolare pp. 33-41.

Il lombardo non lasciò alcuna indicazione, invece, sul luogo che avrebbe accolto le sue spoglie mortali (né tantomeno su un eventuale dipinto che avrebbe dovuto ornarlo) che pure doveva essere assillo di non poco conto per la mentalità dell'epoca, cosicché se ne potrebbe forse dedurre che, alla data del testamento, i dettagli inerenti la sepoltura fossero stati, almeno a grandi linee, già definiti e predisposti. Infatti, di lì a pochi mesi Antonio da Melzo terminò i suoi giorni, come apprendiamo da una postilla aggiunta allo stesso documento, in data 8 gennaio 1427 (*more veneto*, dunque 1428), quando la cedola testamentaria da lui redatta fu aperta e pubblicamente letta nella sala del Maggior Consiglio, alla presenza dei Cancellieri Inferiori e del nipote, Giovanni da Melzo⁸.

A tali informazioni possono essere apportate ulteriori specifiche, alla luce di una serie di fortunati rinvenimenti nelle carte dell'archivio di Venezia: è così possibile risalire fino al 1409, quando il lombardo è menzionato in qualità di testimone alle ultime volontà di tale Pietro Capellario e indicato abitante nel *confinio Sancti Salvatoris*. Tale fu la sua contrada di appartenenza almeno fino al 1416: dopo un lasso di otto anni, lo ritroviamo nel 1424, questa volta anche qualificato della professione – era *merzario* – e abitante nella parrocchia di San Giuliano, mentre a partire dal 1426 Antonio si trasferì nel *confinio* di Sant'Apollinare, dove visse fino alla morte⁹.

⁸ Figlio del fratello Ruggero, dovette partecipare all'attività di famiglia, come inducono a credere alcuni documenti in cui appare in contatto con il cambiatore Ambrogio da Garbagnate, già citato nel testamento dello zio. Di seguito le attestazioni che sono riuscite a reperire su Giovanni: 22 ottobre 1428: *Committens commito ego Iohannes de Melzio filius domini Rugerii de Melzio da Milano habitans Veneciis in confinio Sancti Iacobi de Luprio...*(ASVe, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Francesco di Gibellino, b. 95/I); 20 luglio 1429: *Committens commito ego Iohannes de Melzio filius ser Rugieri de Milano habitans Veneciis vobis ser Ambrosio de Garbagnate de Milano habitanti Veneciis in confinio Sancti Iacobi de Luprio...*(ASVe, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Francesco di Gibellino, b. 95/I); 4 maggio 1436: *Ego Iohannes de Melzio...* (ASVe, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Francesco di Gibellino, b. 95/I, c. 44r).

⁹ Si elencano, di seguito, i documenti reperiti in cui compare il nome di Antonio da Melzo. 28 settembre 1409: testamento di Pietro Capellarius: *testes ser Anthonius de Melcio de confinio Sancti Salvatoris et Iohannes Francho spiciarium de confinio Sanctorum Appostolorum* (ASVe, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Lodovico fu Nicolò, 1409-1418, b. 104, f. 28); 14 giugno 1414: *Anthonio de Melcio de Milano habitatore Veneciis in confinio Sancti Salvatoris et Ambrosio de Garbagnate de Milano habitatore Veneciis in confinio Sancti Pauli...* (ASVe, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Francesco di Gibellino, b. 95/II, c. 33r); 1 agosto 1414: *Comittens comitto ego Anthonius de Melcio de Milano mercator...* (*Cancellaria Inferiore. Notai*, Francesco di Gibellino, b. 95/II, c. 35v); 4 ottobre 1414: *vobis ser Anthonio de Melcio de Milano habitator Veneciis in confinio Sancti Salvatoris ...* (ASVe, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Francesco di Gibellino, b. 95/II, c. 37r); 6 gennaio 1414 (*m.v.*): *Anthonio de Melzio de Milano...* (ASVe, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Francesco di Gibellino, b. 95/II, c. 38v); 5 agosto 1415: *Committens commito ego Anthonius de Melzio de Milano domini Beltrami mercator presens de confinio Sancti Salvatoris de Veneciis vobis ser Ambrosio de Garbagnate de Milano..* (ASVe, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Francesco di Gibellino, b. 95/II, 48r); 7 maggio 1416: *ser Anthonio de Melcio de Milano...* (ASVe, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Francesco di Gibellino, b. 95/II); 14 dicembre 1416: *Ego Anthonio de Melcio de Milano...* (ASVe, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Francesco di Gibellino, b. 95/II, c. 73r); 14 maggio 1424: *Committens commito ego Ridulfus de Camerino in confinio Sancte Marie Mater Domini vobis Anthonio da Melzio de Milano merzario de confinio Sancti Iuliani et ser Nicholao Rizo, Pauli de Camerino vos omnes...* (ASVe, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Francesco di Gibellino, b. 95/I); 14 giugno 1424: *vobis ser Anthonio de Melzio da Milano habitante Veneciis in confinio Sancti Iuliani...* (ASVe, *Cancellaria*

Si trattava dunque di un mercante, forse uno dei tanti personaggi che in concomitanza al periodo di crisi generato dalla morte di Gian Galeazzo Visconti decisero di allontanarsi dal Ducato di Milano per cercare fortuna a Venezia: qui Antonio si insediò stabilmente, abitando in diverse zone della città e raggiungendo una posizione economica di rilievo, che gli permise di poter lasciare in dote alla figlia la somma considerevole di 200 ducati d'oro. Eppure, nelle sue ultime volontà, egli non dimenticò di omaggiare la sua terra natia, destinando una parte dei suoi lasciti tanto alla fabbrica del Duomo di Milano, quanto alla più umile chiesetta di Sant'Antonio Abate a Vaprio D'Adda, per l'acquisto di dotazioni liturgiche.

Non è possibile sapere se quest'ultimo edificio fosse anche il luogo della sua sepoltura, nonché destinazione finale del dipinto di Zanino previsto per essa¹⁰, come induce a credere tanto l'espressione «DE BONIS» e l'invocazione alla pace dell'anima¹¹ che accompagnano il nome del defunto, in bella mostra al centro dell'iscrizione ai piedi della Vergine (fig. IV.1), quanto la sua stessa conformazione. Sebbene l'esame autoptico da solo non possa essere dirimente per risalire alla struttura originaria dell'opera, in attesa di più approfondite verifiche mi sembra non doversi escludere il fatto che essa potesse presentarsi fin dall'inizio esattamente come la vediamo oggi, ossia come tavola autonoma, piuttosto che come pannello centrale di un polittico. Al di là della rimozione della cornice antica, il dipinto non pare infatti aver subito decurtazioni, né sembrano presenti segni o indizi della sua appartenenza ad un insieme più articolato. Le stesse

Inferiore. Notai, Francesco di Gibellino, b. 95/I); 31 marzo 1425: *Committens comito ego Anthonius de Melzio q domini Barchi(?) de Milano habitans Veneciis in confinio Sancti Iuliani vobis ser Ambrosio de Garbignate de Milano habitante Veneciis in confinio Sancti Apolinaris et ser Stephano de (?) factore meo ut...* (ASVe, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Francesco di Gibellino, b. 95/ I); 22 giugno 1426: *Committens commito ego Anthonius de Melzio de Milano de confinio Sancti Apolinaris vobis Ambrosio de Garbignate habitanti Veneciis in confinio Sancti Iacobi de Luprio et Stephano de (?) factore meo...* (ASVe, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Francesco di Gibellino, b. 95/I); 21 ottobre 1426: *Committens commito ego Anthonius de Melzo de Milano habitans Veneciis in confinio Sancti Apolinaris...* (ASVe, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Francesco di Gibellino, b. 95/I); 7 maggio 1427: *Committens commito ego Anthonius de Melzo de Milano quondam ser Barchi(?) de confinio Sancti Apolinaris...* (ASVe, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Francesco di Gibellino, b. 95/I).

¹⁰ Del resto il trasporto dell'opera fino a quella località sarebbe stato facilitato dalla possibilità di utilizzare l'Adda come via di comunicazione. Se fosse possibile dimostrare una presenza del dipinto *ab origine* in terra lombarda, prenderebbe corpo l'ipotesi di un nuovo canale commerciale aperto da Zanino verso le aree occidentali dello stato veneziano e i territori ad esse confinanti, già avanzata da DE MARCHI, in DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale...* cit., p. 70, a partire dalla menzione documentaria rintracciata da Pia Girolla, secondo la quale «Ancora per la chiesa di San Cristoforo [di Mantova] si era fatta venire, sempre nel 1436, una “anchona” dipinta dal maestro “Iohannes pictor in Venetiis”». Cfr. GIROLLA, P., *Pittori e miniatori a Mantova sulla fine del '300 e sul principio del '400. Alcuni nomi e qualche notizia*, in «Atti e Memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova», XI-XIII, 1918-1920, pp. 177-200: 188.

¹¹ BACCI, M., *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma-Bari 2003, p. 149.

pose frontali dei personaggi e il gesto benedicente del Bambino, rivolto all'esterno della composizione piuttosto che verso un eventuale committente accompagnato da santi negli scomparti laterali, inducono all'interpretazione dell'opera come immagine isolata e compiuta di per sé. Una simile lettura tipologica può essere avanzata anche per un'altra tavola realizzata da Zanino in quegli anni: la *Crocifissione* già appartenente alla collezione Chillingworth (cat. 26), che per foggia e dimensioni¹² non è troppo diversa dalla *Madonna* in esame. Questo dipinto, con il committente inserito all'interno della composizione – peccato non poter leggere l'iscrizione, cancellata, che forse ci avrebbe detto qualcosa di più¹³ – in preghiera dinnanzi al *Calvario*, si situa effettivamente meglio in un contesto funerario rispetto alla più generica iconografia della *Madonna col Bambino*: tuttavia non è da escludere che, in questo caso, nella scelta operata dalla committenza di inserire nell'immagine solo due figure potessero aver influito motivazioni di ordine economico, lasciando poi alla bella iscrizione il compito di portare memoria del defunto e di far sì che venissero levate preghiere alla pace della sua anima.

Qualche ulteriore riflessione si può formulare, infine, sul fatto che non sarà forse un caso che proprio a Zanino, abitante nella stessa *contrada* di Sant'Apollinare del lombardo, venisse commissionata la realizzazione della pala da porre in corrispondenza della sua tomba. Si tratta di meccanismi per noi, oggi, estremamente difficili da ricostruire, ma non è da escludere che nell'ottenimento di alcuni lavori i pittori fossero agevolati da un criterio di “vicinanza”, o “conoscenza”, secondo un modello di committenza che potremmo definire “di prossimità”. Nel caso del percorso del nostro pittore, una simile dinamica poté forse attuarsi già in seno alla commissione dell'epistilio torcellano, come abbiamo ipotizzato nelle scorse pagine, e ripetersi in questa, e in chissà quante altre occasioni.

L'aver ricordato poc'anzi il lavoro eseguito da Zanino per la cattedrale di Torcello, permette di spostare ora la riflessione su un piano stilistico: infatti, il confronto tra la Vergine torcellana e la *Madonna* in questo *epitaphbild*, che si pongono quasi simbolicamente in apertura e chiusura del terzo decennio, consente di valutare lo scadimento qualitativo progressivamente intervenuto nell'opera del pittore nel corso degli anni venti. Non vi è dubbio che si tratti di due dipinti strettamente imparentati: in questo senso, la posa frontale delle due Vergini agevola nel cogliere l'affinità del

¹² 135×66,7 cm, contro i 101,8×50,3 cm della *Madonna* in esame.

¹³ Si rimanda all'analisi dello stato di conservazione nella relativa scheda.

disegno alla loro base (figg. IV.2-3). Così, si ritrova in entrambe le figure lo stesso taglio degli occhi, lo stesso modulo ovale dei volti, perfino l'arrossamento della pelle ritorna negli stessi punti, sulle gote, all'attaccamento del naso e sulla prominenza del mento, ma quale distanza le separa! Laddove la Vergine di Torcello, titolare della chiesa, si presenta consapevole del suo ruolo e degna Madre del Figlio di Dio, l'impressione che si ha osservando la Madonna romana è di essere dinnanzi ad una giovinetta dall'espressione trasognata. Per quanto lo stato di conservazione di entrambe le tavole appaia molto impoverito, nella seconda emerge con evidenza come la pennellata sia già in partenza più approssimativa, come indica il tratto spesso che delimita i contorni delle figure e la modellazione degli incarnati, aspetti che, peraltro, si presagiscono già nella *Crocifissione* svizzera, al cui esame sottopongo questi dettagli (figg. IV.4-6). Tali sono i caratteri che inaugurano la produzione tarda del maestro, dove sono accompagnati anche da una disposizione più ammanierata dei panneggi delle vesti, che non scendono dritte a terra, ma si frangono in occhielli, aperture e rientranze di gusto marcatamente esornativo (figg. IV.7-9).

A questo punto, è lecito chiedersi se gli aspetti appena rilevati debbano essere imputati per intero a Zanino, che alla soglia degli anni trenta doveva essere all'incirca sessantenne e forse incapace di mantenere la sua produzione sui livelli assestati durante la maturità, o se non debba leggersi in essi, piuttosto, il progressivo intervento di un collaboratore, dipendente dallo stile del maestro e formatosi al suo stretto contatto, ma più corsivo e snervato. Nelle prossime pagine, vedremo come intorno alla bottega di Zanino dovettero ruotare, negli anni, altre personalità di pittori: tuttavia, questo sembra distinguersi per una maggiore adesione ai dettami del maestro e per la riproposizione di identici stilemi e di uguali composizioni, tanto che il distinguo tra la sua produzione e quella del capo bottega non è poi così piano.

La figura appena delineata potrebbe forse corrispondere a quella del figlio Francesco. Nello scorso capitolo si è già fatto cenno alla possibilità di un suo inserimento nell'attività paterna, per il quale, a dire il vero, non esistono attestazioni certe, ma solo prove indiziare, come appunto la presenza del giovane al posto di Zanino alla stipula del contratto con Marino Contarini alla Ca' d'Oro, fatto che potrebbe concedere spazio all'interpretazione di un suo ruolo all'interno della bottega. Se così fosse, è verosimile che Francesco vi venisse educato fin dalla più giovane età e quindi fosse perfettamente in grado di riproporne i caratteri distintivi, il cosiddetto "marchio", ma con un linguaggio poi declinato in maniera personale, fatto di mollezze e di maggiori

abbreviature. Se provassimo a cercare conferma di ciò nelle opere, la troveremmo, ad esempio, in un dipinto come la *Crocifissione* della Galleria d'Arte di Spalato¹⁴: si tratta certo di una tavola molto rovinata, dove però i tipi non tradiscono l'origine dalla stessa officina. Si osservi, ad esempio, la figura di san Giovanni, paragonandolo a quelli della *Crocifissione* di Avignone e di Rieti (figg. IV.10-12), o quella di Cristo, rispetto agli altri esempi di mano di Zanino (figg. IV.13-16): laddove egli riuscì ad imprimere un maggiore afflato patetico ai suoi personaggi, il figlio si assestò su un tono dimesso, affidando la manifestazione del dolore più alla gestualità che alla *vis* espressiva dei volti. Lo stesso dicasi per la figura della Maddalena, prostrata ai piedi del Redentore con un netto profilo stagliato sul fondo oro, una soluzione certo più facile da impaginare che il profilo perduto in cui si cimentò Zanino nel trittico reatino e che richiama piuttosto una soluzione che il pittore adottò ai suoi inizi, nel polittico avignonese (fig. IV.17-18). Questo, e altri espedienti, dalla costante riproposizione di un preciso tipo della Vergine (come nella tavoletta passata da Sotheby's a New York nel 2013, o nello *Sposalizio mistico di Santa Caterina* Weinmuller o, ancora, nella *Madonna col Bambino fra due sante* già Finarte, figg. IV.19-21) o dalla ripresa di intere composizioni, come nel caso della *Madonna degli alberetti* della casa d'aste Cambi plasmata su quella del capo bottega già in collezione Navarro (figg. IV.22-23), dovrebbero poter avvallare la partecipazione di Francesco all'attività di famiglia, l'uso di uno stesso repertorio di modelli e, fin dove possibile, l'adeguamento a comuni parametri di stile. È verosimile, e anzi previsto dalla prassi di lavoro, che inizialmente il giovane fosse attivo accanto al padre e sotto la sua supervisione, magari occupandosi del confezionamento di alcune parti dei dipinti, su cui poi Zanino avrebbe posto il suo vaglio definitivo: tale potrebbe essere stato il caso della *Madonna* di Palazzo Venezia, poi siglata, in ultima istanza, dal nome del detentore della bottega.

Non è possibile spingere più in là le riflessioni su un eventuale coinvolgimento di Francesco nell'officina paterna: si potrà al massimo rilevare che, in concomitanza con un suo più importante impegno lavorativo, un nuovo tipo di punzone fece la sua comparsa tra le dotazioni della bottega (fig. IV.24), come pure un inedito motivo ornamentale, a forma di fiore a cinque petali circolari da cui si dipartono arricciature centrifughe, adottato in particolare per abbellire il manto della Vergine (fig. IV.25).

¹⁴ Cfr. la sezione degli *Apparati*, dove si è abbozzato un primo *corpus* di Francesco di Zanino, con una sommaria bibliografia di riferimento.

4.2. Ancora sulla bottega: il Maestro di Ronciette e Lorenzo da Venezia

Quanto è stato possibile elaborare fin qui per Francesco di Zanino, diventa molto più complesso qualora si prenda in considerazione il rapporto che il capo bottega intrattenne con il Maestro di Ronciette¹⁵. Come già argomentato in precedenza, la consuetudine dell'anonimo con l'ambiente veneziano può farsi risalire al primo decennio del Quattrocento, durante il quale il Maestro dovette formarsi nel solco del linguaggio gentiliano: furono anni, quelli, in cui il pittore coltivò verosimilmente anche un primo rapporto con Zanino, come indurrebbe a credere l'adozione, da parte di entrambi, di uno stesso punzone, in dipinti la cui esecuzione può essere posta, per ragioni stilistiche, entro la metà del secondo decennio¹⁶. In seguito, l'iter del Maestro di Ronciette si svolse principalmente a Padova, ma non mancarono ancora occasioni di contatto con i pittori attivi in laguna, nella fattispecie con Michele Giambono al principio degli anni venti, com'è stato riconosciuto a partire dal confezionamento a quattro mani del polittico per il santuario malatestiano di Santa Maria sul Ponte Metauro¹⁷, in cui all'anonimo fu demandata la realizzazione dei santi a mezzobusto del registro superiore (figg. IV.26-31), probabile indizio di una sua posizione subalterna rispetto al più giovane Michele, che gli subappaltò una parte del lavoro. I *Santi* del polittico marchigiano tendono idealmente la mano a quelli del *namepiece* per la parrocchiale di San Fidenzio di Ronciette (figg. IV.32-33), con cui può dirsi verosimilmente conclusa la fase non solo più felice, ma anche più agevole da seguire, del percorso del pittore: dopo tale prova, la cui realizzazione può assestarsi intorno alla metà del terzo decennio, il linguaggio dell'anonimo accusò un netto indebolimento a livello di qualità esecutiva, paragonabile a quello di Zanino, tanto che gli studiosi hanno fatto solitamente risalire a questo momento la formazione di un sodalizio tra i due¹⁸.

La problematicità di tale proposta, che è stata avanzata in sede critica per risolvere un'ingarbugliata questione attributiva, risiede non solo nel fatto che allo stato attuale delle conoscenze non sono ancora stati rinvenuti dei documenti che permettano in qualche modo di comprovare l'esistenza di una società tra i due pittori (ma, del resto, la scoperta di tali attestazioni, nel caso in cui si siano effettivamente conservate, potrebbe

¹⁵ Cfr. la sezione degli *Apparati*, dove si è abbozzato un *corpus* del pittore, con una sommaria bibliografia di riferimento.

¹⁶ Cfr. capitolo 3, p. 110.

¹⁷ Si veda Franco, in *La Pinacoteca Civica di Fano* cit., pp. 29-33.

¹⁸ Cfr. capitolo 1, p. 17, nota 65.

farsi attendere ancora per molto tempo), ma anche – e soprattutto – nella mancanza di un nome con cui battezzare, sul piano anagrafico, il Maestro di Roncaillette. Nessuna firma compare tra le opere a lui attribuite, né è possibile collegare ad esse, almeno a quelle per le quali si può risalire alla provenienza originaria, referti archivistici che indirizzino in qualche modo la ricerca. A ciò va infine associato il carattere puramente induttivo della cronologia della sua produzione, così come della sua intera vicenda biografica, per cui, secondo Mauro Minardi, non è «accertato se l'attività della bottega del Maestro di Roncaillette abbia valicato gli anni trenta»¹⁹. Insomma, parrebbe lecito concludere che lo svolgimento di siffatta vicenda sia stato generato dall'artificiosità dell'applicazione di schemi interpretativi troppo rigidi ad un campo non sempre pianamente definibile come quello della prassi artistica, avviando un processo di attribuzionismo talvolta bulimico e sconsiderato.

Se però si passa dalla speculazione teorica nella quale ci si è mantenuti fino a questo momento alla riflessione sugli oggetti materiali, le opere, appare innegabile l'esistenza di dipinti improntati al linguaggio di Zanino, e concepiti a partire da idee del francese, ma che non possono ritenersi di sua mano. In questo senso, diviene centrale l'*Allegoria della Crocifissione* (fig. I.1) del Museo Correr, già proposta da Van Marle come momento iniziale della parabola artistica di Zanino²⁰, poi passata da Longhi al catalogo del Maestro di Roncaillette²¹, a quello di Giovanni di Francia dalla Padovani²² e di nuovo al Maestro di Roncaillette da Lucco²³, per essere infine riconfermata dalla Padovani al *corpus* dell'anonimo²⁴, dov'è tuttora mantenuta²⁵. Alcuni confronti sembrano effettivamente avallare la proposta attributiva avanzata dalla critica: i volti dei profeti che incorniciano la scena del *Calvario* sono, ad esempio, una versione in miniatura di quelli di alcuni santi presenti nel polittico padovano (figg. IV.34-35), dove ritorna l'uso particolarmente insistito di segnare le rughe sulla fronte aggrottata o di evidenziare con strisciate di biacca le canne nasali e le sporgenze degli zigomi. Anche le espressioni un po' assenti della Vergine nella *Crocifissione* apicale e della santa Lucia nello scomparto laterale destro del registro superiore del polittico di Roncaillette ritornano nell'anconetta veneziana, qui percorse da una vena di più bambinesca *naïveté* (figg. IV.36-38). Accolta,

¹⁹ M. Minardi, in *La Collezione Corsi. Dipinti italiani dal XIV al XV secolo*, a cura di S. Chiodo, A. Nesi, Firenze 2011, pp. 223-228: 224.

²⁰ VAN MARLE, *The Development* cit., IV, pp. 70-72.

²¹ LONGHI, *Calepino* cit., p. 86.

²² PADOVANI, *Materiale* cit., p. 9.

²³ LUCCO, *Di un affresco* cit., p. 175, nota 7.

²⁴ PADOVANI, *Qualche nuovo appunto* cit., p. 41.

²⁵ BUTTUS, *Sperimentazioni luministiche* cit., p. 187.

quindi, la paternità al Maestro di Ronciette, non si potrà non notare come le idee alla base dell'anconetta Correr richiamino la *Crocifissione* di Zanino ora a Ginevra. Basteranno alcune dimostrazioni per fugare ogni dubbio: il gruppo della Vergine sorretta da una delle pie donne è, ad esempio, concepito alla stessa maniera – sebbene la Vergine vi appaia piegata all'indietro piuttosto che lasciar cadere stancamente il peso del suo corpo in avanti, come negli altri casi (figg. IV.39-40) –; simile è il gruppo dei Sommi Sacerdoti sulla destra, dove ritornano la figura di spalle e quella insinuata frontalmente tra i compagni (figg. IV.41-42); da un modello comune è pure tratta l'effigie del soldato con la balza del cappello che gli circonda il volto a mo' di nimbo, sebbene poi riproposto in controparte nella *Crocifissione* del Correr (figg. IV.43-44). Dinnanzi a tali evidenze, sembra arduo non accogliere l'ipotesi dell'uso, da parte del Maestro di Ronciette, di un modello presente nella bottega di Zanino: se di per sé tale dato da solo non è sufficiente a sostenere l'esistenza di un effettivo sodalizio tra i due, dovrà necessariamente essere tenuto in considerazione in attesa che ulteriori sviluppi intervengano a gettar luce sulla questione.

A partire dai tipi presenti nell'anconetta veneziana, alcune altre opere sembrano riconducibili alla mano dell'anonimo in questa fase della sua produzione. Pur a fronte di dimensioni differenti, il *Cristo* già presso l'antiquario Zabert a Torino²⁶ richiama ad esempio quello morente in croce sul Golgota del Correr, tanto per il simile modellato anatomico (figg. IV.45-46), quanto per l'idea di segnare con un'aureola rosata i capezzoli del Redentore: tuttavia, quest'opera va situata ancora entro il terzo decennio, come fa ritenere la pennellata sottilmente velata con cui sono stati trattati gli incarnati, al di sotto dei quali si intravede la struttura regolare della gabbia toracica. Successiva è, invece, la *Predica di san Pietro martire*, già in collezione Lippmann nel 1912 e presente nel 2003 nella Galleria Moretti²⁷ (fig. IV.47). Daniele Benati, che si è occupato dello studio del dipinto, riconoscendone giustamente l'appartenenza al gruppo stilistico del Maestro di Ronciette e così confermando l'attribuzione proposta a suo tempo da Lucco²⁸, ne ha però stimato la cronologia nella «fase più alta e impegnata del maestro, tra il primo e il secondo decennio»²⁹, datazione che andrà invece riveduta in favore di

²⁶ Cfr. M. Minardi, in *Fioritura tardogotica* cit., p. 208 (come Zanino di Pietro); DE MARCHI, in DE MARCHI, FRANCO, *Il gotico internazionale* cit., p. 85, nota 132 (Maestro di Ronciette verso il 1430).

²⁷ Cfr. la scheda di D. Benati, in *Da Ambrogio Lorenzetti a Sandro Botticelli*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Niccolini, 27 settembre-29 novembre 2003), a cura di F. Moretti, Firenze 2003, pp. 104-109.

²⁸ LUCCO, *Di un affresco* cit., p. 175, nota 7.

²⁹ Benati, in *Da Ambrogio Lorenzetti* cit., p. 106.

un'esecuzione più tarda, proprio intorno agli anni trenta dell'*Allegoria della Crocifissione*. È come se il mondo immaginato dal pittore non fosse popolato altro che di bambolotti dall'espressione sognante, estremamente caratteristica, mentre alcuni espedienti, come il gruppo degli astanti che sono ritratti nell'atto di commentare il miracolo operato dal santo, richiamano i Sommi Sacerdoti nella succitata *Allegoria*, soprattutto il gesto di uno di essi di indicare la scena con un pollice estremamente allungato. Alcune altre tavolette, forse frammenti di composizioni più articolate, ben si leggono al seguito di quest'ultima: l'*Adorazione dei Magi* di Cracovia³⁰ (fig. IV.48), i *Devoti dinnanzi al Crocifisso* già in collezione Bukowski di Stoccolma³¹ (fig. IV.49), l'*Entrata in Gerusalemme*³² (fig. I.8) e la *Flagellazione* del Museo Correr³³ (fig. I.7), ma anche la *Madonna dell'umiltà in una mandorla d'angeli* già in collezione Kisters, dove il soggetto mariano è affiancato dall'*Annunciazione*, la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi* (fig. IV.50), testimonianze in cui l'accento narrativo riesce a distaccarsi dalle formulazioni più consuete del maestro, come rilevato da Benati³⁴, e che quindi potrebbero costituire un filone riconoscibile dell'attività dell'anonimo entro il sodalizio istituito con il francese³⁵.

È probabile che anche Lorenzo da Venezia, il "Ceneda Master" di Carl Huter³⁶, sia transitato per la bottega di Zanino, forse in qualità di apprendista o garzone. A differenza del Maestro di Ronciette, la firma lasciata dal pittore su un'*Incoronazione della Vergine*, oggi alla Fondazione Cini (fig. IV.51), ha consentito di assegnargli un nome di battesimo, ma non di conoscere qualcosa di più circa le sue vicende biografiche: tentativamente De Marchi ha proposto di riferirgli un documento in cui è citato tale Lorenzo Pignolo nel gennaio del 1445 (*more veneto*, dunque 1446)³⁷.

³⁰ Cracovia, Museo Nazionale, inv. 53388, 20×23 cm.

³¹ Ma segnalati da BASAGLIA, S., *Il Maestro di Ronciette. Ipotesi per un catalogo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Relatore: Fulvio Zuliani, A.A. 2000-2001, p. 149, in collezione privata a Treviso.

³² Passata di recente all'asta a New York, Sotheby's (31 gennaio-1 febbraio 2013), lotto 119, come Zanino di Pietro.

³³ Cfr. *Il Museo Correr di Venezia* cit., p. 166.

³⁴ Benati, in *Da Ambrogio Lorenzetti* cit., p. 106.

³⁵ Rimane comunque il fatto che l'impianto di una società tra due o più maestri prevedeva un livellamento della produzione su un linguaggio comune, tanto sul piano dello stile quanto per ciò che concerne la gamma dei punzoni che, com'è stato rilevato da Pamela Buttus per il Maestro di Ronciette, nelle opere degli anni trenta è più limitata rispetto alle testimonianze dei decenni precedenti. Cfr. BUTTUS, *Sperimentazioni luministiche* cit., p. 187.

³⁶ HUTER, C., *The Ceneda Master – I*, in «Arte Veneta», XXVII, 1973, pp. 25-37; ID., *More early panels by the Ceneda Master*, in «Arte Veneta», XXVIII, 1974, pp. 16-17.

³⁷ DE MARCHI, A., "Lorenzo e Jachomo da Venexia": un percorso da Zanino a Jacopo Bellini e un enigma da risolvere, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 27, 2003, pp. 71-100: 72, a cui si rimanda anche per la corretta decifrazione dell'iscrizione della tavola Cini, come «LORE(N)ÇO E(T) IACHOMO» e

Quanto ci è precluso per via documentaria, può tuttavia essere ipotizzato sulla base dello stile di cui il pittore fa mostra fin dalle prime opere, radunate intorno all'*Incoronazione Cini*: se per tanti versi egli appare ancora memore del sottile naturalismo importato da Gentile nelle lagune, mediato dalla conoscenza del linguaggio di Zanino degli anni venti³⁸, per altri si scopre attento alle novità che nel frattempo erano andate emergendo, su tutte quella di Michele Giambono, di cui il pittore ripropone il tono espressivo più pungente e il tratto inciso e spezzato, dichiarandosi quindi di una generazione più giovane rispetto ai protagonisti della stagione tardogotica veneziana "del 1410". Parlante, in tal senso, è la *Madonna col Bambino, due angeli e due profeti* conservata allo Städelsches Kunstinstitut di Francoforte (fig. IV.52): in questa tavola, se da una parte non si possono negare reminiscenze zaniniane, soprattutto nell'ovale del volto di Maria, dal taglio delle palpebre, eccessivamente dritte, alla classica posizione reclinata verso destra, il modello della Vergine si dichiara altresì dipendente da quello del polittico di Fano di Giambono (fig. IV.53), a partire dal gesto della mano e fino alle sopracciglia sottilissime e accentuatamente arcuate. Va infine osservato che l'arrovellarsi insistito del panneggio, che a contatto con il terreno si apre in numerosi occhielli, così come le capigliature dei due angeli che omaggiano i personaggi divini, di memoria scultorea (figg. IV.54-55) e, in generale, l'importanza assegnata al tratto grafico di contorno, sono aspetti che indicano come il pittore non sia stato esente da un'influenza nordica e, dunque, attratto in diversa misura da tutte le diverse tendenze che nel corso del terzo decennio del secolo concorrevano a rendere estremamente articolato lo scenario artistico veneziano, che egli seppe ridurre a sintesi nella sua produzione.

Ad un periodo ancora giovanile, entro il terzo decennio e in parallelo a una *Madonna adornate il Bambino* già sul mercato antiquario milanese (fig. IV.56), si lega anche questa *Madonna col Bambino* (fig. IV.57)³⁹: mi pare non vi possano essere dubbi sul fatto che si tratti della stessa mano del dipinto precedente, richiamato dall'ovale della Vergine, fattosi però più paffuto, mentre il corpo del Bambino si è rassodato, in linea con una stesura pittorica più compatta. L'esempio di Giambono è ancora presente in

non «LORE(N)ÇO (D)E IACHOMO», come letto da Mauro Lucco, a cui va comunque tutto il merito di aver collegato il gruppo stilistico individuato da Huter con il dipinto Cini. Cfr. LUCCO, *Venezia, 1400-1430* cit., pp. 33-34, 48.

³⁸ Come si vedrà dai confronti proposti *infra* nel testo, e come già rilevato da Andrea De Marchi, che leggeva quale termine di paragone per le opere giovanili di Lorenzo la *Madonna* di Sant'Angelo in Vado di Zanino, è verosimilmente che durante il terzo decennio il giovane fosse a bottega dal francese.

³⁹ Nel 2009 presente nella Galleria Sarti di Parigi. Sono riconoscente al prof. Andrea De Marchi per avermi gentilmente segnalato l'opera e fornito la fotografia.

quest'opera, dove il gesto della Vergine di trattenere il piedino del Figlio si rifà a quello della *Madonna col Bambino* del maestro esposta a Castelvechio (fig. IV.58)⁴⁰, o in una *Madonna col Bambino* già Galleria Sarti di Parigi⁴¹ (fig. IV.59), uscita dalla bottega di Lorenzo negli anni trenta, complice la resa più morbida degli incarnati: tuttavia, il richiamo giambonesco si fa via via più flebile con la seconda metà del quarto decennio, dal *Trittico della Giustizia* di Chioggia del 1436 (fig. IV.60) all'*Incoronazione della Vergine* proveniente dal Duomo di Ceneda, per cui è ricordata la data del 1438 (*more veneto*). I tipi sorridenti e accostanti che appaiono nel *Paradiso* cenedese (fig. IV.61) sono stati a lungo tempo scambiati per il frutto dell'estrema attività di Jacobello del Fiore, in concomitanza con la comparsa del figlio Ercole all'interno della bottega, a causa della presenza del nome del pittore di San Moisé in un'iscrizione alla base del trono, riportata da Michele Caffi⁴² nel 1880, ma già cancellata all'epoca in cui lui scriveva⁴³. In realtà, essi non solo palesano le classiche fisionomie di Lorenzo da Venezia, sebbene qui private dell'acredine delle opere giovanili, ma manifestano anche, volendo suggerire un termine di confronto, un più stretto accostamento alle figure di Zanino nel passaggio tra terzo e quarto decennio, dai protagonisti della *Crocifissione* Chillingworth (fig. IV.62), alla *Vergine annunciata* dell'affresco della tomba del beato Pacifico ai Frari (figg. IV.63-64).

Alla temperie stilistica che guida il linguaggio di Lorenzo in questi anni va inoltre riportata un'altra opera, finora sfuggita all'attenzione degli studi sul maestro. Si tratta di una *Santa Chiara* (fig. IV.65), al momento di ubicazione sconosciuta⁴⁴, probabilmente parte di un insieme più articolato, di cui è sopravvissuta allo stato frammentario, pressoché per tre quarti delle sue dimensioni originarie. Una descrizione della fisionomia della santa non farebbe altro che riconfermare i tratti tipici di Lorenzo, va piuttosto rilevata, allora, l'inedita soluzione decorativa del nimbo, dove il pittore alterna un semplice punzone circolare, a due bolli, disposto a creare un motivo a fiore a sei

⁴⁰ T. Franco, in *Museo di Castelvechio. 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, Milano 2010, p. 118.

⁴¹ Cfr. A. De Marchi, in *Entre tradition et modernité. Peinture italienne des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles*, G. Sarti, Paris 2008, pp. 28-32.

⁴² CAFFI, M., *Giacomello del Fiore pittore veneziano del secolo XV*, in «Archivio Storico Italiano», VI, 1880, pp. 402-413: 406, nota 2.

⁴³ DE MARCHI, "Lorenzo e Jachomo da Venexia" cit., p. 71.

⁴⁴ La fotografia dell'opera è conservata nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, nella busta relativa ad Antonio Alberti, ma con un appunto manoscritto di Miklos Boskovits che la assegnava (significativamente aggiungerei) a Zanino, e come tale è citata da Minardi in *Lorenzo e Jacopo Salimbeni...* 1999, p. 167.

petali, con un uso più esteso della granitura, impiegata per disegnare racemi e spirali tra una forma e l'altra.

Va, infine, espunta dal *corpus* del pittore una seconda *Incoronazione della Vergine* (fig. IV.66), presente sul mercato antiquario e acquistata dallo Stato per le Gallerie dell'Accademia nel 1988. Con l'assegnazione a Lorenzo da Venezia l'opera venne citata da Lucco nel suo profilo biografico sul maestro⁴⁵, mentre De Marchi avvertiva come si dovesse piuttosto ripensarne l'attribuzione a favore della bottega tarda di Zanino di Pietro⁴⁶. Sebbene il riferimento all'ambito di Zanino sia precisamente individuato, lo stato larvale in cui versa la pellicola pittorica (si vedano, ad esempio gli angioletti o i volti della Vergine, Cristo e Dio Padre, completamente ridipinti, figg. IV.67-70) lascia spazio a poche certezze e a molti dubbi: causa di tali condizioni rovinose è stato il trasporto dell'opera dalla tavola antica ad un supporto di tela, con la perdita di spessore materico e il conseguente intervento di livellamento in sede di restauro, a dire il vero molto grossolano⁴⁷. Poche rimangono le parti genuine dell'insieme, per cui varrà la pena piuttosto concentrare l'attenzione sull'ideazione della rappresentazione⁴⁸: se gli angioletti alla base dell'alta pedana su cui avviene l'apposizione della corona sul capo della Vergine richiamano la corte celeste del polittico di Valleromita (fig. IV.71), a testimonianza di un'incondizionata adesione a modelli gentiliani risalenti a trent'anni prima, oltre che della persistenza del gusto internazionale fin quasi alla metà del secolo, l'impianto architettonico della scena si inserisce in un clima di maggiore attenzione per la resa spaziale e prospettica, che viene proposta dal pittore in maniera pressoché esatta. Tali dettagli, uniti alla *fantaisie antiquaire* delle protomi leonine (fig. IV.72), circondate da carnosì fogliami a monocromo, a orpello dei plutei laterali, esulano dalla cultura di Zanino che, sulla base di quanto possiamo giudicare oggi, non ebbe in animo la costruzione di articolati scenari spaziali, tantomeno connotati da un'esatta prospettiva, se si pensa alle imprecisioni manifestate nella realizzazione dei semplici troni su cui siedono le sue

⁴⁵ *Dizionario biografico degli artisti*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, a cura di M. Lucco, Milano 1989, pp. 341-363: (ad vocem)

⁴⁶ DE MARCHI, "Lorenzo e Jachomo da Venexia" cit., p. 76.

⁴⁷ Ringrazio la dott.ssa Valeria Poletto e, con lei, quanti si sono spesi per recuperare l'opera dai depositi delle Gallerie dell'Accademia, permettendomi un'osservazione *de visu*.

⁴⁸ Circa la declinazione con cui è svolta l'*Incoronazione*, Cristina Guarnieri mi ricorda il modello bolognese del polittico di Vitale nella chiesa di San Salvatore. Esistono altri casi, nel Veneto, di *Incoronazioni* con la Vergine in ginocchio dinanzi al Figlio: ad esempio l'affresco di Martino da Verona nella chiesa di Santo Stefano della città scaligera, quello dello stesso in Sant'Eufemia, sempre a Verona, o il rilievo scultoreo di Antonino da Venezia nella cattedrale di Vicenza.

Vergini degli anni venti⁴⁹. È allora più probabile si possa rintracciare nell'opera, che per gli aspetti succitati andrà datata intorno al quinto decennio, e con tutte le cautele imposte dallo stato di conservazione più sopra descritto, la figura del figlio Francesco, ormai maestro autonomo e forse all'epoca unico detentore della bottega.

4.3. *Gli affreschi*

«[...] *ch'el dito fese marchado con mi per avanti de penzerme i paramenti de tre albergi del soler de sora a verdure e chazasion*». Con queste parole Marino Contarini ricordava, nel suo libro dei conti, di aver richiesto al pittore impegnato sui ponteggi esterni della sua *domus magna* a Santa Sofia, una volta terminata la prima campagna decorativa, di spostare il cantiere all'interno dell'abitazione⁵⁰. Qui l'abilità del maestro incaricato del dipingere su muro sarebbe stata messa realmente alla prova: a differenza di quanto previsto per la facciata prospiciente il Canal Grande, che doveva essere ornata di ori, preziosissimo lapislazzuli e scarlatti, ma senza figurazioni⁵¹, la seconda commissione prevedeva infatti che le pareti interne del palazzo venissero abbellite da un artificio illusionistico, un finto tessuto, su cui si sarebbero alternate ornamentazioni vegetali e scene di caccia.

Le righe succitate, e qualche lacerto di colore negli anfratti delle cornici e dei merli esterni, è quanto rimane di una delle campagne decorative che più dovettero impressionare gli abitanti di Venezia nel corso del quarto decennio del Quattrocento, i quali rimasero così suggestionati dalla profusione di ricchezza dispiegata dal concittadino nel suo palazzo privato che coniarono per esso il nome di Ca d'Oro, con il quale ancor oggi è conosciuto. Le vicende dell'edificio sono tra le più note e studiate nell'ambito dell'architettura residenziale veneziana⁵² del tardo Medioevo, anche perché raro caso di sopravvivenza dei registri contabili e degli accordi che il Contarini prese con le maestranze attive all'interno della fabbrica, dai quali si evince peraltro il controllo che egli mantenne in tutte le fasi del cantiere, in veste di committente, ma anche di ideatore di singoli aspetti della costruzione. Proprio da uno di questi contratti è possibile apprendere il nome del pittore incaricato prima delle decorazioni policrome,

⁴⁹ Cfr. cat. 22.a, 28.

⁵⁰ Cfr. *Regesto*, n. 33.

⁵¹ BONI, G., *La Ca' d'Oro e le sue decorazioni policrome*, in «Archivio Veneto», XVII, 34, 1887, pp. 115-132.

⁵² Cfr. GOY, R.J., *The House of Gold. Building a Palace in Medieval Venice*, Cambridge 1992.

poi delle rappresentazioni figurate: si tratta di Giovanni di Francia, inequivocabilmente definito abitante nella parrocchia di Sant'Apollinare, a fugare ogni sospetto di omonimia.

Quale fosse stata la precisa occasione che introdusse il pittore ad uno degli uomini più ricchi dell'epoca in laguna, non è dato sapere⁵³: quel che è certo è che Zanino si presentava a lui con un *curriculum* di tutto rispetto, avendo all'attivo lavori per gli ordini religiosi, per importanti chiese cittadine come san Polo e la Carità, ed essendo riuscito ad inserirsi anche nella campagna di rinnovamento della sede episcopale più antica della laguna, Torcello; il suo nome doveva poi essere conosciuto da quel ceto mercantile da cui proveniva lo stesso Contarini, come abbiamo appurato nel caso della commissione ottenuta da parte di Antonio da Melzo, e, se tutto ciò non fosse stato di per sé sufficiente, il maestro avrebbe potuto altresì giocare la carta dell'esperienza, ricordando al Contarini il lavoro per la sala dell'Udienza nella sede del comune bolognese⁵⁴, così manifestandogli la sua capacità di lavorare su muro, oltre che su tavola.

È verosimile credere che l'impegno alla Ca' d'Oro costituì l'ulteriore volano di una carriera ormai saldamente avviata se, in quegli stessi anni, ritroviamo il pittore nei panni del frescante, anche all'interno del cantiere francescano di Santa Maria Gloriosa dei Frari, a simbolico coronamento di un rapporto privilegiato con l'ordine dei Minori che Zanino intrattenne nel corso di tutta la sua lunga attività.

L'attribuzione al suo pennello degli affreschi della tomba del beato Pacifico è nata con la stessa riscoperta critica del profilo di questo prolifico e affascinante pittore: prima di passarli in rassegna, vorrei però concentrare l'attenzione su un lacerto di affresco, finora completamente passato inosservato agli studi, che si può a ragione ricondurre alla sua mano. Si tratta di una figura a mezzobusto di un *Dio Padre benedicente* (cat. 35), situata alla sommità dell'arco di accesso della cappella Miani, o Emiliani, lungo la parete sinistra della navata della stessa basilica. È questo quanto rimane di un affresco che doveva svolgersi lungo tutto l'estradosso dell'arco, fingendo un coronamento vegetale sul modello di quello scultoreo di San Marco, a cui doveva avvicinarlo anche la scelta della resa a monocromo (figg. IV.73-74). Che si tratti di Zanino è confermato da un'analisi di tipo morelliano: vi ritornano le stesse sopracciglia cespugliose tipiche dei

⁵³ CHIAPPINI DI SORIO, *Documenti per Cristoforo Cortese* cit., p. 156, suggerisce quale tramite per la commissione Cristoforo Cortese, che in quegli stessi anni era impegnato nella decorazione di un *liber precum* per una monaca della stessa famiglia, che si trovava nel monastero di Santa Maria delle Vergini.

⁵⁴ Cfr. *Regesto*, nn. 1, 2.

suoi personaggi anziani, le gote flosce e segnate, il taglio degli occhi e del naso, che trova preciso riscontro negli apostoli dell'epistilio torcellano (fig. IV.75) o nel Dio Padre del vicino sepolcro del beato Pacifico (fig. IV.76).

Il momento più probabile per la realizzazione dell'affresco risale a poco prima della metà del quarto decennio, intorno al 1434, quando la cappella a cui il Dio padre introduce era stata completata nel suo apparato murario: lo studio più recente sulla struttura si deve a Margaret Bent⁵⁵, mentre la figura del committente, attraverso la lettura del testamento autografo, è stata affrontata da Dieter Girgensohn⁵⁶.

Discendente di una delle famiglie nobili veneziane, i Miani di San Cassiano, il detentore del giuspatronato della cappella, Pietro Emiliani (la versione classicheggiante del cognome va imputata ai suoi frequenti rapporti con i circoli degli umanisti⁵⁷), divenne vescovo di Vicenza nel 1409, in età avanzata – aveva 47 anni – dopo essere rimasto vedovo. Dalla lettura del suo testamento, redatto nel 1429, apprendiamo che, all'epoca, la cappella dei Frari era già in costruzione: il vescovo prevede di lasciare «*pro complenda et ornanda capella supradicta incepta apud fratres Minores ducatos duomilia et quingentos auri. Item pro una ycona magna et pulcra ducatos centum auri ad minus, qui sint ex numero dictorum ducatorum duorum millium et quingentorum. Item lego pro uno calice et uno missali, paramento et aliis consuetis ad celebrandum ducatos centum viginti auri pro usu dicte capelle dumtaxat*»⁵⁸, senza fare cenno a pitture murali all'interno o all'esterno della struttura⁵⁹. Secondo l'interpretazione di Margaret Bent, pare che nei quattro anni intercorsi dalla stesura del testamento al decesso dell'Emiliani, avvenuto il 4 maggio del 1433, i lavori non fossero stati portati a termine: alla morte, il vescovo trovò quindi temporanea sepoltura nella cattedrale di Vicenza, mentre il figlio Faustino, esecutore testamentario, si impegnò a chiudere il cantiere veneziano nel più breve tempo possibile. In tal senso andrebbe letto l'acquisto di un numero considerevole di mattoni nel luglio di quello stesso 1433: i lavori furono portati a termine entro il

⁵⁵ BENT, M., *The Emiliani Chapel in the Frari: Background and Questions*, in *Santa Maria Gloriosa dei Frari. Immagini di devozione, Spazi della Fede*, a cura di C. Corsato, D. Howard, Padova 2015, pp. 177-186.

⁵⁶ GIRGENSOHN, D., *Il testamento di Pietro Miani («Emilianus»), vescovo di Vicenza (m. 1433)*, in «Archivio Veneto», 132, 1989, pp. 5-60.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 21-22.

⁵⁸ *Ivi*, p. 48.

⁵⁹ Viene però fatto riferimento a un'«*ycona magna et pulcra*»: sarebbe tentante, ma al momento in alcun modo verificabile, immaginare che anche questo lavoro venisse commissionato alla bottega del pittore impegnato nella decorazione esterna della cappella.

1435, data apposta a completamento della sepoltura di Faustino, custodita accanto a quella del padre all'interno della stessa cappella⁶⁰.

È quindi probabile che fosse il più giovane Miani il committente del coronamento monocromo e il 1434 il momento della sua realizzazione all'esterno della cappella, da cui poi Zanino si sarebbe costruito l'occasione – essendo ormai riuscito a inserirsi all'interno del cantiere della basilica – per ricevere l'incarico di affrescare la parete del transetto destro, su committenza di Scipione Bon. In realtà, non si può escludere che i fatti si svolgessero secondo un ordine inverso: verosimilmente, il pittore potrebbe aver intrattenuto un primo rapporto con il procuratore della fabbrica dei Frari, Scipione Bon appunto, che peraltro aveva residenza nella stessa parrocchia di San Barnaba⁶¹ in cui Zanino comprò una delle sue abitazioni⁶² e di lì, poi, essere stato assunto da Faustino Miani per la cappella di famiglia.

Al di là di questo, rimane il fatto che l'affresco Miani sia strettamente affine, per stile, a quelli del transetto destro, e tanto basta per situarne la realizzazione entro gli anni centrali del quarto decennio del Quattrocento. Tale, infatti, è la finestra cronologica entro cui vanno collocate anche le pitture murali a coronamento della tomba del beato Pacifico (cat. 36), per le quali valga il *terminus post quem* del testamento di Scipione, datato 14 giugno 1436, dove il fabbricere faceva riferimento alla sua arca sepolcrale all'interno della basilica, evidentemente già in essere, e il 21 luglio del 1437 dell'iscrizione al di sotto dell'urna, data della traslazione del corpo del beato all'interno del sarcofago⁶³. Una simile datazione può essere confermata anche per via stilistica,

⁶⁰ BENT, *The Emiliani Chapel* cit., pp. 179-181. In realtà, sappiamo che Faustino non morì nel 1435, ma sicuramente dopo il 1437, quando era ricordato ancora in vita: secondo la Bent, in linea con GIRGENSOHN, *Il testamento* cit., p. 44, il 1435 indicherebbe semplicemente l'anno di completamento della sepoltura, già predisposta per sé stesso, i nipoti e tutti gli altri discendenti maschi.

⁶¹ FOGOLARI, G., *L'urna del Beato Pacifico ai Frari*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», LXXXIX, 1929-1930, pp. 937-953: 939-940.

⁶² Cfr. *Regesto*, n. 23.

⁶³ La questione del cambio di destinazione della sepoltura, inizialmente prevista da Scipione Bon per sé stesso – secondo quanto suggerisce la lettura del testamento – e poi assegnata alle spoglie del beato francescano Pacifico, è tema di dibattito da molti decenni. Se gli studiosi, a partire da FOGOLARI, *L'urna* cit., p. 944, concordano sul fatto che quella del beato Pacifico sia stata un'invenzione, creata *ad hoc* dal *clan* Bon per ragioni di ritorno d'immagine familiare (un'azione, quindi, chiaramente volta all'esaltazione della casata, che da quel momento avrebbe potuto annoverare tra i suoi avi addirittura un personaggio elevato all'onore del culto), tutt'altro che piane sono le dinamiche che condussero alla sostituzione. Secondo alcuni, tra cui Fogolari, l'invenzione del francescano Pacifico si sarebbe costruita nel tempo, ma di certo successivamente alla morte di Scipione, e a partire dall'iniziativa del nipote esecutore testamentario Trioano Bon, che si sarebbe arrogato il diritto di non rispettare le ultime volontà dello zio e di traslarne il corpo in un luogo di sepoltura differente, precisamente nella tomba terragna che ancor oggi si può vedere esattamente in corrispondenza del monumento. Secondo uno spunto di Anne Markham Schulz (MARKHAM SCHULZ, A., *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino*, Firenze 1997, pp. 53-54), sarebbe invece stato Scipione stesso, ancora in vita, ad approntare il sepolcro per il beato, e

partendo dal confronto tra la *Madonna* del 1429 e la *Vergine annunciata* o il *Sant'Antonio* (figg. IV.77-79) di questi affreschi per constatare il loro stretto apparentamento. Vi ritornano infatti le stesse carni delicate e molli, le dita lunghe e disarticolate, anche la gamma cromatica è affatto simile. Lo stesso dicasi per il Dio Padre che dall'alto invia la colomba dello Spirito Santo: il modello si ripete uguale, pur nel passaggio dalla tavola all'affresco⁶⁴.

Più incerta appare invece l'assegnazione al pittore di un piccolo lacerto nella chiesa di Santa Caterina a Treviso, raffigurante il Figlio dell'Uomo apocalittico, parte di una più articolata composizione, all'evidenza un Giudizio finale, al centro di un altare con cornici e formelle in terracotta (fig. IV.84). Il volto del vecchio barbuto, con la spada a doppio filo tra le labbra, attributo distintivo di quest'iconografia⁶⁵, è caratterizzato da una pennellata estremamente sciolta, che indugia sulla resa morbida degli incarnati e sull'attenta delineazione dei peli di barba e capelli: si tratta di un'opera di raffinata esecuzione e come tale l'ha discussa Andrea De Marchi, proponendone un'assegnazione agli anni venti del Quattrocento «a metà tra l'ultimissimo Nicolò di Pietro e Zanino di Pietro nella sua fase post gentiliana»⁶⁶. Se il richiamo allo stretto ambito di Zanino è può essere giustificato, sembrano però essere meno cogenti i confronti con le fisionomie più tipiche del maestro (fig. IV.85): la peculiare forma allungata degli occhi è qui sostituita da due bulbi rotondi e sporgenti, il naso solitamente dritto fino alla punta, qui assume una terminazione tuberosa, con un'accentuata curvatura della cavità della narice, mentre la disposizione dei capelli, solitamente separati sulla fronte da una netta scriminatura centrale è qui proposta in una variante più libera, con i ciuffi che scendono a mo' di frangetta. Si preferisce quindi mantenere, per il momento, un'assegnazione d'ambito, in attesa che nuove scoperte contribuiscano a meglio precisare il contesto in cui fu concepito l'affresco.

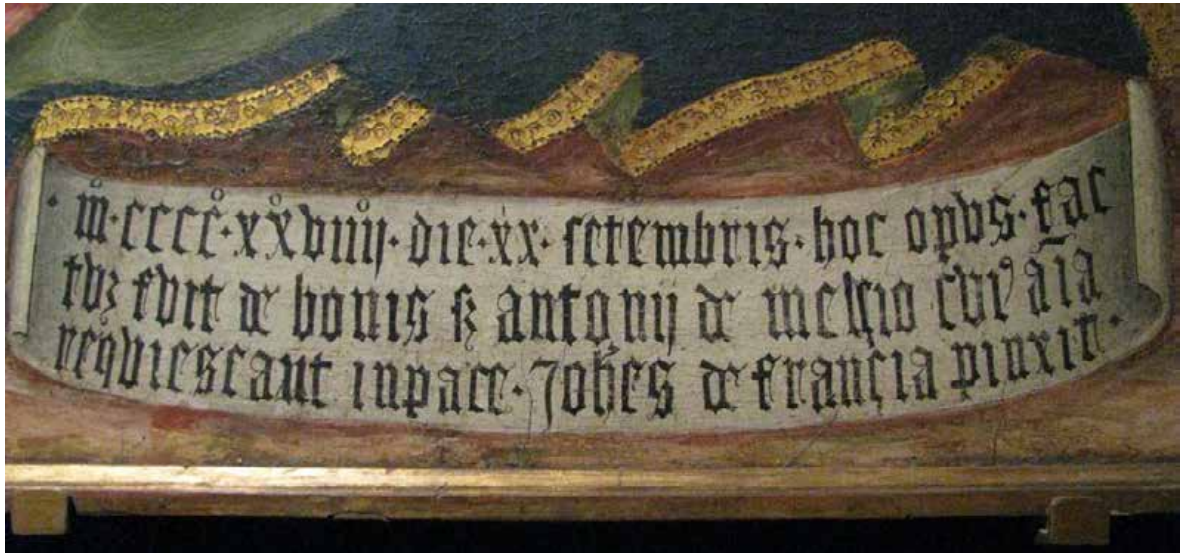
quindi ad inaugurarne il culto familiare, in stretta connessione con la lastra terragna che, fin dall'origine, egli avrebbe destinato a sé. Per un riesame della vicenda si rimanda al recente contributo di MURAT, *The Tomb of the Beato Pacifico* cit., pp. 874-882.

⁶⁴ Si noti peraltro come funziona bene il confronto tra queste figure e uno degli apostoli della *Dormitio Virginis* di Assisi (cat. 2) della prima attività del pittore, indizio del permanere di uno stesso modello riproposto a distanza di tempo (figg. IV.80-83).

⁶⁵ SCHMIDT, V.M., *Il politico bolognese di Giotto e l'iconografia di Dio Padre*, in *Giotto e Bologna* cit., pp. 29-35.

⁶⁶ DE MARCHI, A., *Il "podiolus" e il "pergulum" di Santa Caterina a Treviso. Cronologia e funzione delle pitture murali in rapporto allo sviluppo della fabbrica architettonica*, in *Medioevo. Arte e storia*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di C.A. Quintavalle, Milano, pp. 385-407: 397.

Sui ponteggi della basilica dei Frari si concludono le vicende del pittore oggetto di questo studio. Come abbiamo argomentato nelle scorse pagine, è in realtà probabile che già nel corso degli anni trenta l'attività di Zanino fosse sostenuta da una bottega strutturata, per far fronte alle diverse commissioni che proprio negli anni centrali del decennio sembrano susseguirsi senza sosta. Al suo interno dovette forse avere un ruolo il figlio Francesco, il quale non è da escludere si facesse portavoce del linguaggio del francese fin dentro gli anni quaranta, con la produzione di preziose anconette destinate perlopiù a soddisfare le richieste del mercato della devozione personale. Appare più difficile stabilire se la bottega continuasse a ricevere, *a latere*, commissioni di maggiore impegno; va, tuttavia, ricordato che nel quinto decennio del Quattrocento la scena artistica lagunare stava velocemente mutando pelle e nuovi protagonisti, i Vivarini e i Bellini, erano in procinto di affermarsi al suo interno. Furono queste nuove famiglie di pittori a traghettare la pittura veneziana verso lidi rinascimentali, lasciandosi alle spalle quanti, ancora fedeli a paradigmi gotici, non avessero saputo stare al loro passo.



IV.1. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono*, Roma, Museo del Palazzo di Venezia, particolare



IV.2. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino*, Torcello, cattedrale di Santa Maria Assunta



IV.3. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono*, Roma, Museo del Palazzo di Venezia, particolare



IV.4. Zanino di Pietro, *Crocifissione*, Ginevra, collezione PKB, particolare



IV.5. Zanino di Pietro, *Crocifissione*, Ginevra, collezione PKB, particolare

IV.6. Zanino di Pietro, *Crocifissione*, Ginevra, collezione PKB, particolare



IV.7. Zanino di Pietro, *San Matteo*, collezione privata, particolare



IV.8. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino*, ubicazione sconosciuta



IV.9. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono*, Roma, Museo del Palazzo di Venezia, particolare



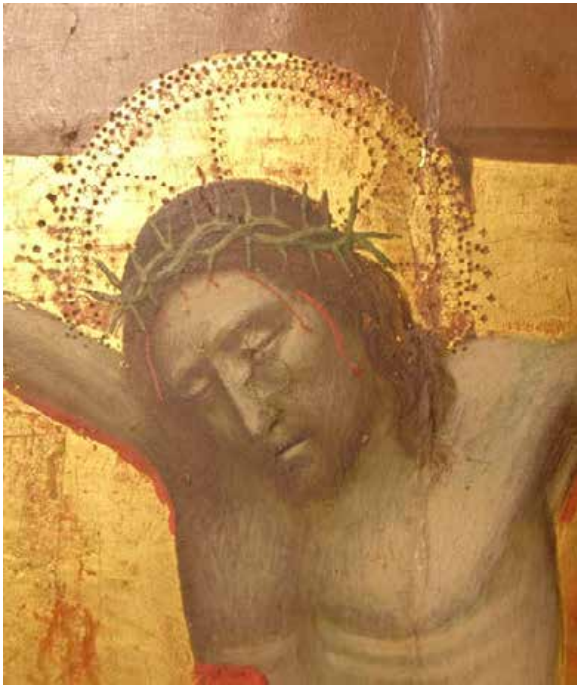
IV.10. Zanino di Pietro, *Polittico di Avignone*, Avignone, Musée du Petit Palais, particolare



IV.11. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, particolare



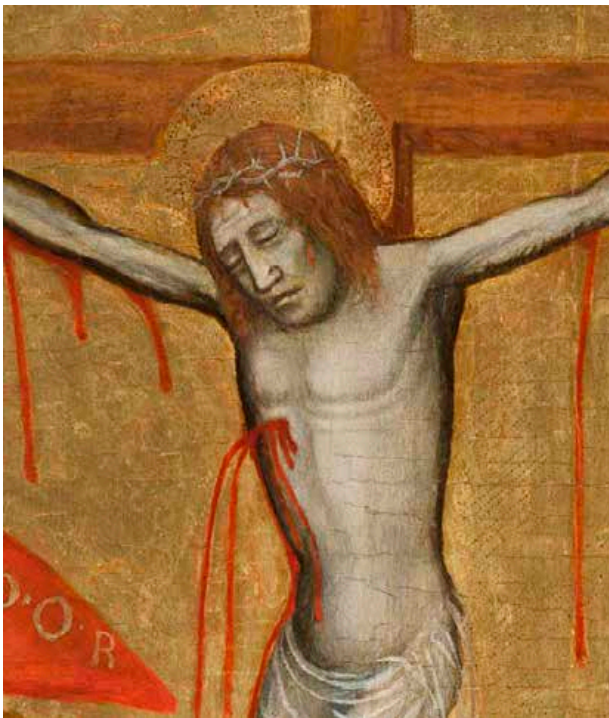
IV.12. Francesco di Zanino(?), *Crocifissione*, Spalato, Galleria d'Arte, particolare



IV.13. Zanino di Pietro, *Polittico di Avignone*, Avignone, Musée du Petit Palais, particolare



IV.14. Zanino di Pietro, *Crocifisso*, Venezia, chiesa di San Polo, particolare



IV.15. Zanino di Pietro, *Crocifissione*, Ginevra, collezione PKB, particolare



IV.16. Francesco di Zanino(?), *Crocifissione*, Spalato, Galleria d'Arte, particolare



IV.17. Zanino di Pietro, *Polittico di Avignone*, Avignone, Musée du Petit Palais, particolare



IV.18. Francesco di Zanino(?), *Crocifissione*, Spalato, Galleria d'Arte, particolare



IV.19. Francesco di Zanino(?), *Madonna col Bambino*, collezione privata, particolare



IV.20. Francesco di Zanino(?), *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, ubicazione sconosciuta, particolare



IV.21. Francesco di Zanino(?), *Madonna col Bambino fra due sante*, ubicazione sconosciuta, particolare



IV.22. Zanino di Pietro, *Madonna degli alberetti*, collezione privata



IV.23. Francesco di Zanino(?), *Madonna degli alberetti*, Genova, casa d'aste Cambi



IV.24. Francesco di Zanino(?), *Madonna col Bambino*, collezione privata, particolare



IV.25. Francesco di Zanino(?), *Madonna col Bambino*, collezione privata, particolare



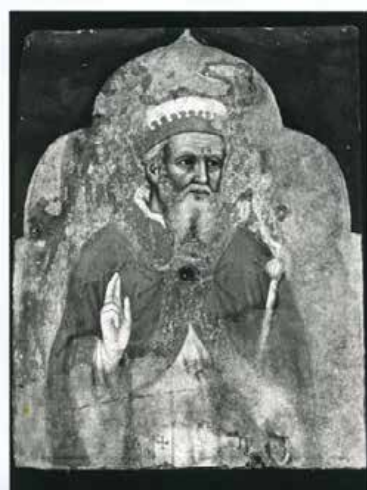
IV.26. Maestro di Ronciette, *Polittico di Fano*, Fano, Pinacoteca Civica, particolare con *Sant' Ambrogio*



IV.27. Maestro di Ronciette, *Polittico di Fano*, Fano, Pinacoteca Civica, particolare con *San Lorenzo*



IV.28. Maestro di Ronciette, *Polittico di Fano*, Fano, Pinacoteca Civica, particolare con *Santo Vescovo*



IV.29. Maestro di Ronciette, *Polittico di Fano*, Fano, Pinacoteca Civica, particolare con *Santo papa*



IV.30. Maestro di Ronciette, *Polittico di Fano*, Fano, Pinacoteca Civica, particolare con *San Cristoforo*



IV.31. Maestro di Ronciette, *Polittico di Fano*, Fano, Pinacoteca Civica, particolare con *Santo Vescovo*



IV.32. Maestro di Roncaillette, *Polittico di Roncaillette*, Roncaillette, chiesa di San Fidenzio, particolare con *San Lorenzo*



IV.33. Maestro di Roncaillette, *Polittico di Roncaillette*, Roncaillette, chiesa di San Fidenzio, particolare con *San Bartolomeo*



IV.34. Maestro di Roncaillette, *Polittico di Roncaillette*, Roncaillette, chiesa di San Fidenzio, particolare con *San Giovanni Battista*



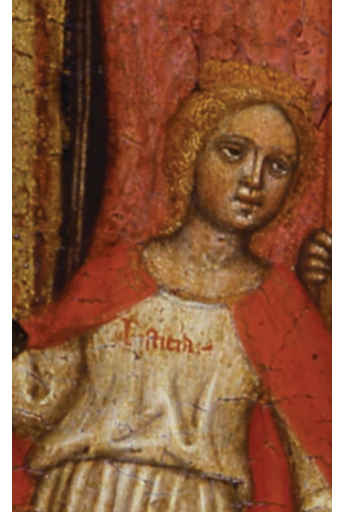
IV.35. Maestro di Roncaillette, *Allegoria della Crocifissione*, Venezia, Museo Correr, particolare



IV.36. Maestro di Roncaille, *Polittico di Roncaille*, Roncaille, chiesa di San Fidenzio, particolare con la *Vergine dolente*



IV.37. Maestro di Roncaille, *Polittico di Roncaille*, Roncaille, chiesa di San Fidenzio, particolare con *Santa Lucia*



IV.38. Maestro di Roncaille, *Allegoria della Crocifissione*, Venezia, Museo Correr, particolare



IV.39. Maestro di Roncaille, *Allegoria della Crocifissione*, Venezia, Museo Correr, particolare



IV.40. Zanino di Pietro, *Crocifissione*, Ginevra, collezione PKB, particolare



IV.41. Maestro di Roncaille, *Allegoria della Crocifissione*, Venezia, Museo Correr, particolare



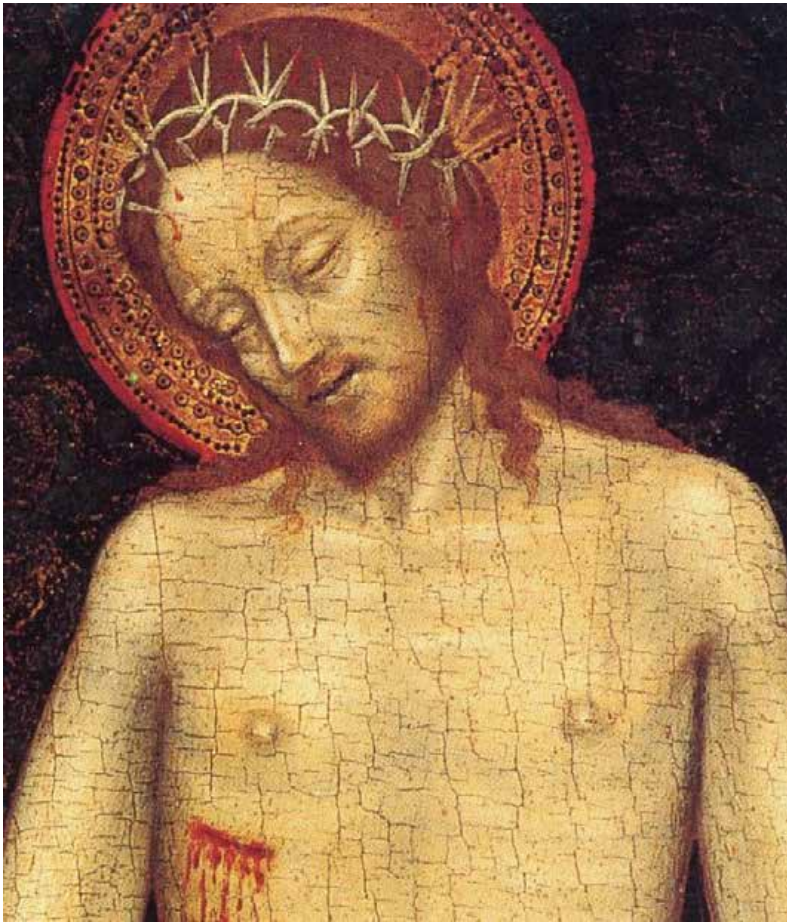
IV.42. Zanino di Pietro, *Crocifissione*, Ginevra, collezione PKB, particolare



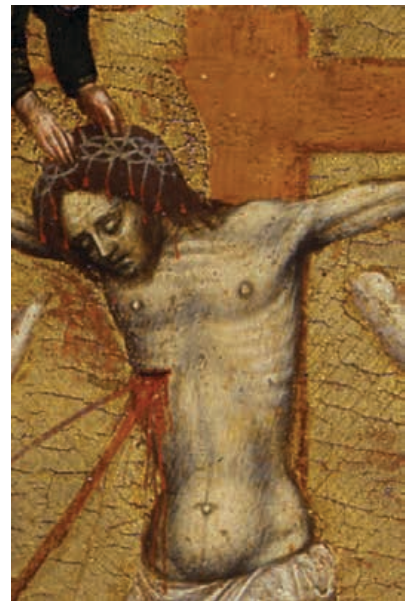
IV.43. Maestro di Roncaille, *Allegoria della Crocifissione*, Venezia, Museo Correr, particolare



IV.44. Zanino di Pietro, *Crocifissione*, Ginevra, collezione PKB, particolare



IV.45. Maestro di Roncaille, *Cristo passo*, già Torino, collezione Zabert



IV. 46. Maestro di Roncaille, *Allegoria della Crocifissione*, Venezia, Museo Correr, particolare



IV.47. Maestro di Roncaille, *Predica di San Pietro Martire*, già Galleria Moretti



IV.48. Maestro di Roncaille, *Adorazione dei Magi*, Cracovia, Museo Nazionale



IV.49. Maestro di Roncaille, *Devoti dinnanzi al Crocifisso*, Treviso, collezione privata



IV.50. Maestro di Roncaille, *Madonna dell'umiltà in una mandorla d'angeli, Annunciazione, Natività, Adorazione dei Magi*, collezione privata



IV.51. Lorenzo da Venezia, *Incoronazione della Vergine*, Venezia, Fondazione Cini



IV.52. Lorenzo da Venezia, *Madonna col Bambino, due angeli e due profeti*, Francoforte, Städelsches Kunstinstitut



IV.53. Michele Giambono, *Polittico di Fano*, Fano, Pinacoteca Civica, particolare della *Madonna col Bambino in trono*



IV.54. Lorenzo da Venezia, particolare della fig. IV. 52



IV.55. Jan Prindall (?), *Angelo ceroforo*, Verona, chiesa di San Fermo Maggiore, monumento Brenzoni



IV.56. Lorenzo da Venezia, *Madonna col Bambino*, già Milano, mercato antiquario



IV.57. Lorenzo da Venezia, *Madonna col Bambino*, Parigi, Galleria Sarti



IV.58. Michele Giambono, *Madonna col Bambino* Verona, Museo di Castelvecchio



IV.59. Lorenzo da Venezia, *Madonna col Bambino*, Parigi, Galleria Sarti



IV.60. Lorenzo da Venezia, *Trittico della Giustizia*, Chioggia, Municipio



IV.61. Lorenzo da Venezia, *Paradiso*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare



IV.62. Zanino di Pietro, *Crocifissione*, Ginevra, collezione PKB, particolare



IV.63. Lorenzo da Venezia, *Paradiso*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare



IV.64. Zanino di Pietro, *Vergine annunciata*, Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, sepolcro del beato Pacifico, particolare



IV.65. Lorenzo da Venezia, *Santa Chiara*,
ubicazione sconosciuta



IV.66. Francesco di Zanino(?), *Incoronazione della Vergine*, Venezia, Gallerie dell'Accademia



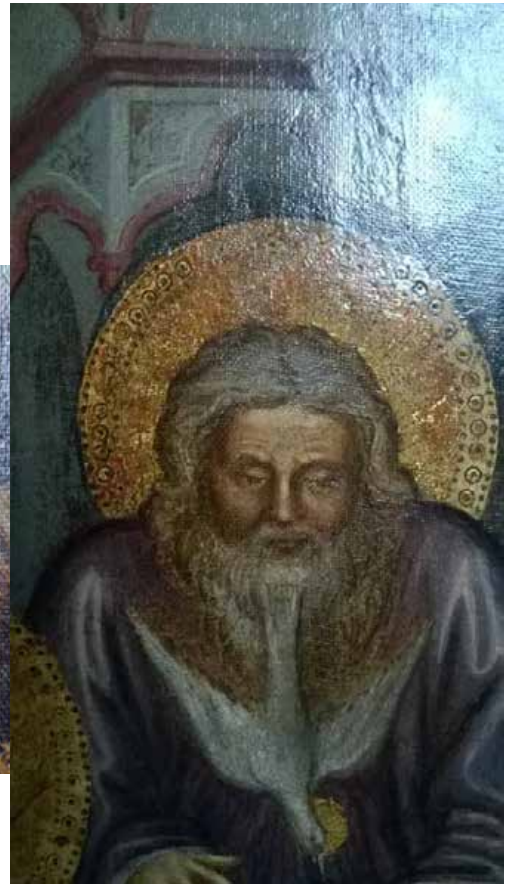
IV.67. Francesco di Zanino(?), *Incoronazione della Vergine*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare



IV.68. Francesco di Zanino(?), *Incoronazione della Vergine*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare



IV.69. Francesco di Zanino(?), *Incoronazione della Vergine*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare



IV.70. Francesco di Zanino(?), *Incoronazione della Vergine*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare



IV.71. Gentile da Fabriano, *Polittico di Valleromita*, Milano, Pinacoteca di Brera, particolare



IV.72. Francesco di Zanino(?), *Incoronazione della Vergine*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare



IV.73. Venezia, basilica dei Frari, arco di accesso alla cappella Emiliani



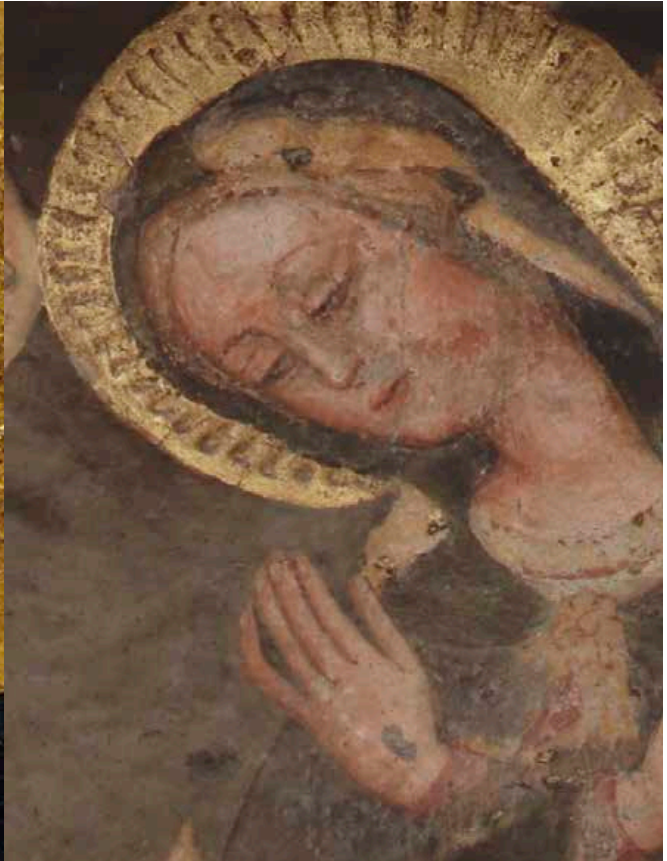
IV.74. Zanino di Pietro, *Dio Padre benedicente*, Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, arco di accesso alla cappella Emiliani, particolare



IV.75. Zanino di Pietro, *Sant'Andrea*, Torcello, cattedrale di Santa Maria Assunta



IV.76. Zanino di Pietro, *Dio Padre*, Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, sepolcro del beato Pacifico, particolare



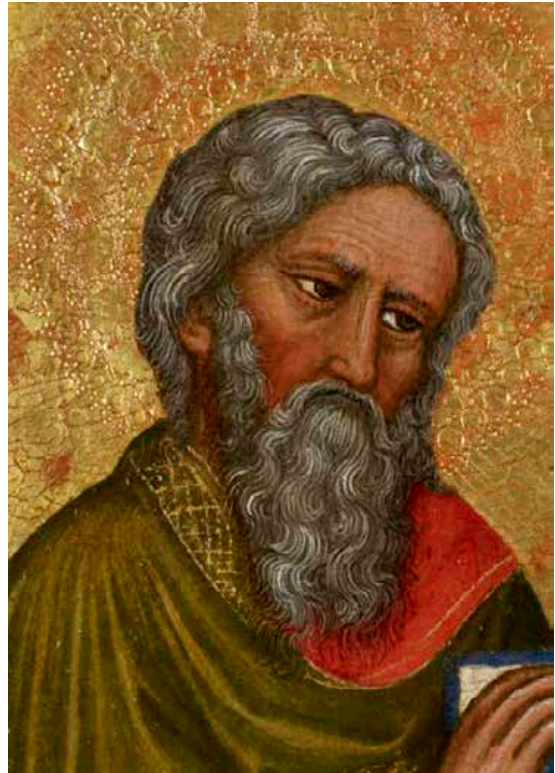
(in alto, a sinistra) IV.77. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono*, Roma, Museo del Palazzo di Venezia, particolare

(in alto, a destra) IV.78. Zanino di Pietro, *Vergine annunciata*, Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, sepolcro del beato Pacifico, particolare

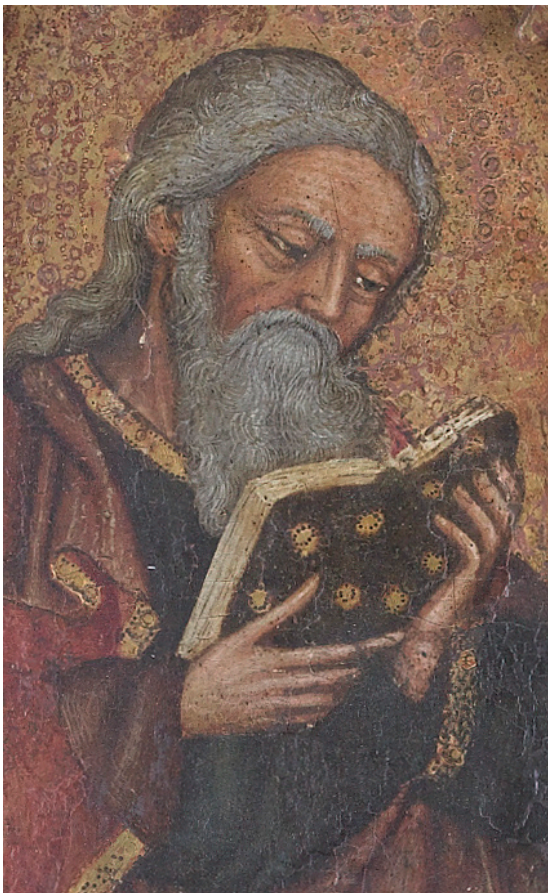
(accanto) IV.79. Zanino di Pietro, *Sant'Antonio*, Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, sepolcro del beato Pacifico, particolare



IV.80. Zanino di Pietro, *Dormitio Virginis*, Assisi, Museo Diocesano e Cripta di San Rufino, particolare



IV.81. Zanino di Pietro, *San Giovanni*, Parigi, Galleria Sarti, particolare



IV.82. Zanino di Pietro, *San Matteo*, collezione privata, particolare



IV.82. Zanino di Pietro, *Dio Padre*, Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, sepolcro del beato Pacifico, particolare



iv.84. Treviso, chiesa di Santa Caterina, monumento funebre



iv.85. Ambito di Zanino di Pietro, *Figlio dell'uomo*, Treviso, chiesa di Santa Caterina, monumento funebre, particolare

Catalogo

1

Madonna dell'umiltà e angeli

circa 1394-1395

tempera su tavola

73×50 cm

ubicazione sconosciuta

Provenienza: Firenze, collezione Salocchi (1959); [s.l.] collezione D. Wilson [s.d.]

Il dipinto raffigura la coppia divina, la Madonna col Bambino, nella particolare iconografia conosciuta come *Madonna dell'umiltà*. La Vergine, infatti, è rappresentata seduta sul terreno, non già a diretto contatto con il manto erboso, ma su di un ampio cuscino, a sua volta posto su un tappeto dal bordo riccamente ornato da due fasce a meandri che racchiudono un motivo a losanga con crocette trilobate, alternatamente bianche e nere. Sul ginocchio destro della madre, il Bambino è colto nel momento in cui le rivolge la faccina paffuta, mentre con la mano sembra voler accompagnare il gesto di Maria, che con l'indice dolcemente gli dà un buffetto sotto il mento, indirizzando al contempo lo sguardo del fedele verso di lui. I due personaggi, stretti nell'abbraccio e nei rimandi degli sguardi, sono parte di una composizione più affollata, di cui non sembrano accorgersi: figure di angioletti sbucano dalla cinta arborea a delimitazione della scena; uno, in primo piano, sembrerebbe presentare quello che, in origine, doveva essere un sole, come farebbe supporre l'aureola raggiata che lo circonda e la luna che gli fa da *pendant* nell'angolo in basso a sinistra, spuntando tra le ampie falde del manto della Vergine. Questo simbolo, meglio conservato, non ha la consueta forma della falce, ma volto umano, in conformità ad un'interpretazione del tema di matrice nordica (Meiss 1936, p. 449) e trecentesca, già apparsa in laguna in una miniatura della mariegola della Scuola di San Giovanni Evangelista, riconosciuta da Guarnieri (2005, p. 81, nota 96) al Maestro dell'Incoronazione del 1324 (Cleveland, Cleveland Museum of Art, inv. 59.128) e raffigurante *Cristo in maestà tra la Vergine e san Giovanni Evangelista con una gloria di angeli e battuti*; nelle opere di maestro Paolo (*Polittico di Santa Chiara*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 21; *Incoronazione della Vergine*, New York, Frick Collection, inv. 30.1.124) e di Lorenzo Veneziano (*Sposalizio mistico di santa Caterina*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 944); fino all'affollata *Crocifissione* del Maestro del Crocifisso di Pesaro ora ad Avignone, Musée du Petit Palais (inv. M.I. 420). In alto, tra una corolla d'angeli, si fa strada un Dio Padre raffigurato secondo uno



1.a. Zanino di Pietro, *Madonna dell'umiltà e angeli*, ubicazione ignota (fotografia: Firenze, Fondazione Longhi, inv. 0650068)



1.b. Zanino di Pietro, *Madonna dell'umiltà e angeli*, ubicazione ignota (fotografia: Bologna, Fondazione Zeri, inv. 28989)

scorcio pronunciato e con la destra in atto benedicente, che rimanda a quello raffigurato da Lorenzo all'apice dell'*Annunciazione della Vergine* nel polittico Lion.

L'opera si presenta come un ibrido iconografico: al motivo dell'*umiltà* si accompagna, infatti, quello dell'*hortus conclusus*, secondo una declinazione non ancora usuale a date così precoci, ma che già poteva contare su alcuni precedenti, quali il trittico del Maestro di Allentown, conservato nell'Art Museum della città eponima (Guarnieri 2006^b, pp. 46-47) e una *Madonna dell'umiltà* di Nicolò di Pietro di collezione privata, da datarsi a monte della *Madonna col Bambino* per Vulciano Belgarzone del 1394 (De Marchi 2009, pp. 55-58). A seguito di queste prime prove, il tema troverà, poi, particolare radicamento nel contesto veneziano d'inizio Quattrocento, come dimostrato dagli esempi dello stesso Nicolò di Pietro (Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1098), del Maestro della Madonna del Parto (Mosca, Museo Puškin, inv. 1502) e di Jacobello del Fiore già a Londra, coll. Brocklebank (De Marchi 1992, ed. 2006, pp. 63-64). La Vergine, inoltre, appare nella veste dell'apocalittica *Regina coeli*, con la stella appuntata sulla spalla.

Sconosciuta è l'attuale ubicazione della tavola, nota attraverso una riproduzione fotografica (fig. 1.a) pubblicata in tre sole occasioni: una prima volta da Serena Padovani (1985, fig. 58), che ebbe modo di rintracciare l'immagine nella Fototeca Longhi (inv. 0650068), e le altre due, in tempi recenti, da Fabio Massaccesi (in *The Middle Ages...* 2011, fig. 3) e Mauro Minardi (in *The Alana Collection...* 2011, II, fig. 2). Esiste, in realtà, un'altra fotografia (fig. 1.b), conservata presso la Fototeca Zeri (inv. 28989, fascicolo «Anonimi bolognesi sec. XIV/2»), che fornisce qualche informazione in più circa le vicende del dipinto, di cui viene ricordata l'appartenenza, non meglio specificata, alla collezione di D. Wilson (il passaggio presso l'antiquario fiorentino Salocchi nel 1959 era invece noto anche a Longhi).

La testimonianza di questo scatto inedito, inoltre, si rivela tanto più preziosa poiché permette di prendere visione di un intervento sul dipinto, senza però poterne meglio precisare gli estremi cronologici. Tuttavia, alcuni indizi potrebbero forse essere interpretati nell'ottica di una posteriorità della fotografia in possesso di Federico Zeri rispetto a quella Longhi: infatti, essa porta testimonianza di un restauro dell'opera finalizzato alla rimozione di decorazioni e aggiunte, forse interpretate come frutto di un rimaneggiamento precedente, e di cui, a un esame attento, si scorgono ancora le tracce. Così, nella riproduzione Zeri è scomparsa la passamaneria dorata dal manto della Vergine, come anche le stelle sulla veste e sulla spalla sinistra di Maria. Del Bambino,

invece, è stato rimosso il braccio sinistro levato in aria con il pugno chiuso, verosimilmente a trattenere dolcemente un lembo del velo trasparente della madre. Una generale pulitura sembra, infine, aver interessato la superficie pittorica, andando ad appiattare la massiccia corporeità della Madonna sotto il pesante manto: il volume che, costruito grazie alla sovrapposizione di ampie pennellate, risultava già impoverito nell'immagine Longhi, appare ulteriormente compromesso in questo secondo scatto. Così anche per i volti delle figure, in particolare di quelli dei due protagonisti della scena, che appaiono svelati e definiti da ombreggiature meno marcate e chiaroscurate rispetto a quanto si può osservare al confronto con la foto Longhi e con il politico Campana di Avignone (cat. 3), di qualche anno successivo all'opera in esame. Risultato di rimaneggiamenti è, inoltre, l'inserimento della tavola entro una cornice tarda, che non permette di giudicare dell'originale conformazione del dipinto.

Ricondotta all'ambito veneto-bolognese già da Roberto Longhi, che in un appunto sul retro della fotografia la apparentava in via ipotetica alla produzione tarda di Giovanni da Bologna, l'opera venne pubblicata dalla Padovani nel momento in cui riuniva le personalità di Zanino di Pietro e Giovanni di Francia (1985) e collocata a monte del percorso dell'artista sullo scorcio del Trecento; con tale attribuzione fu poi accettata da tutta la critica successiva. Anche la datazione non dovrebbe discostarsi troppo da quella proposta in prima istanza dalla Padovani; si potrebbe forse arretrare leggermente alla metà dell'ultimo decennio del secolo. È, questo, il momento in cui Zanino è attestato perlopiù nel capoluogo emiliano: tuttavia se, da una parte, nel dipinto è manifesto l'influsso neogiottesco, visibile nell'accentuata dilatazione delle forme, dall'altra esso non è privo di un carattere tipicamente veneziano. Lo si riscontra non solo nelle scelte iconografiche, per cui il pittore sembra aver attinto a fonti della città d'origine, ma anche nel tenore stesso della pittura, con quell'attenzione alla fenomenicità delle cose che rimanda alle coeve sperimentazioni di Nicolò di Pietro, all'altezza della *Madonna Belgarzone* delle Gallerie dell'Accademia (inv. 19). È quindi probabile che il dipinto costituisca un prezioso indizio dell'educazione veneziana di Zanino, maturata sulla scia del talentuoso compagno, prima che un più marcato interesse orientasse il pittore verso le tendenze artistiche in campo a Bologna sul finire del XIV secolo.

Bibliografia: Padovani 1985, pp. 77-78; De Marchi 1987^a, p. 29; Lucco (ad vocem) in *Dizionario biografico...* 1989, I, p. 363; Prijatelj 1990, p. 68; Lollini 1995, pp. 97, 100, nota 10; Padovani 2003, p. 177; Guarnieri in *Gentile da Fabriano...* 2006, p. 165; Guarnieri 2006^b, p. 26, nota 132; Minardi 2006^b, p. 181; Massaccesi in *The Middle Ages...* 2011, p. 120; Minardi in *The Alana Collection...* 2011, II, p. 153.

2

Dormitio Virginis

circa 1394-1395

tempera su tavola

82,8×63,3 cm

Assisi, Museo Diocesano e Cripta di San Rufino

Provenienza: Ferrara, collezione Mazza (?); Ferrara, collezione Santini (1896); Roma, Galleria Jandolo & Tavazzi (1911); Lastra a Signa (FI), collezione Perkins (fino al 1944); Canada, collezione privata (1956/57-2006); Londra, asta Sotheby's (2006)

Il dipinto mette in scena la consueta iconografia della *Dormitio Virginis*: l'elegante figura della Vergine, fulcro della composizione, giace distesa su un letto funebre ricoperto di un tessuto riccamente ornato, la testa e i piedi posati su due cuscini decorati con aurei arabeschi. Tutt'intorno al feretro si stringono i dodici apostoli, variamente atteggiati con espressioni di cordoglio: due inginocchiati in primo piano, tra cui si può riconoscere Giovanni con il ramoscello di palma; gli altri stanti sullo sfondo, con al centro Pietro, in posizione preminente, nell'atto di leggere gli inni di accompagnamento al trapasso della Madonna, come narrato da Iacopo da Varazze nella *Legenda aurea*. Manca, a completamento dell'iconografia tradizionale, la figura del Salvatore con l'*animula* della Vergine tra le braccia: come giustamente rilevato da Minardi (in *The Alana...* 2011), avrebbe potuto trovare posto nella parte superiore dell'opera, in linea con un'interpretazione veneziana del tema, tesa ad affiancare al transito della Vergine la sua Assunzione celeste. In questo senso, precedenti alla raffigurazione si rilevano nel polittico frammentario di Paolo Veneziano per la chiesa di San Lorenzo a Vicenza (dove però la figura di Cristo è ripetuta due volte, la prima accanto al feretro, la seconda nell'atto di ascendere al cielo con l'anima della madre; cfr. Muraro 1969, p. 38; Pedrocco 2003, pp. 142-145) e, nella versione rinnovata, con la sola Ascensione, nel *Polittico Proti* di Lorenzo Veneziano per il duomo della stessa città (cfr. Guarnieri 2006^a, pp. 190-192), da porre, quest'ultimo, a principio di una tradizione iconografica che conta, oltre all'esemplare in esame, varie altre testimonianze, come ad esempio la tavola a Trieste, Museo Sartorio (inv. 14689), o la tela di Giambono al Museo di Castelvecchio (inv. 5554-1B2282, cfr. Franco in *Museo...* 2010, pp. 119-120).

Rispetto a queste ultime, tuttavia, l'opera qui discussa si distingue per un'impostazione verticale della composizione, proprio come nei polittici di Paolo e di Lorenzo, così da far ipotizzare fosse parte di un articolato insieme di maggior ampiezza, di cui costituiva



il pannello centrale: a favore di tale lettura si potrebbe addurre anche il fatto che la tavola risulta ridotta nelle dimensioni, tanto nella parte superiore, come si evince dal troncamento dei ceri funebri, quanto ai lati e lungo il margine inferiore, così da provocare un'eccessiva compressione della composizione sul piano.

Nulla è dato sapere sulla provenienza originaria della tavola, della quale una prima menzione si ha nel catalogo della quadreria ferrarese di Antonio Santini (1824-1898), compilato da Luigi Fiorentini nel 1896 (pubblicato in *Inventari d'arte...* 1997, pp. 218-223, n. 24, come Vitale da Bologna, con misure corrispondenti alle attuali). Il dipinto vi figurava probabilmente già nel 1892, poiché una *Morte della Vergine* venne prestata in quell'anno dal collezionista alla mostra sull'arte ferrarese del Quattrocento (catalogo pubblicato in *Antichi e moderni...* 1999, pp. 218-220, n. 85, come Galasso Galassi; con la stessa attribuzione il dipinto venne presentato anche all'esposizione ferrarese del 1895, cfr. *Inventari d'arte...* 1997, p. 214). Sarebbe addirittura possibile risalire più indietro nelle vicende collezionistiche dell'opera se la si riconoscesse, come proposto da Scardino (2004), in quella *Morte della Madonna cogli Apostoli attorno*, già in collezione Antonio Mazza a Ferrara (vedi *Antichi e moderni...* 1999, pp. 16-18; copia novecentesca dell'inventario della collezione, datato dubitativamente al 1860, è pubblicata in *ivi*, pp. 242-251, n. 181), poi in parte confluita nella summenzionata raccolta Santini. È allora forse plausibile ritenere che la tavola fosse destinata fin dall'origine a una fondazione del territorio ferrarese e da lì abbia in seguito preso la via del mercato antiquario: dapprima in un ambito strettamente locale (raccolte Mazza e Santini), quindi a livello nazionale, con la cessione della collezione Santini a Filippo Tavazzi, antiquario romano, nel 1904. Il dipinto sarebbe rimasto invenduto fino al 1911, quando venne posto all'incanto insieme ai beni provenienti dalla collezione napoletana Janniello: l'acquisto da parte di Frederick Mason Perkins (1874-1955), avvenuto con tutta probabilità in quell'occasione, la successiva alienazione dei suoi beni da parte dell'Ente Nazionale Gestione e Liquidazione Immobiliare (1944) e la dispersione dell'opera nel secondo dopoguerra, sono vicende ormai tristemente note. Dopo sessant'anni di silenzio, all'inizio degli anni Duemila la *Dormitio* è riapparsa sul mercato a Londra, messa all'incanto dalla casa d'aste Sotheby's e acquistata dai coniugi cileni Alvaro Saieh e Ana Guzman per entrare a far parte della loro raccolta statunitense a Newark (Delaware), nel cui catalogo figurava, infatti, nel 2011 (cfr. Minardi in *The Alana...* 2011). Tuttavia, essendo nel frattempo divenuti proprietari della collezione Perkins i frati francescani del Sacro Convento di Assisi, a cui il conoscitore aveva

destinato parte delle sue opere dopo la morte (enumerate nell'*Elenco* del 1947, dove la tavola in esame compare al nr. 8, e riconfermate in una lettera datata 9 marzo 1953), il dipinto è stato fatto rientrare in Italia ed esposto (dal marzo 2015) nel Museo Diocesano della città umbra cara al *merchand-amateur*, in una sala a lui intitolata.

Al di là delle prime attribuzioni a Galasso Galassi, Vitale da Bologna, scuola fiorentina di XV secolo (*Catalogo delle pregevoli raccolte...* 1911) e Andrea di Bartolo (secondo quanto riportato da Morozzi in *Treasures untraced...* 1995, p. 41, a partire da un parere di Mason Perkins, senza però specificare la fonte¹), il moderno dibattito critico sull'opera si è sostanzialmente assestato su due posizioni: la prima volta a sostenere un'assegnazione a Jacopo Avanzi (Palumbo 1973, dietro suggerimento di C. Volpe e M. Boskovits, il quale riconfermava il suo parere a Sotheby's nel 2006); la seconda a leggerci piuttosto la mano di un maestro veneziano (si veda la proposta, di scarso seguito, di Todini in *Arte all'incanto...* 1986, come Nicolò di Pietro; mentre più generico Benati 1992, come «artista veneto»), forse seguace del pittore bolognese (Minardi in *The Alana...* 2011; Pasquinucci in *La tutela tricolore...* 2016). Proprio sulla scia di quest'ultima lettura stilistica, De Marchi (1987^a; 1987^b) ha perciò avanzato il nome di Zanino di Pietro, che tra i pittori lagunari è di certo quello che più ebbe modo di avere un contatto prolungato con il neogiottismo avanzesco durante la permanenza a Bologna. La realizzazione della pittura andrebbe quindi collocata all'altezza del soggiorno felsineo del pittore, seguendo a poca distanza di tempo la *Madonna dell'umiltà e angeli* (cat. 1), alla metà degli anni novanta del Trecento. In linea con quella prima opera, ci troviamo qui dinnanzi ad uno dei prodotti della giovinezza del maestro, all'insegna di uno sperimentalismo neogiottesco che non manca però di risentire ancora del fascino della tradizione esornativa lagunare, come indicato dalla predilezione per la stesura di colori brillanti e dalle decorazioni auree delle stoffe. Anche l'ornamentazione dei nimbi, organizzata su motivi spiraliformi condotti a stilo e inframmezzati da un punzone a tre bolli, rimanda a soluzioni adottate dai padri della pittura veneziana trecentesca: si tratta di una scelta che non trova riscontro in nessun'altra opera del catalogo di Zanino e che costituirebbe un'ulteriore elemento per fissare nell'alveo di quella cultura la formazione del pittore.

¹ Tanto più che, nella redazione del catalogo della sua raccolta, Perkins la attribuisce, seppur dubitativamente a «Scuola veneto-marchigiana (?). Sec. XIV», si veda la pagina successiva, alla sezione *Fonti e documenti*.

Fonti e documenti: Roma, Archivio della Curia Generale O.F.M. Conv., *Elenco dei dipinti della collezione Perkins in lascito al Sacro Convento di Assisi* (autografo di F.M. Perkins, 1947), pubblicato in Palumbo 1973, pp. 71-76; Zeri 1988, pp. 147-152. Il dipinto, ricordato nella villa di Lastra a Signa, località Sassoforte, nella sala da musica al primo piano, compare nell'elenco al n. 8, con un'attribuzione a scuola veneto-marchigiana(?), sec. XIV.

Bibliografia: *Catalogo delle pregevoli raccolte...* Roma, Jandolo & Tavazzi, 22 aprile-3 maggio 1911, lotto 250; Todini in *Arte all'incanto...* 1986, pp. 13-14; De Marchi 1987^a, p. 60, nota 20; De Marchi 1987^b, p. 27; De Marchi in *Antichi maestri...* 1987, n. 9; Benati 1992, p. 128, nota 102; De Marchi in *Antichi maestri...* 1993, n. 10, p. 75; Lollini 1995, p. 99, nota 6; Morozzi in *Treasures untraced...* 1995, pp. 41-42; Scardino 2004, p. 154; Minardi 2006^b, p. 181; *Old Master...* London, Sotheby's, 5 July 2006, lot. 38; Minardi in *The Alana...* 2011, II, pp. 148-154; Giannatiempo López [2015], pp. 327-330; Pasquinucci in *La tutela tricolore...* 2016, pp. 140-141.

3

Polittico di Avignone

Nel registro principale: *Crocifissione con dolenti in umiltà e santa Maria Maddalena* (al centro); *i santi Pietro, Giovanni Battista* (a sinistra); *i santi Girolamo, Giacomo Maggiore* (a destra)

Nella predella: *beata francescana*(?), *san Francesco, due giovani apostoli* (Filippo e Giacomo Minore?), *sant'Antonio abate, santa Chiara*(?)

circa 1400

tempera su tavola

scomparto centrale 122×51 cm, scomparto sinistro con *san Pietro* 108×33 cm, scomparto sinistro con *san Giovanni Battista* 108×29 cm, scomparto destro con *san Girolamo* 106×29 cm, scomparto destro con *san Giacomo* 108×31 cm

Avignone, Musée du Petit Palais, inv. M.I. 421

Iscrizioni: nel libro di san Pietro: CREDO / IN DEUM / PATREM / OMNIPO/TENTEM; nel rolo di san Giovanni Battista: ECCE AGNUS DEI; nel libro di san Girolamo: IN VASTA/TA (sic) SOLI/TUDINE SE/DEBAM / SOLUS QUIA / AMARITU/DINE PLE/NUS (sic) ERAM (*Epistola XXII. Ad Eustochium, Paulae filiam. De custodia virginitatis*, cap. 7)

Provenienza: Roma, collezione Campana; Parigi, Musée Napoléon III (1862); Parigi, Musée du Louvre (1863-1872); Digione, Musée des Beaux-Arts (1872-1954)

Il pentittico presenta, nel registro principale, quattro santi a figura intera facilmente individuabili dai rispettivi attributi. A partire da sinistra, si riconoscono Pietro, Giovanni Battista, Girolamo e Giacomo Maggiore. Al centro è la *Crocifissione*, con la Maddalena prostrata ai piedi della croce e i due dolenti canonici accovacciati sul terreno, particolarità iconografica cui il solo Berenson (1930) fa menzione nella bibliografia relativa al dipinto. Si tratta del tema della *Crocifissione con i dolenti in umiltà*, diffuso soprattutto tra gli ordini mendicanti, in particolare quello francescano (cfr. Colucci 2005, p. 36; Alidori Battaglia, Battaglia 2015, pp. 186-187; Cioli 2015, p. 434). Più problematica, invece, è l'identificazione dei santi a mezzobusto che occupano la predella, fatta eccezione per Francesco, *alter Christus* con la ferita al costato e le



3.a. Zanino di Pietro, *Polittico di Avignone*, Avignone, Musée du Petit Palais



3.b. Zanino di Pietro, *Polittico di Avignone*, Avignone, Musée du Petit Palais (fotografia: Bologna, Fondazione Zeri, inv. 60774 –Giraudon, 1928)

stigmatate e, con tutta probabilità, Antonio abate, nello scomparto al di sotto di san Girolamo (che è tuttavia privo della stampella a tau e della campanella, suoi connotati consueti). I due personaggi in posizione centrale potrebbero essere identificati con due giovani apostoli, forse Filippo e Giacomo Minore, piuttosto che con due evangelisti (Laclotte, Mognetti 1976, 1987, 2005), mentre per la figura femminile sulla sinistra è stato proposto dubitativamente il nome di Elisabetta d'Ungheria (Laclotte, Mognetti 1976, 1987, 2005) nelle vesti di terziaria, identificazione supportata dalla foggia dell'abito grigio-brunastro con cui è raffigurata, ma non dalla forma del nimbo, raggiato, che fa concludere si tratti piuttosto di una beata della famiglia francescana. Infine, per quanto riguarda l'ultima figura sulla destra, a seguito del restauro "purista" condotto negli anni settanta del Novecento, sono sopravvissuti solo pochi centimetri di pittura, dai quali è possibile osservare una veste di colore nero e l'attributo dei gigli. Nell'archivio Zeri (fig. 3.b) esiste una fotografia che testimonia dello stato dello scomparto prima dell'intervento di ripristino: lo scatto permette di riconoscervi l'effigie di una santa, che è stata variamente identificata con Caterina da Siena (*Catalogue historique et descriptif du Musée de Dijon...* 1883; appunto sulla fotografia conservata all'archivio Berenson di Villa I Tatti), cui però non si addice la tonaca completamente nera, o con un «saint jadis transformé en sainte Claire» (Laclotte, Mognetti 1976, 1987, 2005), per cui si ripropone un simile problema legato al colore dell'abito. Nel giudicare tale testimonianza è, tuttavia, necessario procedere con estrema cautela, giacché la figura risultava già allora fortemente ridipinta: è possibile quindi che fosse molto compromessa in antico e che il rimaneggiamento, avvenuto in epoca non precisata, si sia trasformato in un arbitrario completamento delle parti mancanti da parte del "restauratore" (come si evince anche dal volto di san Giacomo nel pannello soprastante, per cui si veda Mognetti 2003: «Saint James's head was totally absent under an overpainting»).

Ignota è la provenienza del polittico. Una linea interpretativa per individuarne la destinazione originaria deve necessariamente tener conto della presenza di san Francesco e delle altre due esponenti della famiglia francescana nella predella, che indirizza quindi verso un complesso minoritico la ricerca della destinazione originaria dell'opera: non è da escludere si trattasse di una fondazione di monache clarisse, considerata la scelta di far accompagnare il fondatore dell'ordine da due figure femminili, anziché dai più consueti santi maschili, Antonio e Ludovico di Tolosa. A tale interpretazione potrebbe condurre anche il versetto vergato sul libro di san Girolamo,

estratto da una lettera sulla verginità rivolta dal Padre della Chiesa alla fanciulla Eustochio. Se la mancanza di appigli documentari non permette di circoscrivere ulteriormente l'identificazione del contesto originario, è possibile, invece, seguire le vicende dell'opera a partire dal suo ingresso nella collezione di Giampietro Campana nell'Ottocento, anche questo, tuttavia, non meglio attestato. A questo proposito, varrà comunque la pena ricordare che il marchese romano cominciò ad interessarsi ai dipinti dei primitivi negli ultimi anni della sua carriera di collezionista, poco prima della catastrofe finanziaria che lo portò all'arresto nel 1857 (Reinach 1904-1905, p. 30; Perdrizet, Jean 1907, p. 7; Guerrieri 2006, p. 350) e che bacino prediletto per il rifornimento delle opere furono le fondazioni dell'Italia centrale, in particolare di aree quali Umbria, Romagna, Emilia e Marche (Borowitz Osterman, Borowitz 1991, p. 13), da cui il polittico in esame potrebbe verosimilmente provenire.

In seguito all'acquisto di parte della collezione Campana da Napoleone III, l'opera approdò nelle collezioni nazionali francesi, dove ebbe sorte migliore rispetto ad altri complessi facenti parte della raccolta, non essendo stata smembrata e dispersa nei diversi musei dello stato (cfr. Perdrizet, Jean 1907, pp. 9-10). Ad oggi, tuttavia, i cinque pannelli costituenti il polittico non appaiono assemblati in un insieme coerente (fig. 3.a) ma privati della cornice che ancora li inquadrava nell'allestimento a Digione (di nuovo fotografia Zeri, fig. 3.b). La decisione di rimuovere l'incorniciatura, evidentemente considerata non originale, e con essa le traverse fisse applicate sul retro del polittico, causa – a parere di chi intervenne – di danni alla superficie pittorica, deve farsi risalire al momento del restauro in vista dell'apertura del nuovo museo di Avignone (1976). Nella relazione della commissione dei restauratori, conservata nel fascicolo relativo all'opera e datata 21 marzo 1967, un appunto anonimo recita infatti: «il faudra étudier le problème du cadre que je ne crois pas ancien». La nota è seguita da una seconda notizia, del 5 febbraio 1971, a nome di Michel Laclotte, secondo il quale «le cadre du polyptique doit être reconstitué»: lo smembramento dev'essere quindi avvenuto entro tale data, ma seguito dalla pronta decisione di riassemblare le cinque tavole, senza che poi vi sia stato un effettivo provvedimento a riguardo. Tuttavia, nonostante le manomissioni che in più punti hanno comportato addirittura la rimozione della preparazione in gesso, lasciando in vista il supporto ligneo (si veda ad esempio la tavola con *San Pietro*, figg. II.38-39), si riesce in parte ancora a leggere l'originale terminazione ad arco trilobo, leggermente inflesso, di ciascun pannello, grazie all'incisione dei contorni per la stesura dell'oro. Infine, relativamente alla superficie

pittorica, come già evidenziato, sono stati rimossi tutti i rifacimenti non pertinenti, in particolare il volto di san Giacomo e l'intera figura della santa nel riquadro della sottostante predella, lacune che sono state colmate con un tratteggio a tinta neutra. Giunta nel museo avignonese in stato di conservazione precario, a seguito dell'intervento l'opera ha quindi riacquisito una migliore leggibilità pur presentando, ad oggi, delle condizioni non ottimali alla piena comprensione delle sue caratteristiche. Giudicato inizialmente prodotto artistico dell'Italia centrale, tra i giotteschi senesi e fiorentini secondo la dicitura dei cataloghi Campana e attribuito alla scuola di Mariotto di Nardo da Van Marle (1927), il polittico è stato ricondotto al catalogo di Zanino per la prima volta da Roberto Longhi nel *Viatico* (1946). Da quel momento, la paternità dell'opera non è più stata messa in discussione, eccezion fatta per l'avvicinamento a Giovanni da Ponte negli *Italian Pictures* di Berenson, pubblicati nell'edizione postuma del 1963. Il dipinto costituisce, quindi, uno dei capisaldi dell'attività del pittore, in particolare della sua fase giovanile e, in quanto tale, è stato collocato durante il soggiorno bolognese, negli anni a cavallo tra il Tre e il Quattrocento. Se tali coordinate si rivelano corrette, una riflessione sull'evoluzione in senso gotico dello stile di Zanino impone di posticipare di qualche tempo l'esecuzione del polittico rispetto alle prime prove (cat. 1, 2), pur mantenendolo in seno al momento felsineo. I personaggi appaiono, infatti, caratterizzati da un più severo modellato e le pieghe delle vesti sono taglianti, per l'effetto netto provocato dai rialzi di luce, soprattutto nella tunica del Battista; inoltre le figure appaiono allungate e vedono diminuita la voluminosità delle figure precedenti, di cui un ricordo permane nei soli dolenti in umiltà. Allo stesso modo, la sovrabbondanza dei panneggi (soprattutto nel san Giacomo) fornisce l'occasione al pittore per movimentare i profili dei santi in maniera più accentuata: indizi, questi, di un orizzonte gotico *in fieri* per il pittore.

Fonti e documenti: Avignone, Musée du Petit Palais, *Rapport d'intervention sur le polyptyque de Zanino di Pietro*, dossier n. 2082.

Bibliografia: *Cataloghi del Museo...* [1858]², VIII, p. 9, n. 74; *Catalogue des tableaux...* 1862, p. 20, n. 74; Reiset 1863, p. 28, n. 63; *Catalogue historique et descriptif du Musée de Dijon...* 1883, pp. 27-28, n. 81; Perdrizet, Jean 1907, p. 19, n. 74; Van Marle 1927, IX, p. 219, nota 2; Berenson 1930 (ed. 1971, p. 111, nota); Longhi 1946, p. 49; Laclotte in *Primitifs Italiens...* 1956, p. 25, n. 220; Pallucchini 1956^a, pp. 77-78; Berenson 1957, I, p. 203; Mortari 1957, p. 23; Berenson 1963, I, p. 216; Zampetti 1969, I, pp. 110-111; Padovani 1974, p. 9; *Zanino di Pietro* (ad vocem) in *Dizionario Enciclopedico...* 1976, XI, p. 409; Laclotte, Mognetti 1976, n. 251; Kaftal 1978, III, pp. 480, 825; Bisogni 1980, p. 134, nota 4; Guillaume 1980, p. 162; Christiansen 1982, pp. 7, 68, nota 13; Mognetti 1983, pp. 48-49; Boskovits in *The*

² Nei *Cataloghi del Museo Campana* non compare la data di pubblicazione. L'anno indicato tra parentesi è presunto e si ricava da una menzione presente in S. REINACH, *Esquisse d'une histoire de la Collection Campana*, estratto da «Revue Archéologique», 1904, 2, 1905, 1, p. 24.

Martello... 1985, p. 148; Padovani 1985, p. 77; Vitalini Sacconi 1985, p. 48; Christiansen 1987, I, p. 124; De Marchi 1987^a, p. 29; Laclotte, Mognetti 1987, pp. 215-216; Lucco (ad vocem) in *Dizionario biografico...* 1987, II, p. 769; Russo 1987, p. 86; Lucco 1989^a, I, p. 38, nota 16; Lucco (ad vocem) in *Dizionario biografico...* 1989, I, p. 363; Bergeon 1990, pp. 226-227; Prijatelj 1990, pp. 68, 70, 71; Dell'Orso in *Pittura italiana...* 1991, p. 133; Gagliardi 1993, p. 231; Franco (ad vocem) in *Dizionario...* 1994, pp. 329-330; Lollini 1995, pp. 96, 99, nota 6; Martin, Bergeon 1996, p. 79, fig. 11; Zanon 1996, p. 109; Minardi in *Fioritura tardogotica...* 1998, p. 208; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, p. 83, nota 101; Minardi in *Il potere, le arti...* 2001, p. 174; Mognetti 2003, p. 103, nota 27; Padovani 2003, p. 177; Laclotte, Moench 2005, pp. 204-205; Guarnieri in *Gentile da Fabriano...* 2006, p. 165; Guarnieri 2006^b, p. 26, nota 132; Minardi 2006^a, p. 9; Minardi 2006^b, p. 181; Vanni 2008, p. 25; Massaccesi in *The Middle Ages...* 2011, pp. 116, 120; Buttus 2014, p. 180.

4

Madonna col Bambino in trono e angeli

Nella cimasa: **Pietà**

circa 1406-1407

tempera su tavola

64×42 cm

ubicazione sconosciuta

Provenienza: Milano, asta Finarte (1963)

Nella porzione inferiore del dipinto, la Vergine è raffigurata mentre stringe tra le dita lo stelo sottile di una rosa, che offre al figlioletto benedicente seduto sul suo ginocchio sinistro. Ad osservare la scena, sei angioletti fanno capolino dietro lo schienale del trono sul quale Maria è adagiata, contro un drappo d'onore riccamente trapunto con motivi a losanga. Di essi, solamente quello all'estrema sinistra regge uno strumento musicale, un'arpa di dimensioni contenute, secondo l'uso tardomedievale (si prendano ad esempio il disegno di Giovannino de' Grassi raffigurante *Fanciulle che suonano*, conservato alla Biblioteca Angelo Mai di Bergamo, o gli angeli musicanti alla base dell'*Incoronazione della Vergine* di Valleromita di Gentile). Il coronamento superiore dell'opera è occupato da un'*imago pietatis*, con i due dolenti a sorreggere il busto del Cristo che fuoriesce dal sepolcro, fiancheggiato alle due estremità da speroni rocciosi.

La conoscenza del dipinto è possibile solamente attraverso una fotografia conservata nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (inv. 414527) e dalla riproduzione del catalogo dell'asta Finarte del marzo 1963, in cui l'opera veniva presentata come prodotto della cerchia di Jacobello del Fiore. In entrambi i casi, gli scatti non forniscono una visione adeguata della struttura della tavola: rimane quindi aperta la doppia possibilità che si presentasse come opera autonoma o, più probabilmente, che costituisse la parte centrale di un insieme costituito da più elementi,

forse un trittico destinato ad un altare laterale, in considerazione delle dimensioni del pannello che, va rilevato, appare decurtato lungo il margine inferiore.

Ricondotto al pittore da De Marchi (1987^a), che ne sottolineava l'ancora fortissimo legame con il neogiottismo bolognese, ma già imbevuto di una prima nozione di Gentile, il dipinto è stato accolto all'unanimità nel catalogo di Zanino di Pietro. La datazione andrà, allora, meglio precisata a ridosso del rientro del pittore in laguna: lo sguardo di Zanino ancora rivolto alla città felsinea si evince, ad esempio, dalla posa della Madonna, che richiama, in controparte, l'affresco raffigurante la *Madonna col Bambino in trono tra i santi Cosma e Damiano* in Santa Maria dei Servi a Bologna, dipinto da Pietro di Giovanni Lianori entro la metà del secondo decennio del Quattrocento, così come, dello stesso artefice, la *Madonna in trono* nella cappella della Società dei Notai in San Petronio (1420 ca.) e il polittico tardo con la *Madonna in trono col Bambino tra i santi Girolamo e Petronio* della Pinacoteca Nazionale (inv. 6316). Si tratta di opere la cui realizzazione esula dal soggiorno bolognese di Zanino: si potrebbe allora ipotizzare la presenza di un modello comune, più antico, a cui entrambi i pittori si ispirarono nei loro lavori. Nel dipinto in esame, affondano le loro radici nell'espressività del mondo bolognese anche i volti dei personaggi nella cimasa, in particolare quello del Cristo contrito in una smorfia. Tuttavia, i ricordi dell'esperienza felsinea si ammantano qui di una veste veneziana, come provato dall'inedito uso della pastiglia che si allarga a riempire tutti i vuoti, quali gli spazi di risulta tra il registro inferiore e la cimasa e tra quest'ultima e il bordo esterno della tavola, con bolli e elementi vegetali. Anche l'adozione del motivo a losanga nel drappo d'onore, realizzato con la rotella e recante al centro un punzone a fiore a cinque petali, già presente nel polittico di Avignone (cat. 3), è frutto di una maggiore attenzione da parte del pittore alla lavorazione delle superfici dorate. Si tratta di un espediente decorativo non del tutto sconosciuto in precedenza a Venezia (basti ricordare il trittico con la *Madonna col Bambino, un donatore e angeli; san Giovanni Battista, santa Maria Maddalena, san Bartolomeo e santa Lucia* del Maestro di Teplice, passato all'asta Semenzato nel settembre del 2003, lotto 62), ma che troverà particolare seguito con la generazione di pittori tardogotici, in particolar modo Jacobello del Fiore, che lo riproporrà in almeno tre varianti (Fermo, Palazzo dei Priori, *Storie di santa Lucia*; Venezia, Gallerie dell'Accademia, *Madonna della misericordia, san Giovanni Battista, san Giovanni Evangelista*, inv. 13; Padova, Musei Civici, *Crocifissione e dolenti*, inv. 1197). Infine, la trasparenza del velo che dal sepolcro dell'immagine di *Pietà* delicatamente scende a



sffiorare la cornice della scena sottostante, come pure la puntinatura del soppanno della Vergine e la granitura di archetti trilobi negli intradossi di quelli realizzati a pastiglia, parlano una lingua già tutta gentiliana e mostrano un tentativo di adeguamento dal parte del francese al portato del maestro di Fabriano: adeguamento ancora mal compreso, tuttavia, poiché le qualità luministiche insite nella puntinatura condotta in punta di pennello da Gentile sembrano essere qui riproposte secondo un carattere meramente decorativo, a cui è estranea qualsiasi ricerca di tipo naturalistico.

Bibliografia: Vendita pubblica... Milano, Finarte, 12-13 marzo 1963, lot. 107; De Marchi 1987^a, p. 63, nota 78; De Marchi 1987^b, p. 27; Lollini 1995, pp. 96, 99, nota 6; Buttus 2014, p. 181.

5

Croce astile opistografa

recto: nella croce: *Cristo crocifisso*; nel lobo superiore: *Dio Padre benedicente*; nel lobo sinistro: *la Vergine*; nel lobo destro: *san Giovanni evangelista*
verso: nella croce: *Cristo crocifisso*; nel lobo superiore: *l'Aquila di san Giovanni*; nel lobo sinistro: *il Leone di san Marco*; nel lobo destro: *l'Angelo di san Matteo*

circa 1406-1407

tempera su tavola

33,3×33,8 cm

Gent, Museum voor Schone Kunsten, inv. n. 1914-CM

Provenienza: Gent, collezione F. Scribe [s.d.]

La piccola croce astile presenta una decorazione su entrambi i lati: sul *recto* (fig. 5.a) Cristo crocifisso, al centro, è affiancato dalla Vergine e san Giovanni dolenti, mentre nella terminazione lobata superiore campeggia la figura di Dio Padre benedicente. L'opera risulta decurtata nella parte inferiore, con la conseguente perdita della raffigurazione presente nel quarto lobo: sulla base di esempi coevi, si potrebbe avanzare l'ipotesi che fosse occupato dall'immagine del Golgota, forse con la rappresentazione di un santo legato alla comunità per la quale l'opera venne realizzata, in atto di adorare la croce, oppure – ma questo si riscontra piuttosto nell'ambito dell'oreficeria, di cui l'esemplare in esame rappresenta una versione economica – da Adamo nell'atto di uscire dal sepolcro, in linea con il significato salvifico del sacrificio del Redentore. Sul *verso* (fig. 5.b), le terminazioni della croce accolgono i simboli del Tetramorfo, dei quali non sopravvive il Toro di san Luca, posto in corrispondenza dell'estremità inferiore.



5.a. Zanino di Pietro, *Croce astile opistografa*, Gent, Museum voor Schone Kunsten, *recto*



5.b. Zanino di Pietro, *Croce astile opistografa*, Gent, Museum voor Schone Kunsten, *verso*

Ignota è la provenienza del manufatto, il cui ingresso nella collezione del museo belga risale al 1913. Nemmeno l'iconografia fornisce indizi da cui desumere l'originaria destinazione dell'opera; nondimeno, è possibile ricondurne la realizzazione all'ambito veneto a partire dalla sagoma polilobata della croce, con biforcazione delle braccia e perimetro ornato da una bordura a bolli punzonati, per le similitudini con modelli di pittura monumentale e d'oreficeria elaborati in quell'area tra XIV e XV secolo. Valgano, a titolo di esempio, i crocifissi dipinti di Roma, Santa Maria in Trivio, e Venezia, Museo Correr (Pallucchini 1964^b, figg. 207-208) e le croci processionali di Venezia (chiesa dell'Angelo Raffaele, per cui cfr. Scarpa in *I Tesori...* 2000, p. 187, n. 43), Trieste (Monastero di San Cipriano, per cui cfr. Cuscito in *Ori e Tesori...* 1992, pp. 70-71, n. II.17), Seren del Grappa (fraz. Porcen, chiesa di Santa Maria Maddalena, per cui cfr. Ericani in *Oreficeria sacra...* 2004, pp. 146-147, n. 72; fraz. Rasai, chiesa di Santa Maria, per cui cfr. Ead. in *Oreficeria sacra...* 2004, p. 158, n. 80), Villorba (fraz. Fontane, chiesa parrocchiale, per cui cfr. Delfini Filippi in *Oreficeria sacra...* 2004, pp. 158-159, n. 81), Marcon (chiesa parrocchiale di San Giorgio, per cui cfr. Samadelli in *Oreficeria sacra...* 2004, pp. 166-167, n. 87), Motta di Livenza (fraz. Lorenzaga, chiesa parrocchiale, per cui cfr. Delfini Filippi in *Oreficeria sacra...* 2004, p. 182, n. 98). Un ulteriore confronto si può rintracciare in un esemplare affine per tecnica, ma di qualità leggermente inferiore: la croce astile attribuita al Maestro del Dossale Correr e passata presso Botticelli a Firenze nel 2008.

La corretta identificazione dell'artefice con Zanino di Pietro è stata proposta da Andrea De Marchi (1987^a): nonostante la lettura del manufatto sia resa difficoltosa dall'impovertimento della pellicola pittorica e dalle numerose lacune, il tratto del pittore è evidente in particolar modo nei volti dei due dolenti e dell'Angelo di san Matteo, mentre il corpo di Cristo è una versione di dimensioni ridotte di quello della *Crocifissione* di Avignone (cat. 3), a cui rimanda per lo stesso torace espanso, la vita stretta che poi si gonfia nel ventre rilassato e i tozzi arti inferiori. Tali caratteri, uniti alla sagomatura della croce di chiara ascendenza veneziana, portano a concludere che la datazione del manufatto debba porsi in un momento prossimo al rientro in laguna del pittore, a seguito del soggiorno bolognese.

Bibliografia: De Marchi 1987^a, p. 63, nota 78; Guarnieri in *Gentile da Fabriano...* 2006, p. 165; Guarnieri 2006^b, p. 26, nota 132; *Museum of Fine Arts...* 2007, I, p. 169.

6

Madonna degli alberetti

circa 1406-1407

tempera su tavola

55×38 cm

Milano, collezione privata

Provenienza: [s.l.], collezione Gilbertson (1923/1924); New York, collezione Wildenstein (1948)

Il soggetto della *Madonna dell'umiltà*, che ricorre frequentemente nella produzione pittorica a cavallo tra Tre e Quattrocento, viene declinato in questa tavoletta nella versione correntemente definita *degli alberetti*: sullo sfondo del manto erboso su cui è adagiata la figura della Vergine crescono infatti due piccoli arbusti, memori dell'iconografia della pala di Gentile ora a Berlino (Gemäldegalerie, inv. 1130).

Del dipinto, noto in sede critica, ma di cui non è mai stata pubblicata la riproduzione fotografica, non si conosce la provenienza originaria: è possibile, tuttavia, ricostruirne le vicende collezionistiche nel corso dell'ultimo secolo a partire da tre notizie. La prima risale ai primi anni venti del Novecento quando dell'opera, esposta alla *Winter Exhibition* del Burlington Fine Arts Club di Londra, veniva ricordato il proprietario, il reverendo Lewis Gilbertson: in quell'occasione furono altresì rese note le misure della tavola, pari a pollici $17\frac{1}{2} \times 14\frac{1}{2}$ (44,45×36,83 cm), ma non una sua immagine. È, tuttavia, possibile accertarsi si trattasse del dipinto qui in esame a partire da un riferimento dell'archivio fotografico digitale della Frick Collection (fig. 6.b)³, corredato dalla relativa scheda con le informazioni circa l'appartenenza alla collezione del reverendo e l'esposizione alla mostra londinese. Il secondo capitolo nella fortuna collezionistica della tavola fu individuato da Angelelli (in *Pittura dal Duecento...* 1991, p. 273, n. 585) in una fotografia conservata nella Fototeca Berenson, allora nel fascicolo relativo a Gentile da Fabriano (attualmente nella busta di Stefano da Verona, N 75.4.a, inv. 123247), che registrava l'attribuzione al maestro marchigiano come proposta di Bode e il passaggio dell'opera presso la raccolta Wildenstein di New York nel marzo del 1948. Infine, l'ultimo apporto a specificare gli episodi collezionistici del dipinto proviene da una perizia inedita di Federico Zeri, conservata nell'archivio della

³ Photo: A.C. Cooper, London C22611; New York, Frick Art Reference Library (FARL), negative digital image, C22611_post_2.tif negative. Online al sito (ultima consultazione in data 15 settembre 2016): <http://digitalcollections.frick.org/digico/#!/details/bibRecordNumber/b10136204/Photoarchive>

Fondazione bolognese e risalente al 1998, che documentava la tavola in collezione privata a Milano, dove tuttora è conservata. Nel dattiloscritto venivano inoltre riportate le dimensioni, pari a 55×38 cm, con uno scarto in altezza di più di 10 cm rispetto al dato precedente.

A seguito di una visione autoptica dell'opera, si è riscontrato che la superficie pittorica è interessata da una crettatura diffusa, mentre alcune lacune si possono osservare in corrispondenza della foglia d'oro lungo il bordo del dipinto e in una porzione di sfondo tra i volti dei due personaggi. Cadute di colore, poi malamente integrate, si situano all'altezza della spalla sinistra del Bambino e del braccio che la Vergine poggia sulle ginocchia del Figlio, mentre degli ornamenti d'oro a decorazione del manto della Madonna rimangono solo lievi tracce. Tutto sommato, lo stato di conservazione dell'anconetta si può giudicare buono, e così lo reputava anche Federico Zeri che, nella sua stima, descriveva la tavola addirittura in «condizioni eccezionalmente buone», senza rilevarvi rimaneggiamenti o ridipinture. In realtà, il confronto con gli scatti Frick e Berenson dà testimonianza di alcuni ritocchi intervenuti sull'opera, quali il ravvivamento della passamaneria del *maphorion* di Maria e il rifacimento, nel Bambino, di parte del braccio sinistro e del corrispondente piedino. Ma la differenza più evidente è la presenza del prato fiorito (fig. 6.a): probabilmente per ovviare alla brusca decurtazione della tavola proprio al di sotto dell'abito della Vergine, il restauratore novecentesco ritenne opportuno operare un'integrazione di qualche centimetro, mascherandola con una veste floreale che ben si confaceva alla moda d'inizio XV secolo. Verrebbe così anche a spiegarsi la maggiore altezza della tavola segnata nella perizia rispetto alle dimensioni riportate nel catalogo della mostra del Burlington Fine Arts Club. L'intervento, di cui non si riscontra traccia a una visione a luce naturale, si rileva invece con una ripresa a luce radente, che evidenzia una discontinuità proprio nel punto in cui veniva a sovrapporsi la cornice nella fotografia della Frick Collection.

Ricondotta all'ambito veneziano nell'esposizione londinese e, più specificamente, al pittore da Angelelli e da Zeri (ma cfr. anche Padovani 1974 che, nel citare il dipinto *en passant* in nota, lo inseriva nel catalogo di Giovanni di Francia intorno alla *Madonna* del 1429), l'opera verrebbe a porsi, in continuità con le precedenti (cat. 4, 5) come ulteriore anello di congiunzione tra il soggiorno bolognese e il ritorno a Venezia di Zanino: della prima fase permene, infatti, il volume geometrico del corpo della Vergine, ancora memore dell'impostazione neogiottesca, che aveva avuto prima manifestazione



6.a. Zanino di Pietro, *Madonna degli alberetti*, Milano, collezione privata



6.b. Zanino di Pietro, *Madonna degli alberetti*, Milano, collezione privata (fotografia: New York, Frick Art Reference Library (FARL), negative digital image, C22611_post_2.tif negative)

nella *Madonna dell'umiltà* di ubicazione ignota (cat. 1). Ma tutta la figurazione parla ormai il linguaggio portato in laguna da Gentile da Fabriano, qui mutuato attraverso espedienti ancora superficiali come l'iconografia degli alberelli e l'idea della spilla a chiusura dei due lembi del manto della Madonna all'altezza dello sterno. Anche gli archetti in pastiglia, che seguono la centinatura della tavola e terminano in *pendilia* circolari, con una trilobatura nell'intradosso realizzata a granitura (lo stesso motivo che, ad esempio, compare nella decorazione del nimbo della Vergine nell'opera perugina di Gentile), palesano un primo adeguamento di Zanino alle innovazioni del pittore marchigiano. Va, infine, notata la particolare decorazione che caratterizza lo specchio più interno del nimbo della Vergine, segnato da una serie di archetti continui e da una razzatura ottenuta con la rotella: motivo, anch'esso, di matrice gentiliana, come si può osservare, ad esempio, nei protagonisti del *Calvario* del fabrianese esposto alla Pinacoteca di Brera (inv. 6945).

La realizzazione del dipinto dovrebbe perciò situarsi alla metà del primo decennio del Quattrocento, o poco oltre, intorno a quel 1407 in cui per la prima volta il pittore si firmava come abitante nella contrada di Sant'Apollinare a Venezia.

Fonti e documenti: F. Zeri, perizia dattiloscritta (23 settembre 1998), Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, PI_0276/4/46.

Bibliografia: *Winter Exhibition...* 1923, n. 101; Padovani 1974, p. 19, nota 39; Angelelli in *Pittura dal Duecento...* 1991, p. 273, n. 585; De Marchi 1992 (ed. 2006, p. 102, nota 26); Minardi in *Il potere...* 2001, p. 174; Minardi 2006^a, p. 21, nota 21.

7

Madonna dell'umiltà

circa 1406-1407

tempera su tavola

50×33 cm

Firenze, Tornabuoni Arte

Iscrizioni: sul nimbo di Cristo: INRI

Provenienza: Roma, asta Finarte (1974); Roma, asta Christie's (1978); Bologna, collezione privata [s.d.]; Firenze, antiquario Marianelli (2005-2006)

Le vicende note del dipinto non iniziano che a partire dagli anni settanta del Novecento, con due passaggi sul mercato antiquariale, il primo presso la casa d'aste Finarte di Roma, con un'attribuzione alla scuola di Gentile da Fabriano; il secondo, sempre nell'Urbe, presso Christie's, come scuola di Jacobello del Fiore. La graziosa *Madonna*



dell'umiltà è, invece, opera di Zanino di Pietro, ma come tale non è finora rientrata nella letteratura critica inerente il pittore, sebbene gli sia stata correttamente assegnata da Angelelli (in *Pittura dal Duecento...* 1991, p. 273), Filippo Todini (Firenze, Fototeca del Kunsthistorisches Institut, inv. 451354 come Giovanni di Francia) e, quindi, riconfermata al suo catalogo da Linda Pisani in un'*expertise* per l'antiquario Tornabuoni, nella cui collezione l'opera entrò a far parte nel 2007. In quell'occasione, la studiosa proponeva un confronto tra il dipinto in esame e la *Madonna* di Atene (cat. 9) e ne collocava la realizzazione nel secondo decennio del Quattrocento, così individuando correttamente le coordinate stilistiche sottese all'opera e interpretandola come testimonianza della maturità del pittore. Tuttavia, una datazione leggermente anticipata al primo decennio del secolo, come già proposto da Angelelli, si attaglierebbe ancor meglio alla tavola, dipinta probabilmente a ridosso del rientro di Zanino in laguna e poco dopo la *Madonna degli alberetti* (cat. 6). La vicinanza di esecuzione tra le due anconette sarebbe del resto confermata dalla letterale ripresa, sebbene in controparte, del braccio del Bambino appoggiato sulla gambina, mentre le incertezze nel disegno del piede sinistro (che si rifà evidentemente a quello del Bambino nella *Madonna* perugina di Gentile) e della mano con cui il figlioletto tenta di accarezzare il mento materno, o forse gioca con un velo trasparente che le scende dal capo, ma che ora non si vede più, suggeriscono l'ancora poca esperienza da parte del maestro nella gestione dello scorcio, e quindi consigliano di mantenere il dipinto entro date precoci, come comprovato anche, per confronto, dalla maggiore consapevolezza anatomica espressa nella *Madonna* newyorkese (cat. 8) e in quella conservata ad Atene (cat. 9), che ben si leggono a seguito di questa prova. Che questa *Madonna* faccia gruppo con quelle summenzionate è, infine, confermato dalla fitta razzatura che circonda i due personaggi divini e, soprattutto, dal ripetersi delle stesse decorazioni dei nimbi, con punzoni ad anello a due cerchi disposti a losanga, rosette a cerchi e uno centrale di maggiori dimensioni, lettere granite: elemento, quest'ultimo, che costituisce una diretta ripresa dalla coeva produzione di Gentile da Fabriano. È interessante qui notare come Zanino abbia però operato una scelta diversa rispetto al pittore marchigiano: laddove, infatti, nei dipinti per Ferrara e Perugia Gentile realizzò la scritta sul nimbo della Vergine a risparmio sullo specchio dell'aureola completamente granito, Zanino riempì invece il corpo dei caratteri gotici con una fitta granitura, facendoli in tal modo risaltare per contrasto sulla superficie levigata della foglia d'oro. Va poi rilevata la peculiare decorazione che contraddistingue lo specchio interno dell'aureola di Maria, con un'archeggiatura

continua, come nella *Madonna* precedente: qui però gli interstizi tra un arco e l'altro sono graniti e la razzatura a rotella è sostituita da un segmento, anch'esso granito, che scende fino al capo della Vergine, facendo assumere all'insieme una parvenza di piumaggio che sembra piegare in scorcio a fronte dell'inclinazione del volto di Maria. Infine, nella passamaneria del manto della Vergine il pittore si cimenta in un ornato a spirale realizzato con uno stilo appuntito, in linea con la tradizione del Trecento veneziano.

Va infine segnalato che l'opera è attualmente inserita all'interno di una cornice che, pur rifacendosi evidentemente a esemplari lagunari tra XIV e XV secolo negli elementi costitutivi (colonnine tortili, coronamento fogliaceo), risulta di fattura posteriore.

Fonti e documenti: L. Pisani, perizia, Firenze, Tornabuoni Arte.

Bibliografia: *Asta di dipinti...* Roma, Finarte, 2, 3, 4 dicembre 1974, lot. 98; *Dipinti, disegni...* Roma, Christie's, 28-29 settembre 1978, lot. 56; Angelelli in *Pittura dal Duecento...* 1991, p. 273.

8

Madonna col Bambino, san Girolamo, san Francesco e santo cavaliere (san Giuliano?)

circa 1408-1410

tempera su tavola

68,6×57,2 cm

New York, collezione Fioratti

Provenienza: Londra, antiquario Bellesi [s.d.]; Londra, collezione Herbert [s.d.]; Roma, collezione Paolini [*ante* 1924]; New York, asta American Art Galleries (1924); New York, asta Sotheby's (1982)

L'ancona raffigura la Vergine con il Bambino, accompagnata da tre santi: Girolamo, Francesco, le cui stigmate si percepiscono oggi a malapena, e un giovane cavaliere, variamente identificato con Giuliano (asta American Art Galleries 1924), Giorgio (asta Sotheby's 1982) oppure, seppur dubitativamente, Venanzio da parte di Christiansen (1982). Quest'ultimo riconoscimento, tramite il quale lo studioso tentava di avvalorare una provenienza marchigiana del dipinto, da Camerino, di cui il santo è patrono, non ha trovato pareri concordi (De Marchi 1992; Guarnieri in *Gentile da Fabriano...* 2006), per la mancanza del consueto vessillo bianco e rosso con cui il cavaliere veniva rappresentato.

Le vicende dell'opera si possono seguire con un buon grado di certezza solamente nel corso del Novecento, a partire dalla menzione di Van Marle (1927), che la ricordava

nelle collezioni Herbert di Londra prima e Paolini di Roma poi, fino all'approdo negli Stati Uniti, con la vendita dell'intera collezione romana all'asta dell'American Art Galleries di New York nel 1924. Di lì, l'ancona sarebbe transitata attraverso varie raccolte e passata a una seconda asta newyorkese nel 1982, presso Sotheby's, per entrare quindi a far parte della collezione Martello (ora Fioratti), dove si trova a tutt'oggi. A questi fatti noti si può aggiungere un ulteriore tassello, fornito da un appunto di Federico Zeri sul retro delle fotografie conservate nella Fondazione bolognese (fig. 8.b, invv. 60796, 60798), che recita «ex Bellesi», lasciando così ipotizzare un passaggio anche presso l'antiquario londinese, purtroppo non meglio collocabile per la mancanza di indicazioni cronologiche a riguardo. Tuttavia, l'analisi tecnico-formale delle due riproduzioni fornisce una datazione compresa tra il 1890 e il 1920 circa (per lo scatto con inv. 60796 l'analisi, unita all'iscrizione, suggerirebbe come *ante quem* il 1923/11/14)⁴, lasciando presumere che in quell'arco di tempo l'opera circolasse sul mercato antiquario britannico, come del resto appare confermato anche dalla presenza del dipinto in collezione Herbert⁵.

Le fotografie Zeri sarebbero quindi la prima testimonianza visiva dello stato di conservazione del dipinto, tra Otto e Novecento: in quel periodo, la pittura risultava già compromessa da alcune alterazioni, come arguito in precedenza da Guarnieri (in *Gentile da Fabriano...* 2006) e ora argomentabile in maniera più puntuale. Si nota, innanzitutto, una brusca operazione di resecuratura ai lati e nella parte inferiore della tavola, con il conseguente accrescimento dell'effetto di rinserramento delle figure nel primo piano e intorno al gruppo centrale della Vergine con il Bambino. Nel margine superiore sembra, invece, che il fondo oro sia stato coperto con uno strato di colore più scuro – in cui però sono ancora riconoscibili i marchi dei punzoni del nimbo del giovane cavaliere – al fine di conferire all'opera una forma ad arco ribassato. Infine, l'incisione della firma falsa “Cimabue” avrebbe garantito il giusto livello di antichità e di valore alla pittura. Un successivo restauro, documentato dalla fotografia pubblicata da Van Marle (fig. 8.c), intervenne a camuffare l'ancona secondo un gusto più marcatamente internazionale: per ovviare al ritaglio netto dei bordi e riequilibrare la composizione vennero aggiunti dei listelli lungo i tre lati della tavola, ridipinti con le verzure tipiche della moda al tempo di

⁴ Informazioni ricavabili dal sito della Fondazione Zeri (ultima consultazione in data 29 aprile 2017): http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=F&id=57245&titolo=Anonimo+-+Zanino+di+Pietro+-+sec.+XIV%2F+XV+-+Madonna+con+Bambino+e+santi+-+insieme

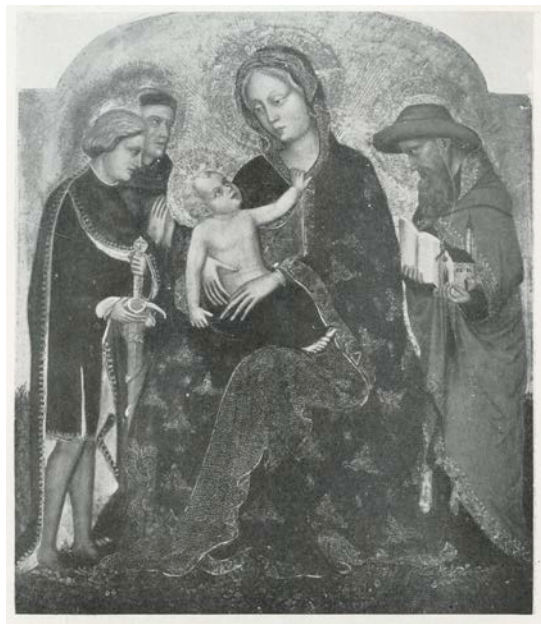
⁵ Non potendo ricorrere a riferimenti più precisi, la scelta di collocare, nella sezione *Provenienza* della scheda, il passaggio del dipinto presso Bellesi prima della collezione Herbert è solo indicativa.



8.a. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino, san Girolamo, san Francesco e santo cavaliere*, New York, collezione Fioratti



8.b. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino, san Girolamo, san Francesco e santo cavaliere*, New York, collezione Fioratti (fotografia: Bologna, Fondazione Zeri, inv. 60796)



8.c. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino, san Girolamo, san Francesco e santo cavaliere*, New York, collezione Fioratti (fotografia: da Van Marle 1927, VIII, p. 24, fig. 16)

Gentile da Fabriano, operazione che doveva essere consueta ai restauratori novecenteschi (vedi cat. 6). Anche la parte superiore del pannello venne rimaneggiata, con la rimozione del pigmento scuro e la ridoratura del fondo; il nome di Cimabue fu eliminato, i volti vennero addolciti e le vesti riccamente rifinite con passamanerie e motivi floreali. Il soppanno del manto della Vergine fu trapunto di puntini d'oro, in omaggio all'invenzione del maestro marchigiano, al cui stile il restauratore novecentesco intendeva chiaramente avvicinare il dipinto che, di fatto, fu attribuito a Gentile da Van Marle (1927) e Molajoli (1928) mentre, secondo Grassi (1953) e Rossi (1973), meglio si confaceva l'assegnazione ad uno stretto seguace. Il nome di Zanino di Pietro, avanzato da Christiansen nel 1982, ha trovato riscontro grazie al restauro condotto, in quello stesso anno, da Alfio Del Serra, al termine del quale l'opera ha riacquisito migliore leggibilità, nonostante rimanga evidente l'impovertimento della superficie pittorica. Durante l'intervento sono stati rimossi i listelli ai bordi della tavola e tutte le ridipinture, mentre si è optato per il mantenimento della doratura posticcia nella parte superiore del pannello, che comunque risulta chiaramente distinguibile rispetto a quella antica. Sono state inoltre colmate le lacune che in più punti danneggiavano la pellicola pittorica, in particolare in prossimità della fenditura che tagliava verticalmente il dipinto passando attraverso la figura del Bambino (fig. 8.a). Da una recente campagna fotografica (marzo 2017) non risultano ulteriori alterazioni allo stato di conservazione; va inoltre aggiunto che sul retro, completamente parchettato, è presente un'etichetta che attesta un ulteriore restauro, datato 1940, presso C.B. Van Bohemen di L'Aia.

Il crescendo gentiliano di Zanino trova un ulteriore riscontro in questo dipinto, chiaramente esemplato sulla coeva *Madonna col Bambino* del fabrianese, ora a Perugia: la vicinanza delle opere sembra suggerire un rapporto diretto tra i due maestri e porta a collocare la tavola in esame al primo periodo veneziano di Zanino. Dal modello di Gentile, il figlio di Pietro trasse, infatti, ispirazione per tratteggiare i lineamenti aggraziati della Vergine, la cui bionda chioma si intravede al di sotto del velo, non più pesantemente calato sulla fronte, come anche per la posa del piccolo Gesù, maggiormente allungato sul grembo materno rispetto al cugino perugino, ma con il piedino sinistro, per quanto emerge al di sotto della stoffa rossa che lo copre, riproposto con lo stesso scorcio e in maniera più corretta rispetto alla prova precedente. Tutta originale è, invece, l'idea di utilizzare la manina del Bambino al posto della fibbia per trattenere il manto di Maria. Tra gli elementi più tipici di Zanino sono inoltre le

espressioni marcate dei tre santi a corolla del gruppo divino, tra cui il volto di Francesco in tralice, di sapore ancora bolognese, preannuncia simili soluzioni del trittico reatino (cat. 11).

Bibliografia: The Collection... New York, American Art Galleries, 10-11 December 1924, lot 107; Van Marle 1927, VIII, p. 22; Molajoli 1928, pp. 39-41; Grassi 1953, pp. 68-69; Rossi 1973, p. 19; Christiansen 1982, pp. 5-7, 68, nota 13, 132-133; *Important Old Master...* New York, Sotheby's, 21 January 1982, lot 104; Boskovits in *The Martello...* 1985, pp. 148-149; De Marchi 1987^a, p. 27; De Marchi 1992 (ed. 2006, pp. 72, 101, nota 24, 104, nota 68); Gagliardi 1993, p. 232; Tamvaki in *Fioritura tardogotica...* 1998, p. 206; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, p. 84, nota 120; Minardi in *Il potere...* 2001, p. 174; Guarnieri in *Gentile da Fabriano...* 2006, pp. 166-167; Minardi 2006^b, p. 181; Vanni 2008, pp. 29, 32; Buttus 2014, p. 192, nota 93; Guarnieri 2014, p. 58.

9

Madonna dell'umiltà e angeli

circa 1408-1410

tempera su tavola

50×49 cm

Atene, Galleria Nazionale e Museo Alexandros Soutzos, inv. 1626

Iscrizioni: sull'aureola della Vergine: SANTA MARIA MATER DEI; sul nimbo di Cristo: JESUS NAZARENUM REX JUDEORUM

Provenienza: [s.l.], collezione N. Nicolau (acquistato nel 1952)

Il soggetto non si discosta dal classico repertorio di *Madonne dell'umiltà* uscito dalla bottega di Zanino di Pietro: la Vergine, accovacciata sul tappeto erboso, regge il biondo figlioletto e, nel mentre, gli porge una rosa con la destra. Cinque piccoli angeli assistono alla scena, alcuni con lo sguardo posato sulla coppia divina, altri intenti a raccogliere i fiori del prato, in un passaggio «memore di una pagina miniata, il più squisito della composizione», come ebbe a sottolineare Brandi nel pubblicare, per la prima volta, l'opera (1978).

Lo stato di conservazione del dipinto non è dei migliori: vi si notano estese cadute della foglia d'oro, tali da mettere in luce il bolo sottostante, mentre la pellicola pittorica, solcata da una diffusa crettatura ad andamento orizzontale, risulta in più punti abrasa e impoverita. Tale è il risultato della sostituzione, nel corso di un primo restauro, del supporto ligneo originale, intaccato da tarli e umidità, come messo in evidenza da Marietta Vidali durante l'ultimo intervento sull'opera, avvenuto nel 1998 in vista dell'esposizione alla mostra *Fioritura tardogotica nelle Marche*. A ciò si aggiunga che la composizione è tagliata ai lati, sul fondo e, probabilmente, anche nella parte superiore, dove è possibile fosse presente la figura di Dio Padre nel margine in alto a

sinistra, forse nell'atto di inviare la colomba dello Spirito Santo a cui corre incontro un angioletto con le braccia levate. Nonostante i danni rilevati, l'opera non è stata alterata da ridipinture ed è quindi possibile riconoscervi lo stile più genuino di Zanino, come rilevato da Christiansen (1982), dopo una prima attribuzione a Gentile avanzata da Brandi.

Realizzato ad una data non troppo distante dalla *Madonna col Bambino* di collezione Fioratti (cat. 8), di cui richiama in maniera puntuale la fisionomia della Vergine e del Bambino, la tonalità ancora bruna conferita agli incarnati e simili decorazioni dell'oro, in particolare nel ricorrere del tipico punzone a rosetta, il dipinto ben si colloca entro la fine del primo decennio del Quattrocento, in quel gruppo di lavori usciti dalla bottega del pittore in prossimità della realizzazione del trittico di Rieti (cat. 11), di cui questa *Madonna* anticipa la preziosa operazione di granitura nei caratteri gotici a ornamento dei nimbi dei personaggi.

Bibliografia: Brandi 1978, pp. 385-386; Christiansen 1982, pp. 68, nota 13, 114; De Marchi 1987^b, p. 27; Zampetti 1988, p. 281; De Marchi 1992 (ed. 2006, pp. 72, 104, nota 68); Lollini 1995, pp. 95, 99, nota 5; Mandolini 1998, p. 129; Minardi in *Fioritura tardogotica...* 1998, p. 208; Tamvaki in *Fioritura tardogotica...* 1998, pp. 204-207; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, p. 72; Minardi in *Il potere...* 2001, p. 174; Guarnieri in *Gentile da Fabriano...* 2006, p. 166; Minardi 2006^b, p. 181; Vanni 2008, pp. 32, 33, 35; Buttus 2014, p. 192, nota 93.



10

Madonna col Bambino

circa 1408-1410

tempera su tavola

49×37 cm

ubicazione sconosciuta

Provenienza: Roma, collezione Paolini [s.d.]

La conoscenza del dipinto è possibile grazie a un vecchio scatto conservato nella Fototeca Zeri (inv. 60815), da cui si apprendono altresì le dimensioni e la provenienza dalla collezione romana di Paolo Paolini. L'opera appare inserita in una cornice gotica di fattura chiaramente moderna, alla base della quale è l'*incipit* della preghiera alla Vergine «AVE MARIA GRATIA PLENA». Vi è raffigurata la *Madonna col Bambino* del “tipo affettuoso”, con il Figlio che alza le manine a cercare il volto materno, e a mezza figura, secondo un taglio ravvicinato meno frequente nella produzione del pittore rispetto all'iconografia della *Madonna dell'umiltà*. Non è possibile sapere se la tavola venne in passato decurtata o meno; va tuttavia sottolineato che il tipo iconografico della Vergine a mezzobusto con il Bambino in braccio non era sconosciuto a Venezia e in Veneto in quegli stessi anni: è interessante però notare come, rispetto agli esemplari coevi, il pittore metta qui in scena una variante con Maria seduta e il piccolo appoggiato sul suo ginocchio destro, affine per composizione al modello ateniese (cat. 9).

I volti dei due personaggi appaiono ridipinti, ma in forma lieve, tale da non pregiudicare l'attribuzione al pittore, in un momento che non sarà troppo distante dalle *Madonne dell'umiltà* di cui si è discusso in precedenza e comunque da collocarsi entro la fine del primo decennio del secolo. Vi ritorna, infatti, identico il Bambino, coperto da una vesticciola solcata da larghe e profonde pieghe, con il volto grassoccio, la posa a gambe leggermente accavallate e i piedini di scorcio. Il disegno delle mani è inconfondibilmente zaniniano, come anche l'uso dei punzoni nei nimbi, a rosette e anelli a due cerchi: di questi ultimi però il pittore varia la disposizione, creando una forma a fiore con sei petali e uno centrale, rispetto alla composizione a losanga proposta nella *Madonna col Bambino* e *Pietà* (cat. 4) e nelle *Madonne* già Gilbertson (cat. 6), Tornabuoni (cat. 7) e Fioratti (cat. 8). Infine, anche il motivo a rombo ricamato sul manto della Vergine richiama quello della *Madonna* Tornabuoni, ormai completamente scomparso, ma di cui si ha percezione dalle incisioni, confermando una volta di più l'esecuzione ravvicinata delle due opere.



Bibliografia: inedito.

Trittico di Rieti

Sul *recto*: *Crocifissione* (al centro); *i santi Elisabetta d'Ungheria, Chiara, Francesco* (sportello laterale sinistro); *i santi Ludovico di Tolosa, Antonio di Padova, il beato Angelo Tancredi da Rieti* (sportello laterale destro)

Sul *verso*: *La rinuncia ai beni paterni*; *Il Presepio di Greccio* (sportello laterale sinistro); *La predica agli uccelli*; *Le Stimmate* (sportello laterale destro)

circa 1410

tempera su tavola

scomparto centrale 98,5×88,5 cm, due scomparti laterali 94×44 cm

Rieti, Museo Civico, inv. MCR-333-SA

Iscrizioni: entro il cartiglio ai piedi dei santi francescani sullo sportello laterale destro: HOC OPUS DEPINXIT ZANI(N)US PETRI H(AB)ITATOR VE(N)ECIIS I(N) (CON)TRA/TASA(NC)TE APOLI(N)ARIS; lungo il corpo del Cristo: QUI VULT VENIRE POST ME ABNEGET SEMETIPSUM ET TOLLAT CRUCEM SUAM (Mt 16,24); al di sotto del paesaggio nell'angolo in alto a destra: MO(N)S OLIUETI(?); sullo stendardo rosso a sinistra del buon ladrone: S.P.Q.R.; sul braccio trasversale delle sei croci sorrette da santi francescani: CRUX PENITENCIE; sul cartiglio del beato Angelo Tancredi da Rieti: REX ET(ER)NE DOMINE QUI CRUCE(M) ASCE(N)DISTI / QUI HUMANI GENE(R)IS SALUTE(M) (CON)[...]ISTI / QUI SALUTE(M) ETERNAM M(I)HI PROMISISTI / CRUCEM UT VERUS MILES [CHRISTI]; sul cartiglio di sant'Antonio di Padova: OBGNUN [...]VITE PROCLAMAVI / [...] / ET [...] QUOD N(ON) POSSU(M) P(RAE)TER TRACTASTI(?) / ET CAPTIVU(M) LIBERA SIGNO TUO [...]U(M); sul cartiglio di san Ludovico da Tolosa: O P(RI)NCEPS YH(ES)U DOMINE IN VI(R)TUTE [...]E(N)S / PATER(?) [...] PRIMIS [...]E(N)S / SUB FRA(N)CISCI REG(U)LA P(RO)FICE[RE?] PROMINENS(?) / CO(N)TE(N)SI(?) REGNIA(?) SECULI VOTUM C(ER)TIS NOVO(?); sul cartiglio di san Francesco: MIRIFICA CUIO (ET) T(IB)I CONFERRE(?) [...] / QUI FACIO(?) [...] IMATO [...] / CUM TANTA PA[...]ACI E[...] / FERVENTE CARITATE [...] TECUM DEFERRI DIGNERIS(?) [...]; sul cartiglio di santa Chiara: O YH(ES)U REX GL(OR)IE I(N) CRUCIS SEDE(N)S SOLIO / [SA]LUTIS N(OST)RE P(RE)CIU(M) I(N) TE CRUCE (CON)SPICI[O] / [...] DISPOSUI CU(M) S(AN)C(T)OR(UM) COLLEGIO / MUL[...] IN(?) [...]; sul cartiglio di santa Elisabetta d'Ungheria: AD TE LEVA(N)T(UR) (?) AD (?) HOMI(N)ES (?) [...] / YH(ES)US SALVATOR S[...] VITE (CUM)PLERI [...] / IN [...] / [...] FRA(N)CIS[CU]S [...] CULPE(?) LAVIMINI(?)

Provenienza: Fonte Colombo, altare della chiesa dell'eremo (*ante* 1450); spostato nel coro nel 1660; Rieti, Museo Civico (dal 1911)

Il trittico ad ante mobili in esame si configura come un equilibrato connubio di parola scritta e immagine dipinta, entrambe perfettamente in linea con la spiritualità dell'eremo francescano di Fonte Colombo in cui l'opera era originariamente collocata, prima dello spostamento novecentesco nel Museo Civico di Rieti. Sul *recto* (fig. 11.a), al centro è una popolosa *Crocifissione*: sullo sfondo di un paesaggio scosceso, costituito da speroni di roccia sulla cui sommità si innalzano chiese e edifici turrati, si riconoscono agevolmente gli attori dell'animata scena.



11.a. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, *recto*



11.b. Zanino di Pietro, *Trittico di Rieti*, Rieti, Museo Civico, sportelli laterali, *verso*

Sulla sinistra, il gruppo dei soldati romani a cavallo, da cui si distacca Longino con le mani giunte in preghiera e il volto rivolto a Cristo crocifisso, è identificato dall'acronimo S.P.Q.R.; seguono le pie donne, strette a cerchio intorno alla figura svenuta della Vergine, mentre in prossimità della croce l'apostolo prediletto e la Maddalena sono colti nel momento del dolore, l'uno con le mani al viso, l'altra con le braccia rivolte al cielo. Sulla destra si vedono i soldati accovacciati che si spartiscono le vesti del Signore al gioco dei dadi e un gruppo di giudei, identificati dalle lunghe barbe, dal rotolo con caratteri ebraici retto da uno di essi e, secondo la lettura fornita da Capriotti (2009), dallo stendardo con il simbolo dello scorpione. Al di sopra della folla, si innalzano le croci con i due ladroni e Cristo al centro che, nell'esalare l'ultimo respiro, sembra pronunciare le parole granite sul fondo oro, che esortano ciascuno alla negazione di sé e a farsi carico della propria croce. L'invito viene raccolto, in senso figurato, dai sei santi francescani sugli sportelli laterali, tra cui si riconoscono agevolmente, a sinistra, Francesco e Chiara, vestita del mantello a righe secondo un'usanza tipicamente veneziana (Bisogni 1980 e più di recente Warr 2010, pp. 136-137); a destra, Ludovico, glielato e distinto dalla mitra e dalla corona deposta ai suoi piedi, e Antonio da Padova. Più problematica l'identificazione degli ultimi due personaggi: per la figura femminile nelle vesti di una terziaria francescana sono stati proposti i nomi di Agnese d'Assisi (Palmegiani 1932, Mortari 1957) e Margherita da Cortona (Mercurelli Salari 1993) ma, pur in assenza di attributi specifici, l'identificazione con Elisabetta d'Ungheria risulta ad oggi quella più accettata dalla critica. Il personaggio sul pannello destro, invece, ritenuto san Bonaventura a partire da Gnoli (1911), è stato individuato come beato per la presenza del nimbo raggiato: Bisogni (1980) ha quindi proposto di riconoscervi Raniero da Borgo Sansepolcro, mentre già Kaftal (1965, II) avanzava il nome di Gherardo Mecatti da Villamagna, di recente riconfermato da Mercurelli Salari (1993, citato però con il nome, errato, di Ludovico da Villamagna) e Guarnieri (in *Gentile da Fabriano...* 2006) e accettato all'unanimità negli studi successivi. Sebbene la connotazione della figura si riduca al solo *circulum precatorium*, mancando gli attributi tipici del rametto di ciliegie e del mantello chiuso da una fibbia al di sopra del saio (come, ad esempio, nel tondo della predella del polittico di Mariotto di Nardo in San Donnino a Villamagna, per cui da cfr. Giura 2011, pp. 83-94), l'identificazione del beato con Gherardo, piuttosto che con Raniero, potrebbe essere più plausibile, in relazione alla collocazione originaria dell'opera, e giustificata dalla vicenda biografica del Mecatti, che le fonti tramandano

essere dedito alla vita eremitica (*Acta Sanctorum, Maii*, III, pp. 246-251). Tuttavia, non trova spiegazione la scelta di dipingere un beato dal culto limitato alla sola Firenze e dintorni, in un contesto completamente estraneo, come quello della regione sabina. È più probabile, allora, che tra i beati locali vada ricercata l'identità del personaggio, che si potrebbe forse riconoscere con il beato Angelo Tancredi da Rieti (cfr. Pratesi 1961, 3, p. 233-234), come mi suggerisce Matteo Mazzalupi.

Oltre alla *crux penitencie*, ciascuna delle figure degli scomparti laterali è accompagnata da un cartiglio dispiegato, lungo il quale si può leggere, oggi a malapena, un componimento, che rimanda direttamente al sacrificio del Signore sulla croce nella scena centrale: «*Rex eterne Domine qui cruce ascendisti*». Infine, il retro degli sportelli laterali (fig. 11.b) ospita quattro episodi della vita di san Francesco, *alter Christus* e fondatore dell'ordine, dipinti a *grisaille* verde.

Sottoposta a tre restauri nel corso dell'ultimo secolo (1911 – in vista dell'esposizione nel nuovo Museo Civico – 1957, 2004), l'opera mostra in più punti un impoverimento della superficie pittorica e cadute in corrispondenza della foglia d'oro, tali da mettere in evidenza il bolo sottostante. Le alterazioni più significative riguardano, tuttavia, la parte superiore dei pannelli laterali – resecati all'altezza del profilo polilobato su cui originariamente doveva innestarsi una cornice ad archetti simile a quella che tuttora inquadra la scena centrale – e lo smembramento dell'opera in tre elementi distinti, oggi riunificati in un unico insieme per mezzo di cerniere metalliche. Non si conosce la data di tali operazioni, che probabilmente dovettero seguire il trasloco del trittico nel coro, nel 1660, dal momento che nella succinta descrizione di frate Ludovico da Modena (1637-1722) sembra che all'epoca l'opera fosse ancora integra. Quando invece l'Ispettore ai Monumenti Fabio Gori si recò all'eremo nel 1903, per sequestrare i beni appartenenti ai frati, i due laterali si trovavano ancora nel coro, mentre il pannello centrale, dapprima trasportato nella cappella dei novizi (fino al 1898), era stato di lì collocato nell'archivio conventuale.

Nel cartiglio del pannello destro, il dipinto reca la firma del suo autore, Zanino di Pietro, che si dice abitante di Venezia, nella parrocchia di Sant'Apollinare. La provenienza del pittore, a confronto con i «modi pittorici piuttosto lontani da quelli di tradizione veneto-bizantina dominanti nel periodo» visibili nel trittico (Scalabrini 1981, p. 40), portò gli studiosi, in un primo tempo, a considerare la realizzazione dell'opera estranea al contesto artistico lagunare e a frantenderne le matrici culturali alla base. Così Gnoli (1911) apriva alla doppia possibilità che Zanino avesse ereditato lo «spirito

dell'arte giottesca» da Antonio Veneziano o dai giotteschi veronesi, seguito, nell'ipotesi di una formazione – o influenza – toscana del maestro, da Van Marle (1924, iv), Salmi (1929) e Fiocco (1948). Testi (1915, II), invece, rintracciava nell'opera echi umbro-marchigiani, dei pittori di Gubbio e Fabriano, precisando l'affermazione con il riferimento ad Allegretto Nuzi, Andrea da Bologna e Pace d'Assisi; mentre Bettini (1940) vi leggeva un'influenza emiliana. Longhi (1946), pur non negando la vicinanza ad Antonio Veneziano, scambiava la vena espressiva della scena centrale per «quanto di più simile si possa trovare in Italia alle pitture di Colonia sui primi del secolo»: tale indirizzo “nordico” venne accolto da Magagnato (1958) nell'esposizione *Da Altichiero a Pisanello*, dove l'opera figurava quale vessillo delle «correnti renane e boeme nel Veneto all'inizio del Quattrocento». Infine, la pista veronese veniva ripresa da Pallucchini (1956^a) e Zeri (1962), che sottolineavano le reminiscenze altichieresche della *Crocifissione*. Si deve a Serena Padovani (1974) l'accoglimento dell'intuizione emiliana di Bettini, che la studiosa puntualizzò alla luce dei documenti che videro il pittore attivo a Bologna per un arco di vent'anni tra la fine del Trecento e i primi del Quattrocento, seguita da Christiansen (1982) e De Marchi (1987^a, 1987^b, 1992), che rilevò le impressionanti affinità di alcuni dettagli del trittico, sul piano stilistico, con l'ultimo Jacopo Avanzi. Tale interpretazione, su cui la critica si trova ad oggi concorde, è stata ulteriormente precisata da Guarnieri (in *Gentile da Fabriano...* 2006) che ha individuato rispondenze con il mondo dei miniatori bolognesi, dal Maestro del 1346 a Nicolò di Giacomo. Nel percorso di Zanino, il dipinto in esame costituisce il momento più alto nella fase di transizione dalle asprezze del momento felsineo agli accenti più marcatamente gentiliani del periodo lagunare, intorno alla fine del primo decennio del Quattrocento, per cui valga come *terminus post quem* il 1407. L'opera venne, infatti, dipinta a Venezia, come si evince dalla firma sul cartiglio, città in cui il pittore sembra risiedere in maniera stabile a partire da quell'anno, quando viene citato in qualità di testimone in un atto (cfr. Ludwig 1911, p. 106): è più che probabile, quindi, che la realizzazione del trittico faccia seguito al definitivo rientro del maestro in laguna, dopo la parentesi emiliana. Sebbene il ricordo del linguaggio neogiottesco sia ancora ben presente al pennello del pittore – nella spiccata mimica dei personaggi, nella predilezione per la visione dei volti di scorcio, nella composizione stessa della scena della *Crocifissione* – ogni singolo dettaglio è, però, ammantato di una pelle nuova e più tenera. Per rendersene conto, basti osservare i corpi di Cristo e dei due ladroni che si allungano sulle croci, coperti nient'altro che con un impalpabile perizoma: la resa

dell'epidermide condotta in punta di pennello, con il segno del costato appena accennato, è quanto di più vicino a Gentile Zanino sia riuscito a concepire nel corso della sua lunga carriera. Non solo. L'adesione alla lezione del maestro marchigiano si è spinta in questo dipinto molto più a fondo rispetto a quanto rilevato in precedenza, anche dal punto di vista tecnico: dall'utilizzo della lacca, raddensata in grumi a simulare la materialità del tessuto (Guarnieri 2014), come nelle vesti della Vergine e del soldato sulla destra, fino all'uso di un'ampia gamma di punzoni a ornamento dei nimbi e degli intradossi degli archetti della cornice, secondo modalità già esperite, ma qui riproposte con maggiore cura e inventiva. L'acme delle operazioni di lavorazione delle superfici dorate è però raggiunto nella realizzazione della scritta in caratteri gotici lungo il corpo di Cristo e nelle tre figure di angeli dolenti ai lati della croce, operazione cui peraltro il solo Zanino sembra essersi cimentato tra gli artisti attivi nel panorama tardogotico veneziano: si tratta di una replica diretta dell'invenzione gentiliana, sperimentata per la prima volta dal maestro marchigiano nella pala per la chiesa di San Domenico a Perugia, ma probabilmente dipinta a Venezia.

Fonti e documenti: Roma, Archivio del convento di San Francesco a Ripa, P. Ludovico da Modena, *Fondazione dei conventi della Provincia Riformata Romana*, tomo II, ms 101 (riportato in Terzi 1955).

Bibliografia: Gnoli 1911, pp. 328-330; Testi 1915, II, pp. 89-90; Van Marle 1924, IV, p. 70; Salmi 1929, pp. 448-451; Palmegiani 1932, pp. 244-246; Bettini 1940, p. 97; Longhi 1946, p. 49; Fiocco 1948, pp. 14-15; Coletti 1953, p. VIII; Verani 1954; Terzi 1955, pp. 52-53; Pallucchini 1956^a, pp. 74-77; Berenson 1957, I, p. 203; Mortari 1957, pp. 23-26; Urbani 1957, p. 160; Gherardini 1958, p. 9; Magagnato in *Da Altichiero...* 1958, pp. 61-62; Mortari 1960, pp. 14-16; Zeri 1962, p. 58; Kaftal 1965, II, pp. 509-510, fig. 581; Puppi 1965, p. 137; Zampetti 1969, I, p. 110; Padovani 1974, p. 9; *Zanino di Pietro* (ad vocem) in *Dizionario Enciclopedico...* 1976, XI, p. 409; Kaftal 1978, III, pp. 284-285, 332, nn. 8, 11, figg. 393, 395; Bisogni 1980, pp. 138, 161-163; Scalabroni in *Aspetti dell'arte...* 1981, pp. 39-44; Christiansen 1982, pp. 7-8, 68, nota 13, 133; Egger in *800 Jahre Franz von Assisi...* 1982, p. 595, n. 10.69; Boskovits in *The Martello...* 1985, p. 148; Padovani 1985, pp. 76, 77, 78; Christiansen 1987, I, p. 124; De Marchi 1987^a, pp. 29-30, 47, 63, nota 78, 64, nota 93; De Marchi 1987^b, p. 25, nota 90; Lucco (ad vocem) in *Dizionario biografico...* 1987, II, p. 769; Lucco 1989^a, I, pp. 19, 21-22, 33-34; Lucco (ad vocem) in *Dizionario biografico...* 1989, I, p. 363; Prijatelj 1990, pp. 60, 69, 70, 71, 76, 77; De Marchi 1992 (ed. 2006, pp. 72-73); Zampetti, Donnini 1992, pp. 91, 92; Gagliardi 1993, pp. 231-232; Mercurelli Salari 1993, pp. 173-180; Millesimi in *Il museo civico...* 1993, pp. 54-57; Franco (ad vocem) in *Dizionario...* 1994, pp. 329-330; Lollini 1995, pp. 94, 96, 98, note 3, 4, 99, nota 6; Zanon 1996, p. 109; Mandolini 1998, pp. 126, 130; Minardi in *Fioritura tardogotica...* 1998, p. 208; Tamvaki in *Fioritura tardogotica...* 1998, pp. 204, 206; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, pp. 69-70, 72; Lucandri 2001, pp. 38, 264, 265; Minardi in *Il potere...* 2001, p. 174; Padovani 2003, pp. 176, 177; Buttus 2004, p. 271, nota 3; Schmidt 2005, p. 69, nota 98; De Marchi 2006, p. 17; Guarnieri in *Gentile da Fabriano...* 2006, pp. 162-165; Guarnieri 2006^a, p. 108, nota 39; Minardi 2006^a, pp. 8-9; Minardi 2006^b, p. 181; Kindler in *Elisabeth von Thüringen...* 2007, II, pp. 338-339, n. 224; Vanni 2008, pp. 20, 21, 25-26; Capriotti 2009, pp. 60-65; Arbace in *Il Rinascimento danzante...* 2011, p. 46; Lucandri in *Guida...* 2011, pp. 18-23; Massaccesi in *The Middle Ages...* 2011, p. 119; Frugoni 2012, p. 29; Saulli in *Francesco, il Santo...* 2012, pp. 58-60; Buttus 2014, pp. 180-181; Guarnieri 2014, pp. 54-55; Tartuferi in *L'arte...* 2015, pp. 236-237; Papetti in *Francesco...* 2016, pp. 56-57.

Crocifissione

circa 1411-1412

tempera su tavola

35×21 cm

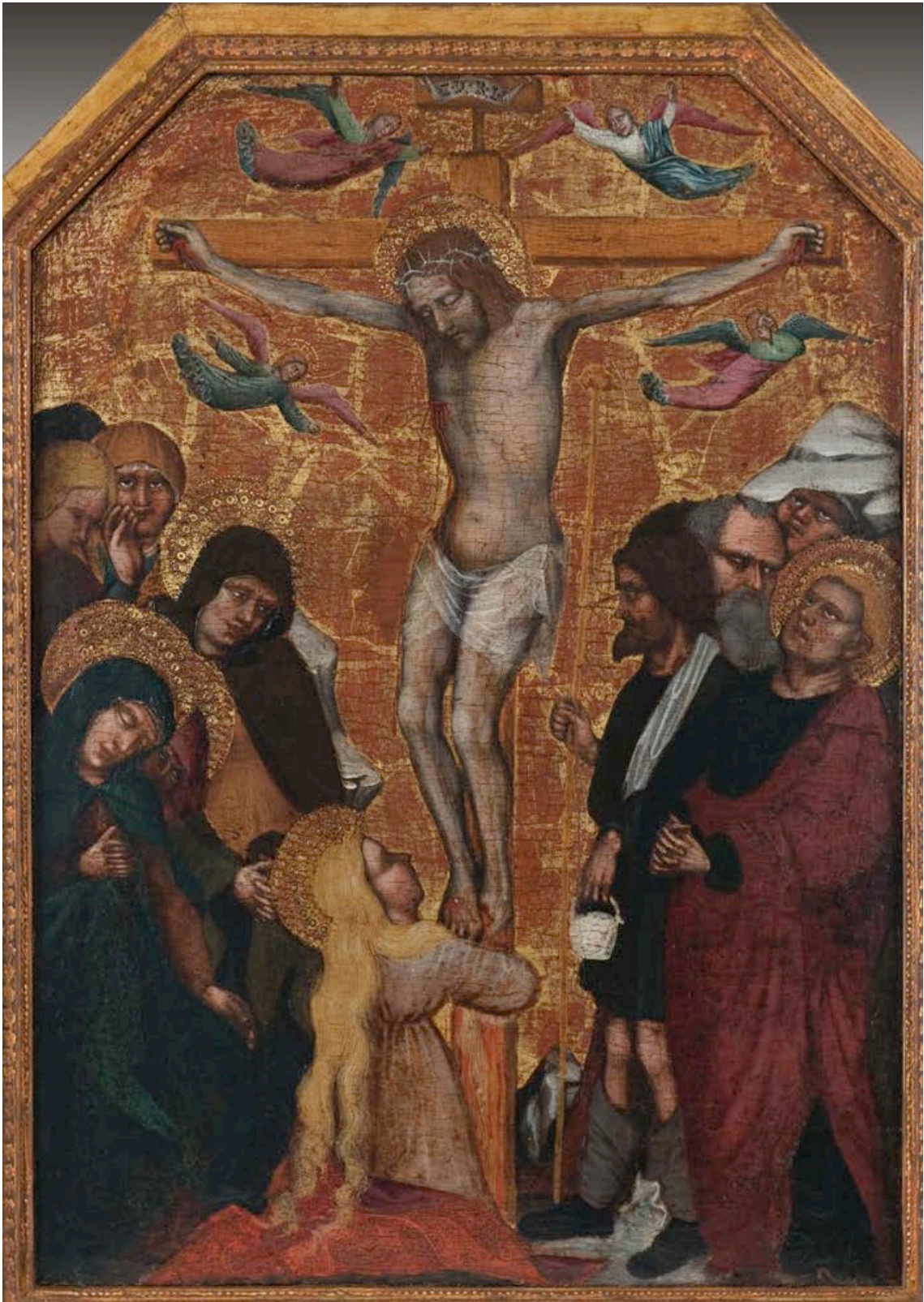
Newark, collezione Alana

Provenienza: Innsbruck, collezione privata [s.d.]; Kufstein (Austria), mercato antiquario (2010); acquistato da Mehringer che, attraverso la Galleria Benappi di Torino, lo ha venduto all'attuale proprietario⁶

Nello spazio dei pochi centimetri della tavola, i protagonisti della *Crocifissione* sono assiepati gli uni sugli altri: a sinistra, il gruppo delle pie donne con la Vergine svenuta e sorretta da una di esse, che a malapena si intravede dietro il suo corpo; a destra, San Giovanni e Stephaton in primo piano, mentre, alle loro spalle, un vecchio barbuto e un giovane che emerge a fatica, schiacciato com'è tra il nimbo dell'evangelista e lo sperone roccioso. Al centro, una Maddalena plorante e biondissima alza lo sguardo a Cristo in croce, il cui colore livido testimonia dell'avvenuta morte. Considerata l'iconografia, la tavola avrebbe potuto costituire il frammento apicale di un polittico, probabilmente affiancata da altri due scomparti più stretti secondo l'uso veneziano. Tuttavia, rispetto ad altre opere per cui è stata proposta una simile funzione – si pensi, ad esempio alla *Crocifissione* di Lorenzo Veneziano a Tours, le cui dimensioni si attestano su 46,8×35,3 cm (Guarnieri 2006^a, p. 198); o al *Calvario* di Gentile da Fabriano a Brera, di 64,2×40,4 cm (per l'appartenenza della tavola al polittico di Valleromita: De Marchi 1992, ed. 2006, p. 104, nota 59; ipotesi poi rettificata in De Marchi 2012, p. 311, ciò non toglie che la funzione potesse essere comunque quella di uno scomparto sommitale di polittico) o, ancora, a quello di Jacobello del Fiore per il complesso di San Pietro di Fermo (43×35 cm) – il dipinto in esame presenta misure estremamente contenute che, se da una parte potrebbero ben integrarsi con una struttura meno imponente dei polittici di Lorenzo, Gentile, Jacobello, dall'altra porterebbero altresì a ipotizzare che l'opera fosse parte di un altare ad uso privato.

La superficie pittorica appare leggermente consunta, soprattutto a livello dell'oro, ma non si riscontrano ridipinture, né rimaneggiamenti, eccezion fatta per la cornice

⁶ Informazioni gentilmente comunicatemi da Nadia Benappi. La mia riconoscenza va ad Alessandro Delpriori per avermi segnalato il dipinto.



moderna, che non permette di giudicare dell'originaria terminazione della tavola. Dal punto di vista stilistico, il ricorrere di determinate fisionomie e tipi fisici, come i volti della Vergine e delle pie donne, dalle labbra carnose e le palpebre pesanti, o il corpo tarchiato di Cristo, che ben si confronta con quelli di Avignone (cat. 3) e San Polo (cat. 13) o, ancora, il profilo perduto della Maddalena, che il pittore riprende identico dal trittico reatino (cat. 11), consentono di collocare quest'opera con sicurezza nel catalogo di Zanino, ad una data che non sarà troppo distante dal dipinto per i francescani di Fonte Colombo e che comunque non andrà oltre la metà del secondo decennio del Quattrocento. A tale cronologia induce il sottile naturalismo con cui il maestro riesce a tratteggiare le fisionomie dei personaggi e il corpo del Redentore, grazie a un uso del colore morbido e fuso, e l'attenzione per il dato luministico che, pur non essendo sempre coerente, si fa qui più presente che in altre opere.

Bibliografia: inedito.

13 Crocifisso

circa 1412

tempera su tavola

223×69,5×4,5 cm

Venezia, chiesa di San Paolo Apostolo (*vulgo* San Polo)

Provenienza: Venezia, chiesa di San Polo, arco trionfale (dal XVI secolo); Oratorio del Crocifisso (1758); spostamento sulla parete sinistra della chiesa (1926); trasferimento sull'altar maggiore (fino al 1997)

Nello *status ecclesie* della chiesa di San Polo, redatto in occasione della visita apostolica del 1581, è la menzione di un «*crucifixus magnus et egregie pictus in frontispicio*», che è da identificarsi, con tutta probabilità, con la croce in esame, oggi collocata nella stessa posizione ricordata dai legati pontifici, all'imbocco della cappella maggiore. Non ci sono pervenute informazioni sull'opera antecedenti tale data, rimane perciò ipotetica la sua ubicazione originaria, se effettivamente sul «frontespizio» oppure, più probabilmente, alla sommità di un eventuale tramezzo, come *crux de medio ecclesie*. Da una successiva visita (patriarca Priuli, 25 ottobre 1592) apprendiamo che: «*Rivedendo sua Santità Illustrissima tutto il corpo della chiesa ordinò che si faccia il frontespizio nel principio della cappella maggiore et se li posi un crocefisso proportionatamente grande*», notizia che potrebbe indicare la rimozione della croce del



13.a. Zanino di Pietro, *Crocifisso*, Venezia, chiesa di San Polo



13.b. Zanino di Pietro, *Crocifisso*, Venezia, chiesa di San Polo (fotografia: Venezia, Archivio parrocchiale di Santa Maria Gloriosa dei Frari, anni novanta, *ante* restauro)

Quattrocento e la sua sostituzione con una di nuova fattura. Non è dato sapere dove venne ricoverato il dipinto antico, forse in sagrestia, se accettiamo di riconoscerlo in una «*croce antica in legno*» elencata nell'inventario steso in occasione della visita del patriarca Badoer (21 giugno 1680). Quasi un secolo più tardi, l'opera venne ricordata da Flaminio Corner (1758) sull'altare dell'oratorio, detto appunto del Crocifisso, fatto costruire su iniziativa del pievano Bartolomeo Carminati (1688-1770, parroco di San Polo dal 1731 alla morte) al posto dell'atrio porticato prospiciente la chiesa. Ancora nel 1823 la croce, «opera di greco maestro», era *in loco* secondo la testimonianza di Soravia; sull'altare dell'oratorio la ricordavano anche Ermolao Paoletti (1840) e Francesco Zanotto (1856). Nel corso del Novecento il dipinto venne nuovamente trasportato all'interno della chiesa: qui, infatti, ne dà testimonianza Lorenzetti (1926), sul pancone dinnanzi al *San Silvestro battezza Costantino imperatore* di Paolo Piazza (in controfacciata, a destra della porta principale). Lo spostamento sull'altar maggiore deve farsi risalire ai lavori di ripristino dell'edificio intrapresi dal parroco Tullio Ferrarese (1928-1966): l'opera vi rimase fino alla fine degli anni Novanta quando, a seguito del restauro conclusosi nel 1997, riguadagnò la collocazione al di sotto dell'arco trionfale (fig. 13.a). A tale intervento, diretto dalla dott.ssa Adriana Augusti Ruggeri, va il merito di aver ricondotto alla piena leggibilità la croce, tanto dal punto di vista stilistico quanto per ciò che concerne le dimensioni originarie (ricavate a partire dal modulo del corpo di Cristo e verificate su crocifissi coevi, esse dovevano misurare all'incirca 420×320 cm).

Dalla relazione prodotta nel corso di quel restauro si evince, infatti, che il crocifisso venne sottoposto a diversi rimaneggiamenti a partire dal XVIII secolo, in connessione con la nuova collocazione nello spazio ristretto dell'oratorio summenzionato: in quell'occasione la parte superiore venne bruscamente decurtata, mentre i bracci laterali furono rimossi e sostituiti con due completamente ridipinti, in cui veniva travisato l'originario andamento, orizzontale anziché semiverticale, delle braccia di Cristo (fig. 13.b). La parte inferiore fu, invece, ampliata, con l'aggiunta di una base trapezoidale che consentisse al dipinto di poggiare sulla mensa d'altare, e ridipinta con la rappresentazione del Golgota: il rifacimento celava un'estesa abrasione della pittura originale causata dal continuo contatto dei fedeli e «dalla massiccia infissione di chiodi utilizzati per sostenere *ex voto* in argento, trovati abbondantemente anche attorno al resto della figura». Un ulteriore intervento è stato poi individuato nell'area del perizoma, volto a meglio coprire la parte inferiore dell'addome della figura. Infine,

stesure di velature oleose interessarono, a più riprese (l'ultima alla fine del XIX secolo), l'intera superficie pittorica.

Liberato dai rifacimenti posticci, il crocifisso è stato correttamente attribuito a Zanino da De Marchi (in De Marchi, Franco 2000), dopo un'iniziale assegnazione, sebbene dubitativa a causa del cattivo stato di conservazione, al catalogo del giovane Jacopo Bellini (De Marchi 1987^b). È indubbio che ci si trovi dinnanzi ad una delle opere più alte del *corpus* del maestro francese, da collocare nel secondo decennio del Quattrocento. Non dimentico dell'impostazione neogiottesca appresa a Bologna, bene espressa dal massiccio volume del corpo di Cristo, e accentuata in questo caso anche dalle imponenti dimensioni su cui si trovò a lavorare, Zanino riuscì a combinare, in quest'opera, tale lezione con una profonda comprensione del portato di Gentile, che si individua in una pittura grassa, fatta di pennellate filamentose, spinte fino alla delineazione delle singole ciglia o delle ciocche di capelli che cadono morbidamente sulle spalle del Redentore, con una minuzia di definizione incurante dell'altezza a cui era posta la croce rispetto all'occhio del fedele. Tale cura del dettaglio ha il suo vertice nel lembo di stoffa che cinge i fianchi di Cristo, sapientemente ricamato con eleganti ornamenti aurei e definito con un tocco così liquido e trasparente da renderlo quasi immateriale, a dimostrazione dell'avvenuta maturazione del pittore a contatto con il maestro marchigiano.

Fonti e documenti: Venezia, Archivio Storico del Patriarcato, Archivio Segreto, *Visita apostolica*, reg. 1 (1581), c. 165v; Venezia, Polo Museale Regionale del Veneto, *Relazione di restauro*, scheda 5637.

Bibliografia: Corner 1758, p. 344; Soravia 1823, II, p. 170; Paoletti 1840, III, pp. 74-75; Zanotto 1856, p. 486; Lorenzetti 1926, p. 545; Mariacher 1956, pp. 118-119; De Marchi 1987^b, p. 33, nota 29; Pedrocchi 1989-1990, p. 110; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, p. 70; De Marchi 2006, p. 17; Guarnieri in *Gentile da Fabriano...* 2006, p. 166; Guarnieri 2014, p. 58.

14

Madonna col Bambino, angeli e committenti

circa 1413-1415

tempera su tavola

71×53 cm

Stoccarda, Staatsgalerie, inv. 3115

Provenienza: Berlino, collezione Lauckner (1932); Berlino, collezione Weiss [s.d.]; Comano, collezione Freiherr von Preuschen (1950)

Il dipinto raffigura un'elegante *Madonna dell'umiltà*, adagiata su un tappeto erboso puntellato da diverse specie floreali, nell'amorevole atto di velare il Figlietto con un

tessuto trasparente. Ad omaggiare le diafane figure divine concorrono quattro gruppi di angioletti, librati su uno sfondo dorato fittamente granito, e, nella parte inferiore dell'ancona, due committenti laici in preghiera.

L'opera è una delle testimonianze della piena maturità di Zanino, alla cui mano è stata ricondotta per la prima volta da August B. Rave nel catalogo della Galleria di Stoccarda (1999), da cui il dipinto venne acquistato negli anni settanta (1971) dopo una serie di passaggi in collezioni private tedesche. Tale attribuzione si rivela corretta, pur dinnanzi alla constatazione di uno stato di conservazione non ottimale: vi si riscontrano, infatti, un'estesa lacuna a livello della foglia d'oro, localizzata in prossimità del bordo destro della tavola e colmata con una tinta neutra al fine di non disturbare la fruizione dell'immagine, e soprattutto un generale impoverimento della stesura pittorica, particolarmente evidente in corrispondenza del volto della Vergine, forse frutto di un'incauta e aggressiva pulitura (si veda anche la fig. 15.b, dove l'opera appare inserita in una cornice moderna diversa dall'attuale, in linea con la terminazione superiore lobata, e in uno stato di conservazione antecedente il restauro). Tali condizioni, unite alla scarsa conoscenza delle vicende del dipinto, hanno comportato una sua marginalizzazione nella discussione dei percorsi della produzione artistica tardogotica veneziana e un ostico riconoscimento del suo autore in passato: vi si cimentò Huter (1973), con un'assegnazione al "suo" Maestro di Ceneda e una datazione intorno agli anni trenta del Quattrocento, mentre secondo Lucco (1977), seguito da Minardi (2006^a), l'opera apparterebbe piuttosto al catalogo del Maestro di Ronciette. Andrea De Marchi (2003) e Pamela Buttus (2014), che recentemente hanno riportato all'attenzione degli studi l'ancona con una riconfermata assegnazione a Zanino, ne hanno proposto una cronologia allo scadere del secondo decennio del secolo.

Sposando l'attribuzione dei due studiosi, si ritiene che l'opera sia pertinente al *corpus* del pittore, di cui rappresenta uno dei momenti più felici. Il contatto con Gentile da Fabriano funge ancora da linfa vitale per la carica creativa di Zanino, che si sbizzarrisce nell'esibizione di una variegata gamma di punzoni e altre operazioni di ornamento, tra tutte l'idea di suggerire la leggerezza delle nuvole che accompagnano i personaggi dapprima segnandone il contorno con un bollo singolo, quindi completandone il disegno con quella che a prima vista parrebbe una fitta granitura, ma che ad un'osservazione attenta si rivela invece il risultato di un'operazione di punzonatura, grazie all'utilizzo di un piccolo strumento a forma di stella a cinque punte. Se l'effetto così ottenuto, giocato sulla variata incidenza dei raggi luminosi a contatto con la superficie metallica e sulla



14.a. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino, angeli e committenti*, Stoccarda, Staatsgalerie



14.b. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino, angeli e committenti*, Stoccarda, Staatsgalerie (fotografia: Firenze, Kunsthistorisches Institut, inv. 123639)

immaterialità conferita alle nubi vaporose, è simile a quello sperimentato da Gentile nella tavoletta Malaspina di Pavia, il peculiare punzone appena individuato costituisce invece una prova del precoce rapporto, già nel corso del secondo decennio, tra il pittore e il Maestro di Roncaillette, che adoperò lo stesso strumento in una delle sue prime creazioni (fig. III.34).

La composizione è modulata, ancora una volta, sulla *Madonna* di Perugia del fabrianese, di cui evidente richiamo è la figura della Vergine in generale, rivolta a destra verso il Figlio seduto sul suo ginocchio, fino alla citazione letterale della posa delle mani di Maria, in particolare di quella che cinge il Bambino. Infine, anche la decorazione a missione della tunica rossa della Madonna è mutuata dal modello del marchigiano: ma, laddove Gentile usò un *pattern* a squame lobate derivato dall'oreficeria (Garibaldi, in *Gentile da Fabriano...* 2006, p. 98), Zanino interpretò tale ornato come un motivo floreale. Queste valutazioni, se da una parte confermano una collocazione dell'opera nel secondo decennio, dall'altra inducono ad anticiparne la cronologia nel primo lustro, verso la metà degli anni dieci, in un momento in cui il maestro marchigiano era ancora presente in laguna e Zanino poteva giovare del contatto diretto con le sue creazioni.

Bibliografia: Huter 1973, pp. 26, 29-30; Lucco 1977, p. 175, nota 7; De Marchi 1986, p. 76; De Marchi 1992 (ed. 2006, pp. 72, 104, nota 66); Rave in *Frühe italienische...* 1999, pp. 202-204; De Marchi 2003, p. 73; Buttus 2004, p. 271, nota 3; Minardi 2006^a, p. 21, nota 25; Minardi in *La Collezione Corsi...* 2011, p. 226; Buttus 2014, pp. 181-182.

15

Madonna col Bambino e santa Dorotea

circa 1413-1415

tempera su tavola

76×51 cm

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. 1990 D 7

Provenienza: Genova, collezione Grimaldi [s.d.]; Roma, collezione Paolini [s.d.]; Roma, antiquario Giuseppe Grassi (fino al 1915)

La tavoletta, probabilmente destinata alla devozione privata, come lasciano intendere la natura intima del soggetto e le misure contenute, presenta tre personaggi legati tra loro da rimandi di sguardi e gesti, che danno vita ad una composizione estremamente unitaria. A destra, assisa su una panca dalle semplici forme, è la Vergine con il capo leggermente reclinato nella direzione del Bambino che tiene sulle ginocchia, nell'atto di



15.a. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino e santa Dorotea*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



15.b. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino e santa Dorotea*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche (fotografia Anderson 31858)

porgerlo alla santa che affianca il gruppo sulla sinistra. Quest'ultima, di minori dimensioni rispetto ai personaggi divini, secondo una gerarchia tipicamente medievale, si appresta a ricevere, o a donare, un cesto di fiori dal piccolo Gesù, attributo che ha contribuito ad identificarla, variamente, con le sante Rosa di Viterbo (Mason Perkins 1915; Cantalamessa 1915; Serra [1919]; Molajoli 1927; Van Marle 1927, VIII) o, più probabilmente, Dorotea (Kaftal 1965).

Lo stato di conservazione dell'opera è stato barbaramente compromesso da un aggressivo intervento di restauro, volto a riportarne in luce la fisionomia originaria (fig. 15.a). Infatti, dopo il transito in una serie di raccolte private, a Genova (Cantalamessa 1915) e Roma (Grassi 1953), nel momento in cui entrò a far parte della Galleria Nazionale delle Marche, il dipinto palesò un notevole numero di ridipinture, e aggiunte arbitrarie, mirate ad alterarne l'aspetto, probabilmente già precario, per renderlo più simile alla maniera di Gentile da Fabriano (fig. 15.b). Così con il restauro, condotto sul finire degli anni sessanta (1969, ad opera di A. e M. Oberto) secondo un atteggiamento "purista", si decise di eliminare tutte le superfetazioni, evidenti nei volti delle tre figure – il cui sguardo venne contraffatto con una parvenza eccessivamente languorosa prediletta dai collezionisti –, nella cassapanca lignea e negli orli dorati delle vesti, fino alle specie floreali sul prato ai piedi dei personaggi. Liberata dalle alterazioni ottocentesche, con uno zelo che si spinse fino ai limiti dell'accanimento, la pellicola pittorica sottostante apparve come la vediamo oggi: estremamente impoverita e scarsamente leggibile, eccezion fatta per la figura del Gesù Bambino, che risulta il brano pittorico più genuino dell'intera composizione.

La storia critica del dipinto inizia con l'acquisto dalla Direzione Generale di Antichità e Belle Arti e l'ingresso nelle collezioni del demanio nel 1915, quando per primo lo pubblicò Mason Parkins con una convinta attribuzione a Gentile, in un momento di tempo vicino all'esecuzione dell'*Incoronazione della Vergine* di Valleromita. Il conoscitore americano fu seguito da Cantalamessa (1915), Molajoli e Van Marle (1927), mentre Luigi Serra (1919), pur avendo accolto la paternità del fabrianese, non mancò di farne notare lo stato fortemente restaurato, palesando un'incertezza attributiva che portò gli studiosi successivi a relegare la tavola ad opera di bottega (Grassi 1953), se non a ripensarne per intero l'autore. Fu, pertanto, avanzato il nome del «Maestro del Bòcolo» (Rossi in *Mostra...* 1969), anonima personalità tra Jacobello e Giambono così battezzata da Coletti (1953, p. xv) e successivamente disconosciuta dalla critica; mentre con la proposta attributiva a Giovanni di Francia espressa da Serena Padovani (1974) o

al Maestro di Ronciette (Lucco 1977) si cominciò a sondare il terreno delle personalità d'area veneta gravitanti nell'orbita di Gentile da Fabriano nei primi decenni del Quattrocento. Tra queste, il nome di Zanino di Pietro venne pronunciato per la prima volta da Christiansen (1982), in un momento precedente alla riunificazione del suo *corpus* con quello di Giovanni di Francia, operata dalla Padovani (1985): salvo casi isolati (si veda Zampetti 1988, I, con un'attribuzione dubitativa alla fase giovanile di Gentile da Fabriano) la paternità all'artista non venne più confutata, se non in tempi relativamente recenti da Minardi (in *Fioritura tardogotica...* 1998) e Buttus (2014) che si sono pronunciati in favore del Maestro di Ronciette, e De Marchi (1998; Id. in De Marchi, Franco 2000) che ne ha letto «la tornitura dolce e regolare dei volumi» come avulsa dalla produzione più tipica del maestro francese. Si accetta, in questa sede, un'attribuzione a Zanino di Pietro, non potendo tralasciare di fare i conti con una superficie gravemente impoverita e alterata, per cui non è chiaro fino a che punto, ad esempio, la morbidezza di modellato degli incarnati rilevata dagli studiosi dipenda effettivamente dal pennello del maestro o dall'acribia dei restauratori nella svelatura del tessuto pittorico originale. Lo schema dei punzoni parlerebbe a favore di un inserimento del dipinto nel catalogo del pittore: il ricorso a punti singoli disposti a triangolo lungo il margine esterno dei nimbi che lasciano spazio, nello specchio interno, a una decorazione a due fasce di rosette a otto petali inframmezzate da una a doppi bolli, fu abituale nella sua produzione e presente anche nelle opere più tarde, come la *Madonna* di Palazzo Venezia (cat. 29). Cronologicamente, si potrebbe avanzare una datazione agli anni della maturità, quando Zanino poteva ancora godere della stimolante vicinanza di Gentile in laguna, come lascerebbe intendere il dettaglio della mano sinistra della Vergine, affine a quella della *Madonna* di Stoccarda (cat. 14), al seguito della quale la realizzazione di quest'opera andrà allora collocata.

Bibliografia: Mason Perkins 1915, pp. 232-233; Cantalamessa 1915, p. 257; Serra 1919, pp. 40-41; Molajoli 1927, pp. 37-38; Van Marle 1927, VIII, p. 18; Serra 1930, p. 80; Rotondi 1948, p. 84; Zampetti 1951 (ed. 1963, p. 14); Grassi 1953, p. 67; Kaftal 1965, II, p. 370, imm. 116 (c); Rossi in *Mostra...* 1969, pp. 38-43; Huter 1970, p. 28; Padovani 1974, p. 10; Micheletti 1976, p. 94; Lucco 1977, p. 173; Christiansen 1982, pp. 68, nota 13, 130-131; Padovani 1985, p. 79; De Marchi 1986, p. 76, cat. 55-58; Donnini 1986, p. 134; Zampetti 1988, I, pp. 296, 298, nota 3; Prijatelj 1990, pp. 71, 75, 76; De Marchi 1992 (ed. 2006, pp. 72, 104, nota 68); Donnini 1992, p. 48, nota 3 (con il titolo errato di *Sposalizio mistico di S. Caterina*); Lollini 1995, pp. 95, 97, 99, nota 5, 101, nota 10; De Marchi 1998, p. 31; Mandolini 1998, pp. 129, 140, 151, 153-154; Minardi in *Fioritura tardogotica...* 1998, p. 208; Tamvaki in *Fioritura tardogotica...* 1998, p. 206; Vastano in *Fioritura tardogotica...* 1998, p. 210; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, p. 85, nota 132; Minardi in *Il potere...* 2001, p. 174; Dal Poggetto 2003, p. 68; Buttus 2014, p. 193, nota 110.

Madonna degli alberetti

circa 1413-1415
 tempera su tavola
 54,9×41 cm
 collezione privata

Iscrizioni: sul nimbo del Gesù Bambino: INRY; sul nimbo della Vergine: SANTA MARIA MATER DEY

Provenienza: Roma, collezione Paolini (1921); New York, French & Co. (pubblicità sul Burlington Magazine, marzo 1954); Glen Head, collezione De Navarro (1964); New York, asta Christie's (2016)

La «deliziosa e preziosa anconetta», come ebbe a definirla Adolfo Venturi in una comunicazione scritta risalente alla fine degli anni trenta del secolo scorso, è passata al vaglio critico come una delle primizie di Gentile da Fabriano. Nel catalogo del maestro la inserirono, infatti, Toesca, Morassi, Fiocco e Pallucchini, datandola all'altezza del soggiorno veneziano, mentre Suida, in linea con Venturi, la collocava nel periodo fiorentino, avvicinandola alla realizzazione della pala Strozzi. Di fatto, gli studiosi lasciavano aperta la discussione sulla cronologia del dipinto, ma non sulla sua attribuzione, come indicato ancora nel catalogo della mostra milanese del 1964, in cui l'opera veniva esposta con una riconfermata assegnazione al pittore marchigiano. Fu per primo De Marchi (1987^b) a ricondurre la tavoletta alla mano di Zanino, provando come essa fosse stata «sfigurata da un rifacimento antiquariale che voleva promuoverla ad opera di Gentile stesso» grazie ad una testimonianza fotografica conservata nell'Archivio Berenson di Villa I Tatti (fig. 16.b).

Dallo scatto Berenson è, infatti, possibile evincere il tenore degli interventi a cui l'anconetta fu sottoposta, in data imprecisata ma per cui un *terminus ante quem* va individuato nel 1964, dal momento che già nel catalogo dell'esposizione milanese l'opera mostrava l'aspetto attuale (fig. 16.a). Dei rimaneggiamenti, alcuni si riconoscono nel ripasso dei motivi in oro e nel rifacimento del soppanno del manto della Vergine, oppure nell'aggiunta di un leggero velo a coprire le pudende del Bambino. Ma è nella modellazione delle carni che l'operazione è giunta ad un vero e proprio camuffamento della cifra più tipica di Zanino, con il conferimento di un'*allure* quasi perlacea all'incarnato del piccolo Gesù. Allo stesso modo, il volto della Vergine presenta oggi un colorito di un rosa freddo e fin troppo acceso, chiaramente alterato a



16.a. Zanino di Pietro, *Madonna degli alberetti*, collezione privata



16.b. Zanino di Pietro, *Madonna degli alberetti*, collezione privata (fotografia Firenze, Villa I Tatti, busta Gentile da Fabriano, C 18.1)

confronto con le tonalità più morbide e calde utilizzate dal pittore. Nell'intenzione di addolcire lo sguardo delle due figure, il restauratore intervenne, inoltre, sulle ombre nerastre con cui Zanino soleva contornare gli occhi dei suoi personaggi, rimuovendo in tal modo il piglio espressivo così tipico del pittore. Va infine aggiunto che, al posto della cornice originale, di cui l'opera risultava peraltro già sprovvista nella riproduzione Berenson, il dipinto è oggi inquadrato da un elemento a centina ricoperto di velluto rosso; mentre l'esame dei lati e del retro (bloccato da due traverse e in cui sono presenti due cerniere a farfalla) non ha evidenziato operazioni di resecuratura, così da far concludere che le dimensioni attuali corrispondano a quelle originarie. Grazie a ciò, sembra, inoltre, di poter sostenere che l'opera si presentasse come ancona autonoma, nonostante dagli sguardi di Madre e Figlio, rivolti a sinistra, si sarebbe potuta ipotizzare la presenza di uno scomparto laterale con la figura del committente. È probabile, invece, che l'idea alla base della composizione derivi al pittore dalla scelta di diversi motivi tratti dal *corpus* di Gentile e combinati in maniera originale: la Vergine è infatti ancora memore della *Madonna col Bambino* del fabrianese, ora alla Galleria Nazionale dell'Umbria, e si pone senza soluzione di continuità al seguito della *Madonna Martello/Fioratti* (cat. 8) e della *Madonna* di Atene (cat. 9). La posa del Bambino è, invece, un chiaro richiamo a quella del dipinto di Gentile ora a Ferrara, Pinacoteca Nazionale (inv. 326) – da porre agli inizi del soggiorno veneziano, all'incirca nel 1405 (De Marchi 1999, p. 35) – sebbene lì risolta con altro dinamismo. Di ispirazione gentiliana è anche la scelta di granire le iscrizioni a eleganti caratteri gotici, inframmezzandole con un carnoso bocciolo schiuso.

Per quanto l'opera risulti fortemente compromessa dalle ridipinture, gli aspetti individuati consentono di ipotizzarne la realizzazione entro la metà del secondo decennio del Quattrocento, in un momento in cui la vicinanza a Gentile fungeva ancora da stimolo creativo per il pittore veneziano.

Bibliografia: De Grada 1964, pp. 2-3; De Marchi 1987^b, p. 34, nota 75; De Marchi 1992 (ed. 2006, pp. 72, 104, note 63, 68); Guerzi in *Gentile da Fabriano...* 2006, pp. 136, 138; *Old Master...* New York, Christie's, 14 April 2016, lot 110.

Madonna degli alberetti

circa 1413-1415

tempera su tavola

111×78,5 cm

ubicazione sconosciuta

Provenienza: Roma, collezione del principe Fabrizio Massimo (1927)

Nell'avvenuta assimilazione del linguaggio gentiliano da parte di Zanino, un'ulteriore tappa è costituita dal grazioso dipinto, una *Madonna col Bambino* già in collezione Massimo, di cui dispiace non poter fornire una riproduzione che tenga conto della qualità dell'opera che, a giudicare dallo scatto, sembra notevole, per quanto la superficie pittorica appaia in più punti danneggiata. Infatti, alcune cadute di colore si possono, riscontrare nella parte inferiore della tavola, così come nell'area dello sfondo sottostante la figura di Dio Padre benedicente in alto a sinistra, mentre due lunghe fenditure solcano diagonalmente e orizzontalmente la composizione, incontrandosi all'altezza della mano con cui la Vergine regge il figlioletto. La cornice è frutto di un intervento moderno.

La *Madonna degli alberetti* qui in esame fu riprodotta per la prima, e unica, volta da Van Marle, nell'ottavo volume della serie *The Development of the Italian Schools of Painting*, con l'indicazione dell'appartenenza alla collezione romana del principe Fabrizio Massimo e un'attribuzione a Lello da Velletri. Dopo quell'unica menzione si sono perse le tracce del dipinto, che venne riportato all'attenzione della critica solamente negli anni ottanta da De Marchi (1987^a), con una giusta assegnazione al catalogo di Zanino di Pietro, in un momento non troppo lontano dall'esecuzione del trittico reatino. Tale datazione venne poi lievemente anticipata da Cristina Guarnieri (in *Gentile da Fabriano...* 2006) al momento felsineo dell'attività del pittore, accanto al polittico avignonese (cat. 3), alla *Madonna dell'umiltà* (cat. 1) resa nota da Serena Padovani e alla croce astile del Museo di Gent (cat. 5), mentre in questa sede si è optato per uno slittamento in avanti della realizzazione dell'opera, intorno alla metà del secondo decennio, complice una più sottile resa pittorica da parte del maestro.

L'ancona condivide l'identica posa della Vergine della *Madonna in trono e Pietà* (cat. 4), con il braccio alzato a porgere l'omaggio floreale al figlioletto, forse mediata dal ricordo di un modello bolognese da parte del pittore. Tuttavia, l'icastica espressività dei personaggi, predominante nell'opera precedente e lì segnata dall'ancora vivido contatto

con la cultura artistica felsinea, nonché il *ductus* più calligrafico e disegnato di quel dipinto, viene stemperato in questa tavola in una pennellata che sembra condotta con maggiore fluidità, come si evince dall'alleggerimento del velo sul capo di Maria, appena increspato da lievi pieghe, o dal tessuto con cui la Vergine cinge il corpo del piccolo Gesù. Lo sforzo di riproposizione del sottile naturalismo di Gentile non si ferma al solo accoglimento di tali elementi, impegnando Zanino nel tentativo di infondere maggiore morbidezza agli incarnati, definiti dal graduale passaggio tra luce e ombra. Infine, un ulteriore tributo al fabrianese è nella posa del Bambino. Il piccolo Gesù è, infatti, evidentemente memore di quello nell'anconetta Malaspina, probabilmente dipinta negli anni del soggiorno lombardo, se si accetta la provenienza dal convento di Santa Chiara la Reale a Pavia (Albertini Ottolenghi in *Arte in Lombardia...* 1988, pp. 226-229). Alla luce di tale esplicito richiamo e considerata la destinazione pavese *ab antiquo* dell'anconetta Malaspina, si consolida ancor più l'ipotesi di una consuetudine tra Zanino e il maestro di Fabriano che andasse al di là di un semplice rapporto di dipendenza del primo nella direzione del secondo: probabilmente vi fu un'assiduità tra i due pittori, tramite la quale Zanino poté entrare in contatto con alcuni schizzi del marchigiano e riproporli, con lievi varianti, nelle sue composizioni.

Bibliografia: Van Marle 1927, VIII, pp. 420-421; De Marchi 1987^a, p. 63, nota 78; Guarnieri in *Gentile da Fabriano...* 2006, p. 165; Guarnieri 2006^b, p. 26, nota 132; Minardi 2006^a, p. 22, nota 28.



Madonna col Bambino in trono (“Madonna del Pianto”)

circa 1415-1420

tempera su tavola

150×75 cm

Sant’Angelo in Vado, cattedrale di San Michele Arcangelo

Iscrizioni: alla base del trono: HOC OPUS FECIT FIERI MAGISTER PAUL(U)S D(E) SA(N)TO A(N)GELO; sul retro: (A)NTIQUITUS VENERATIONE (CU)LTA IMAGO HEC COLLO(CATA) FUIT IN VETERI SACELL(O) (A) 1400, ET A(D)HOV NOVU(M) (TR)ANSLATA DIE NONA NOVEMBRIS 1735

Il dipinto raffigura una tenera Vergine nell’atto di stringere a sé il Figlietto con la destra alzata in segno di benedizione. Le figure sono assise su un ampio trono marmoreo dall’aspetto architettonico, completo di pinnacoli, su cui svettano carnose decorazioni fitomorfe, e modanature ornate di elementi fogliacei di un gustosissimo color rosa ciclamino. Alla base della struttura è una pedana movimentata da rientranze e sporgenze e decorata da motivi geometrici a losanga, su cui il pittore ha attuato un gioco luministico alternando zone più scure ad altre più chiare. Lungo il basamento corre l’iscrizione con il nome del committente, tale *magister Paulus*, di origine vadese e mercante di professione, come indica il simbolo all’*incipit* della frase, da collegare a un fondaco commerciale.

Comunemente intitolata *Madonna del pianto*, l’immagine è stata, ed è tuttora, oggetto di grandissima devozione popolare tanto che, fra Cinque e Seicento, venne istituita una confraternita dedita al suo culto. Si deve proprio all’iniziativa del sodalizio la commissione del monumentale altare barocco che incornicia l’icona, la cui realizzazione venne affidata all’intagliatore cremonese Francesco Pescaroli, che portò a termine il lavoro nel 1675 (Vanni 2008, p. 12). Una decina d’anni più tardi, nel 1684, la compagnia si fece promotrice di un secondo intervento per la valorizzazione del dipinto: la creazione di una coperta d’argento, ad opera del maceratese Sebastiano Perugini, che fu montata su un paliotto ligneo a protezione dell’immagine, visibile perciò solo due volte l’anno, in occasione delle feste mariane (Fontana 1979, p. 17, con un refuso nella data di realizzazione del paliotto; Vanni 2008, p. 8, con la corretta datazione del lavoro al 1684⁷).

⁷ La data è correttamente riportata anche nel sito dei Beni Ecclesiastici della Chiesa Cattolica, dove la scheda relativa al manufatto è però ancora in fase di redazione.

http://www.beweb.chiesacattolica.it/UI/page.jsp?da=1&action=CERCA&frase=sebastiano%20perugini&locale=it®ione_ecc_facc=MARCHE



All'interno della cattedrale di San Michele Arcangelo, l'opera è custodita dal 1885 in una sontuosa cappella lungo il lato destro della navata, fatta erigere dai vadesi come *ex voto* per la fine dell'epidemia di colera che in quegli anni aveva angustiato la cittadina.

In un momento precedente il dipinto era situato all'interno di un'altra cappella, di minori dimensioni, nello stesso edificio, dove venne traslato il 9 novembre 1735, come ricordato da un'iscrizione presente sul verso della tavola (Cleri 1979, p. 14) e confermato da una visita pastorale del 1782 (Cleri 1990, pp. 152-153). Di uno spostamento ancora precedente si ha menzione grazie a Laura Vanni (2008, p. 10), che riferisce che l'immagine «venne collocata all'interno della chiesa nel 1591» (Fontana 1979, p. 17, data genericamente questo trasferimento ai primi del Seicento). A questo punto, la verità storica si colora di leggenda: pare infatti, secondo la *Relazione del culto e miracoli e grazie della SS. Madonna del Pianto* conservata in copia ottocentesca nell'Archivio dell'omonima confraternita, che il dipinto non si trovasse inizialmente all'interno della chiesa di San Michele, bensì entro una nicchia all'esterno dell'edificio, che nel Medioevo era importante parrocchia di Sant'Angelo (poi elevata al rango di cattedrale nel 1639 e completamente ristrutturata nel corso del Settecento). Non potendosi appurare la notizia, rimane aperto il dibattito sulla primitiva sistemazione dell'opera, anche se è probabile che essa fosse destinata *ab antiquo* al primitivo edificio di San Michele, in cui forse deve riconoscersi quel «*veteri sacello*» indicato nell'iscrizione settecentesca sul retro della tavola.

Il dipinto fu smontato dall'altare ligneo che lo accoglie nel corso degli anni quaranta del Novecento, quando venne inviato ai laboratori vaticani per essere sottoposto ad un restauro, di cui si può cogliere l'entità all'osservazione delle numerose lacune che sono state colmate nel corso dell'operazione (ad esempio sul collo della Vergine, sulla veste del Bambino e, diffusamente, sul prato lungo il bordo inferiore della tavola, dove sono state accuratamente delimitate da un tratteggio rosso). In seguito a quell'intervento non si riscontrano altri danni importanti alla superficie pittorica che, al di là di una diffusa crettatura e della caduta dell'oro a missione con cui erano realizzati gli ornamenti del manto di Maria, appare impoverita ma abbastanza leggibile.

Sfuggita all'occhio degli studiosi per la maggior parte del secolo scorso, l'opera è stata riportata all'attenzione della critica da parte di Bonita Cleri sul finire degli anni settanta (1979), con un'attribuzione a Gentile da Fabriano e una datazione precoce, all'inizio della carriera del pittore. Nello stesso anno Walter Fontana la includeva nel catalogo di Antonio Alberti, intorno agli anni trenta del Quattrocento, mentre è stato Giampiero

Donnini (1986) a ricondurla correttamente a Zanino di Pietro, in un momento che Andrea De Marchi (1987^a) ha riconosciuto molto vicino alla *Madonna* ora ad Atene (cat. 9). Se l'attribuzione è ineccepibile, ed è confermata dal ricorrere delle fisionomie tipiche del pittore e da quel suo modo caratteristico di disegnare le mani, oltre che dalla scelta dei punzoni, con il peculiare giglio già utilizzato nel nimbo della *Madonna* ateniese e in quello della *Madonna dell'umiltà* già in collezione Navarro (cat. 16), tuttavia mi sembra si possa posticipare di qualche tempo l'esecuzione dell'opera, oltre la metà del secondo decennio, già verso quegli anni venti che inaugurano l'ultima attività del pittore. Il colore rischiarato degli incarnati si pone infatti in linea con le carni rosate dei tre santi di Valcarecce (cat. 22.b) e della *Madonna* della Pinacoteca di Ferrara ad essi collegata (cat. 22.a), mentre l'inedita soluzione del velo bianco a cingere il capo della Vergine preannuncia la soluzione adottata dal pittore a Torcello (cat. 20). In questo momento, il ricordo di alcuni espedienti adottati da Gentile è ancora vivo nella produzione di Zanino (basti porre caso alla particolare struttura di quest'ancona, terminante ad arco trilobato inflesso, come la *Madonna* di Perugia del fabrianese, fig. 1.22), ma non più vivificante: il *ductus* del pittore sta infatti scivolando verso i modi piani e sommessi che caratterizzeranno le sue opere più tarde.

Fonti e documenti: Sant'Angelo in Vado, Archivio della confraternita della Madonna del Pianto, *Relazione del culto e miracoli e grazie della SS. Madonna del Pianto estratto da diverse memorie che si conservano nell'Archivio della Compagnia, redatta dal canonico Mattia Agostino Mengacci*, trascritta da don Clemente Giovagnoli, rettore della confraternita, il 30 agosto 1938 (da Fontana 1979, p. 17); Sant'Angelo in Vado, Archivio Diocesano, *Beatissima Vergine Maria del Pianto Venerata nella Chiesa Cattedrale di Sant'Angelo in Vado* (da Vanni 2008).

Bibliografia: Cleri 1979, pp. 7-14; Fontana 1979, pp. 16-22; Donnini 1986, p. 135; De Marchi 1987^a, p. 64, nota 93; Zampetti 1988, pp. 281, 295-296; Lucco 1989^a, I, p. 21; Cleri 1990, pp. 152-153; Prijatelj 1990, pp. 70, 71, 72, 76; De Marchi 1992 (ed. 2006, pp. 72, 102, nota 28, 104, nota 68); Donnini 1992, p. 48, nota 3; Lollini 1995, pp. 95, 99, nota 5; De Marchi 1998, p. 30; Franco 1998, p. 105; Mandolini 1998, pp. 129, 140, 149-150; Tamvaki in *Fioritura tardogotica...* 1998, p. 206; Minardi in *Il potere...* 2001, p. 174; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, pp. 71-72; Minardi 2006^b, p. 181; Vanni 2008; Flores d'Arcais 2013, p. 306.

19

Santo

circa 1418-1420

tempera su tavola

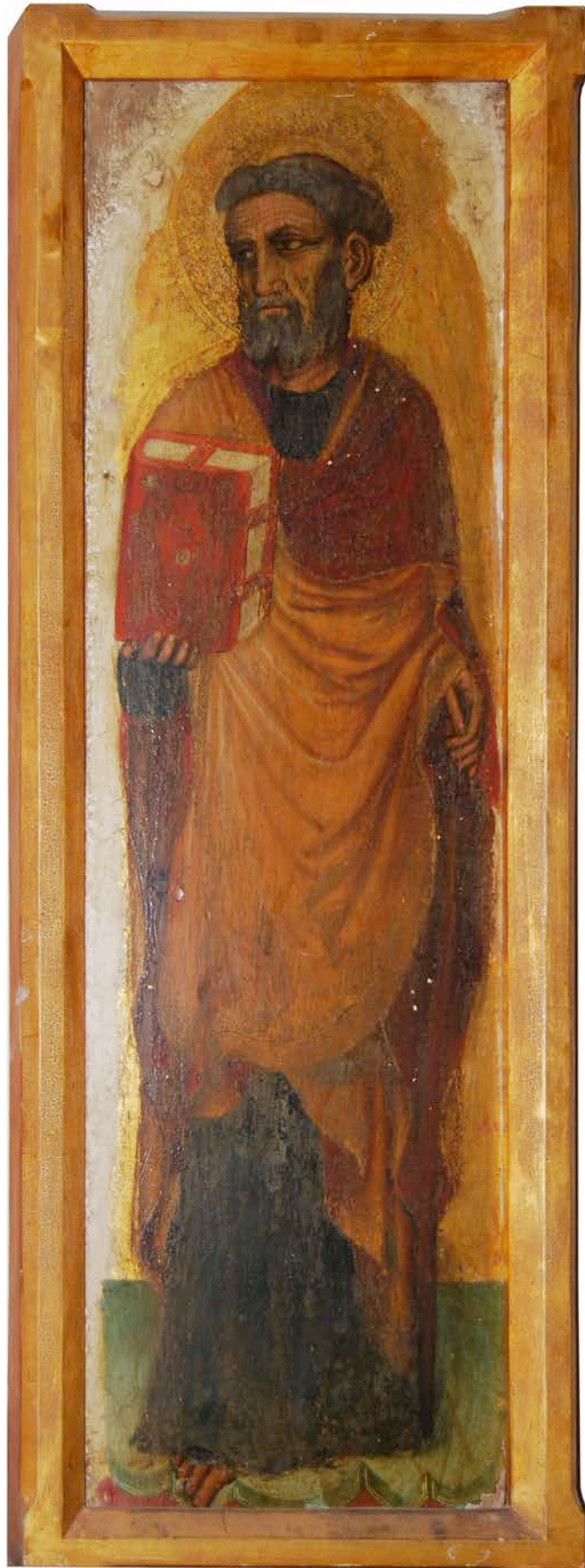
103×38 cm (superficie dipinta 94×29 cm)

Gubbio, Museo Civico Palazzo dei Consoli, inv. 16619

Lo stato del dipinto è alquanto precario e nessun restauro sembra essere intervenuto a porre rimedio alle condizioni sofferenti della tavola, se si eccettuano alcune operazioni

di conservazione che furono probabilmente attuate durante il riallestimento del museo nel corso degli anni novanta del secolo scorso⁸. La pellicola pittorica appare completamente impoverita e svelata, lasciando emergere in più punti la preparazione sottostante, il verdaccio per la resa dell'incarnato e il bolo rosso per la stesura della foglia d'oro del fondo. Anche l'oro delle decorazioni del *pallium* e del libro è caduto: rimangono solamente le tracce delle linee guida per la realizzazione dell'ornato a evocare l'antica preziosità del manto e del volume. Un danno meccanico si rileva, inoltre, all'altezza del piede del santo. Va, infine, osservato che l'opera è attualmente inserita all'interno di una cornice moderna di formato rettangolare, che non tiene conto dell'originaria terminazione trilobata, di cui tuttavia si può ancora seguire il profilo grazie all'incisione volta a delimitare la stesura dell'oro, particolarmente visibile lungo il lato destro del pannello. Il santo raffigurato, posto su una pedana mistilinea che per colore e fattura richiama quella degli sportelli laterali del trittico reatino, è stato riconosciuto in Pietro dalla critica recente (così De Marchi 1987^a, Minardi 2006^a, Massaccesi in *The Middle Ages...* 2011; dubbioso, invece, Lucco 1989^a). Parlano a favore di quest'identificazione l'aspetto senile, con la corta barba, la tonsura e i capelli grigi, e i tradizionali colori blu (ora virato in una tonalità molto scura) e arancio, rispettivamente della tunica e della stola. Tuttavia, l'iconografia petrina qui proposta manca del consueto attributo delle chiavi (non bisogna farsi trarre in inganno da quelle che, nella fotografia, parrebbero delle cordicelle tra le dita della mano sinistra del personaggio, frutto invece di uno svelamento della superficie pittorica), sostituite dal bastone su cui il santo appoggia la mano: se si trattasse effettivamente di Pietro, vi si riconoscerebbe allora una ferula da pontefice, pure elemento identificativo dell'apostolo – talvolta in combinazione con le chiavi, come nella raffigurazione di Giotto nei polittici di Roma e Bologna, dove però forte è il richiamo alla committenza papale – talaltra da sola, come nel polittico di Chioggia di Paolo Veneziano (cfr. Muraro 1969, p. 61; Pedrocco 2003, pp. 180-183). Tuttavia, anche in questo caso, la corrispondenza tra l'attributo e la sua rappresentazione non coincide, né per dimensioni né per forma, essendo la ferula molto più lunga e sottile e terminando con una piccola sfera con croce alla sommità. Tali considerazioni consigliano, dunque, di lasciare in sospeso, per il momento, l'identificazione del santo.

⁸ Come apprendo da comunicazione orale di Roberto Borsellini del comune di Gubbio, che ringrazio.



Non sono note le vicende che hanno portato all'ingresso dell'opera nel museo: è verosimile che la tavola facesse parte di un complesso più articolato presente *ab antiquo* in una chiesa del territorio eugubino, destinazione che confermerebbe così il vasto raggio di esportazioni della bottega del pittore, fino al cuore dell'Appennino. Da lì, con tutta probabilità il dipinto avrebbe poi preso la via delle collezioni comunali con le soppressioni avvenute in seguito all'Unità d'Italia, nel momento in cui un gran numero di chiese e conventi entrarono a far parte del demanio e i loro beni furono trasferiti nelle raccolte civiche, *iter* che si può seguire per altre opere convenute a Palazzo dei Consoli. Volendo fissare una data per il passaggio della tavola al museo, varrà la pena notare che nelle *Memorie e guida storica di Gubbio* (Lucarelli 1888, p. 526) si fa cenno all'esistenza in pinacoteca, aperta pochi anni prima per volontà del sindaco Alessandro Domeniconi, di un «s. Paolo, imitazione bizantina del secolo XIV», che non corrisponde a nessuna delle opere attualmente ivi conservate: si sarebbe allora tentati di scorgervi una menzione del nostro *Santo*, identificato con Paolo probabilmente a causa di un'errata interpretazione del bastone, scambiato per una spada inguainata. Del resto, l'ambiguità di tale attributo trasse in inganno anche Gnoli che, nel redigere il primo inventario del museo (1913), registrò un *San Paolo* al numero 7 dell'elenco (e con tale identificazione il pannello è catalogato ancor oggi nelle schede della pinacoteca).

Pur in assenza di informazioni più precise che aiutino a delineare con certezza le vicende della tavola, l'analisi dello stile consente di attribuirle senza dubbio a Zanino, paternità riconosciuta per primo da Christiansen (1982) e, con lui, da tutta la critica successiva, concorde peraltro nell'assegnare il dipinto alla fase di maggiore adesione al linguaggio gentiliano da parte del pittore, quella intorno agli anni dieci. Leggermente posticipata è invece la datazione proposta da De Marchi (in De Marchi, Franco 2000), che ritiene il santo coevo alle tavole di Valcarecce (cat. 22.b). L'opera sembra invece ben attestarsi alla fine del secondo decennio, in stretta continuità con gli apostoli dell'epistilio torcellano (cat. 20) nella marcatura espressiva dei volti e in dialogo, a distanza, con quelli di Gentile, già parte del polittico Sandei per la chiesa veneziana di Santa Sofia e ora divisi tra la Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 7155, 7156) e l'Harvard Center for Renaissance Studies di Settignano. Di questi, il pannello in esame richiama il divagare del panneggio, che si articola in morbide pieghe, mentre rimane nella cifra più tipica di Zanino l'impostazione allungata, e meno monumentale, della figura, carattere che invece Gentile riesce a trasmettere pur nelle ridotte dimensioni dei suoi apostoli. Tale resa dell'anatomia si pone a monte di un modo di fare che poi

culminerà nelle figure esangui del trittico di Valcarecce (cat. 22.b) e nella Madonna romana del 1429 (cat. 27), in una fase più avanzata, nel corso degli anni venti, della carriera del pittore.

Fonti e documenti: Gubbio, Archivio Storico Comunale, *Serie inventari patrimonio storico-artistico*, cat. 2., n. 5, *Inventario dei beni costituenti la Pinacoteca sistemati nei locali di Palazzo dei Consoli a seguito del trasferimento dal Palazzo Pretorio. Anno di compilazione 1913*

Bibliografia: Christiansen 1982, pp. 7, 68, nota 13; De Marchi 1987^a, p. 64, nota 93; Lucco 1989^a, I, p. 21; Lollini 1995, pp. 97, 100, nota 10; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, p. 72; Minardi in *Il potere...* 2001, p. 174; Minardi 2006^a, p. 7; Massaccesi in *The Middle Ages...* 2011, p. 118.

20

Madonna col Bambino e apostoli

circa 1418-1420

tempera su tavola

lunghezza complessiva dell'epistilio 10,1 m, scomparto centrale con la *Madonna col Bambino* 108x82,5 cm, scomparti laterali con gli *Apostoli* 108x76,5 cm

Torcello, cattedrale di Santa Maria Assunta

Iscrizioni: sul cartiglio di san Simone: SIMON HA(?)[...] EO TIBI ALIUS; sul cartiglio di san Filippo: D(OMI)NE OSTENDE NO[BIS] [PATREM ET] [SU]FFICIT NOBIS (Giovanni 14:8); sul libro di san Giacomo Minore: IACOBUS SERVUS D(OMI)NI NOSTRI Y(ES)HU CR(IST)I

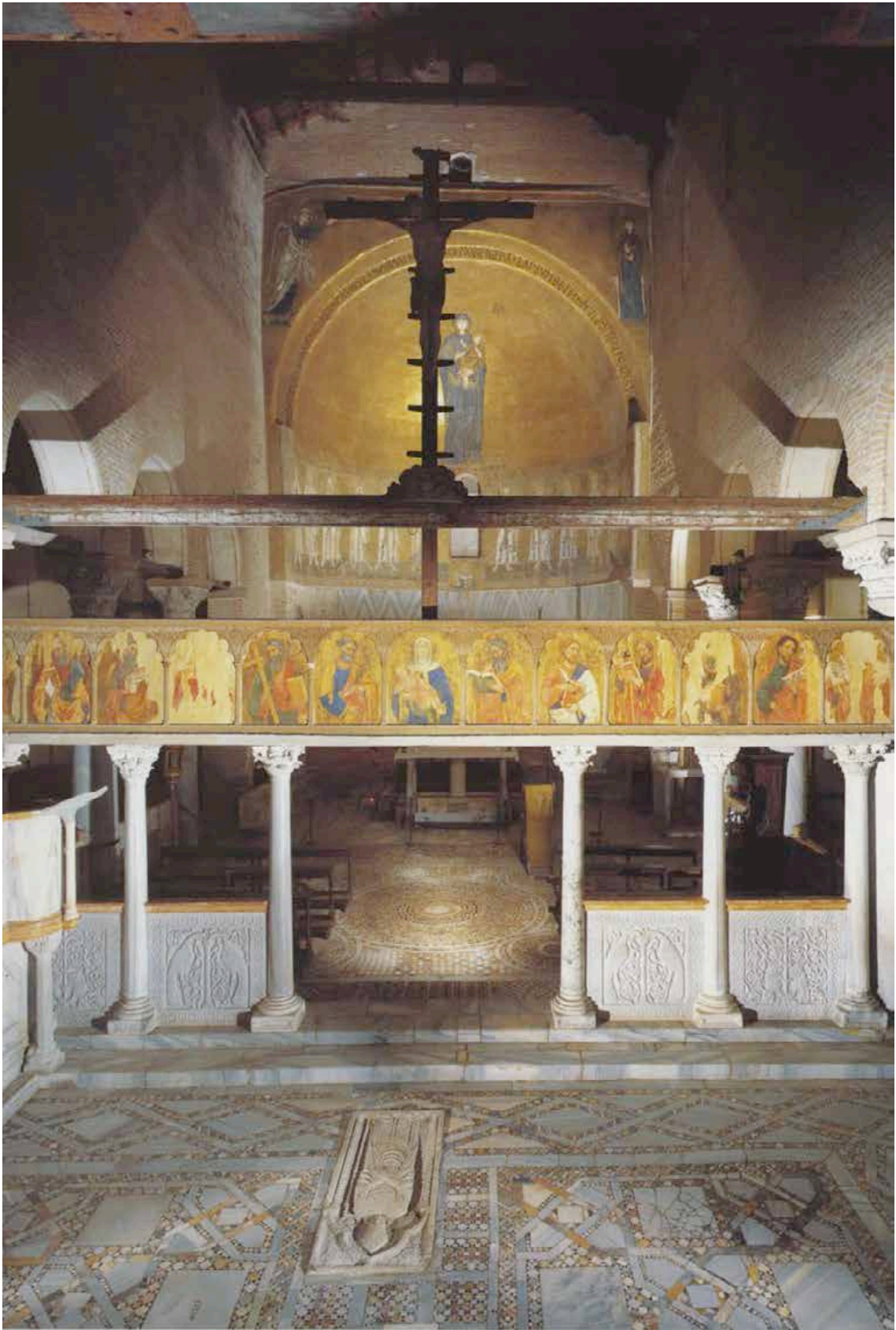
Le tredici tavole che costituiscono l'epistilio della pergola della cattedrale di Torcello raffigurano la Vergine col Bambino e il collegio dei dodici apostoli. Tra di essi, a partire da sinistra, sono riconoscibili con una certa facilità: Simone, il cui nome è scritto a chiari caratteri nel cartiglio che lo accompagna; Andrea, Pietro, Bartolomeo, Giacomo Maggiore (ciascuno con il rispettivo attributo); Filippo, a cui è riconducibile la frase vergata sul rotolo che regge, a lui attribuita nel Vangelo di Giovanni; e Giacomo Minore, anch'esso identificato per il tramite dell'iscrizione nel libro che egli apre verso il fedele. Sfuggono all'identificazione gli altri cinque personaggi, sia per la mancanza di caratteri specifici sia per il particolare degrado della superficie pittorica, che in alcune tavole è caduta quasi completamente. Tuttavia, a partire dal collegio apostolico noto, si può ipotizzare che i nomi mancanti all'appello siano quelli di Taddeo, Tommaso, Giovanni e Matteo. Rimane incerta l'identità del quinto apostolo, se Mattia, entrato a far parte del gruppo dei dodici in seguito al tradimento di Giuda Iscariota, o Paolo che, pur non essendo propriamente un apostolo, viene spesso ad essi associato, com'è il caso, nella stessa cattedrale torcellana, dei mosaici dell'abside, dove appare accanto a Pietro e lì inequivocabilmente identificato dall'iscrizione che lo accompagna.

Per ovviare allo stato di conservazione particolarmente precario, i dipinti sono stati sottoposti ad un intervento di restauro nel 1997. Al di là di alcuni dati inerenti il supporto (legno di pioppo, la cui scelta non si è rivelata particolarmente accurata, considerata la presenza di numerosi larghi nodi), dall'operazione è emerso che le pitture erano già state sottoposte ad un restauro a fine Ottocento, probabilmente nel momento in cui i pannelli tornarono ad essere visibili dopo essere stati nascosti fin dal Seicento da una tela di Marco Vecellio raffigurante lo stesso soggetto, oggi ricoverata nella parte posteriore dell'epistilio. Fu in quell'occasione che venne rifatta l'incorniciatura, per mano di Annibale Spoldi (1889), ad imitazione di quella originale, che doveva essere dorata e presentare colonnine tortili e archetti lobati di coronamento (verosimilmente in numero di cinque anziché sette come vediamo oggi). Grazie all'ultimo intervento è stato inoltre possibile osservare più da vicino la punzonatura delle aureole, costituita da bolli semplici, disposti a grappolo o in fila, e anelli a due cerchi, secondo una soluzione decorativa adottata costantemente dal pittore.

La vicenda critica dei dipinti inizia con Longhi (1946): è stato infatti lo studioso a riconoscerne per primo la paternità a Zanino, attribuzione che – salvo un iniziale dubbio da parte di Pallucchini (1956^a) – è stata accolta all'unanimità negli studi successivi. Nemmeno la datazione delle opere ha suscitato grandi dibattiti, venendo collocata, per via stilistica, intorno al 1420 da Serena Padovani (1974) e a un generico «post 1410» da parte di Christiansen (1982). Essa può essere meglio precisata alla luce della committenza di Pietro V, che resse la diocesi di Torcello dal 1418 al 1426 e durante l'episcopato del quale venne avviata una campagna di lavori di ripristino dell'antico edificio della cattedrale, tra cui si può ragionevolmente annoverare anche la realizzazione di questo epistilio dipinto.

Fonti e documenti: Venezia, Polo Museale Regionale del Veneto, *Relazione di restauro*, scheda 5636.

Bibliografia: Paoletti 1893, I, p. 84, nota 6; Lorenzetti 1926, pp. 767; Longhi 1946, p. 49; Pallucchini 1956^a, pp. 77, 79; Berenson 1957, I, p. 203; Mortari 1957, p. 23; Zampetti 1969, I, p. 111; Padovani 1974, p. 10; *Zanino di Pietro* (ad vocem) in *Dizionario Enciclopedico...* 1976, XI, p. 409; Lucco 1977, p. 175, nota 7; Christiansen 1982, p. 68, nota 13; Padovani 1985, pp. 76, 79; Boskovits in *The Martello...* 1985, p. 148; Christiansen 1987, pp. 122, 125; Lucco 1989^a, I, p. 21; Prijatelj 1990, p. 70; Lollini 1995, pp. 97, 100, nota 10; Merkel in *Restituzioni...* 1996, p. 114; Franco 1998, p. 105; Tamvaki in *Fioritura tardogotica...* 1998, p. 204; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, p. 70; Lorusso Romito 2000, p. 38; De Marchi 2005, p. 31; Minardi 2006^b, p. 181; Vanni 2008, p. 29; Bossetto 2009, p. 89; Creissen 2010, pp. 123, 127; Guarnieri 2010, p. 141; Natale in *Foppa...* 2012, p. 18.



Polittico di Mombaroccio

L'incredulità di San Tommaso, san Michele Arcangelo, il beato Sante, san Pietro, sant'Antonio abate

1423

tempera su tavola

150×197 cm (scomparto centrale 98×52 cm, scomparti laterali 90×27,5 cm ognuno)

Mombaroccio, Pinacoteca conventuale Beato Sante

Iscrizioni: sopra i santi a sinistra MICHAEL S(ANCTUS); BEATUS SANCTUS; nella tavola centrale, sopra il santo SANCTUS TOMAS; ai lati del Cristo BONUS IEXU; sopra i santi a destra PETRUS S(ANCTUS); ANTONIUS S(ANCTUS)

Provenienza: Mombaroccio, chiesa di Santa Maria di Scotaneto, altare maggiore (*Positio super cultu...*); poi al di sopra della porta della navata a *cornu Epistolae* nella medesima chiesa (*Positio super cultu...*); nel corso del XIX secolo l'opera venne spostata in altro ambiente conventuale (Lollini, 1995); Sassoferrato (AN), chiesa di Santa Maria della Pace, cappella del Collegio Serafico (dal 1949 e fino al 1960, quando il polittico fu trasportato nella sede attuale)

Il dipinto si compone di cinque scomparti, di cui quello principale raffigura il tema peculiare dell'*Incredulità di Tommaso*. Il soggetto, come scena autonoma, si ritrova con una certa frequenza nella produzione artistica toscana nel corso del Quattrocento, dove viene adottato nei tribunali e nelle sale assembleari per il suo significato allegorico: le figure di Tommaso e Cristo avrebbero, infatti, rappresentato la personificazione delle qualità del buon giudice, la clemenza e la ricerca della verità (cfr. Butterfield 1992, pp. 70-75; Nadalini in *Dal Giglio...* 2013, pp. 196-197, 198-199). In contesto religioso, l'episodio, non limitato ai due soli personaggi principali ma allargato a comprendere l'intera assemblea degli apostoli, ritorna normalmente all'interno del ciclo cristologico, tra le apparizioni *post mortem* del Redentore (si vedano gli esempi di Duccio nella *Maestà* o di Taddeo Gaddi nelle formelle dell'armadio per le reliquie in Santa Croce), e particolarmente in ambito funerario (nelle due tombe di Tino da Camaino a Firenze e Siena, ma anche negli affreschi del camposanto di Pisa). Più inusuale, come nell'opera qui in esame, appare l'idea di isolarlo al centro di un polittico. Tale scelta è stata interpretata da Lollini (1995, p. 94) in relazione alle vicende postume del beato a cui l'eremo di Mombaroccio deve oggi la sua fama: la leggenda narra, infatti, che morto nel 1394 in odore di santità, il francescano Sante Brancorsini venne sepolto in una fossa comune, nonostante il popolo avesse richiesto una sistemazione più consona alla sua venerazione. Quando poco tempo dopo un giglio nacque dal cuore del frate e il miracolo



fu acclamato, un ripensamento generale sull'autorevolezza del personaggio portò a riesumarne il corpo, e a tumularlo in un sepolcro all'interno della chiesa di Santa Maria di Scotaneto, luogo di culto dell'eremo dove il beato trascorse la sua esistenza. Secondo Lollini fu questo il luogo in cui venne originariamente collocato il polittico, per il quale l'iconografia del pannello centrale venne quasi ad assumere carattere, se non di provocazione, almeno di *memento*, nei confronti delle istituzioni che inizialmente avevano dubitato dei meriti del Brancorsini. Tale lettura, che basa la scelta del soggetto sulla preminenza data all'aspetto dell'incredulità, risulta poco convincente; è più probabile fosse intenzione della committenza il voler sottolineare l'importanza delle stigmate e l'esperienza di esse, con riferimento, quindi, tanto alla Passione di Cristo, quanto alle vicende di san Francesco, fondatore dell'ordine alla cui Regola l'eremo di Mombaroccio si conformò: del resto, il culto dei segni della Passione era particolarmente caro ai francescani (Polzer 1978, pp. 301-310) e ancor più doveva esserlo in un contesto osservante come quello dell'eremo mombaroccese.

Nei pannelli laterali trovano posto tre santi – Pietro, Antonio abate, Michele Arcangelo – e il beato Sante. Ciascun personaggio è identificato dagli attributi canonici – così per l'arcangelo il diavolo trafitto dalla lancia, per Pietro la chiave, per Antonio il campanello, il maialino e la stampella a tau – e dall'iscrizione a caratteri gotici che ne riporta il nome, ausilio che si rivela fondamentale soprattutto per il riconoscimento del beato francescano e senza il quale si sarebbe potuti incorrere nell'errore di scambiare addirittura per il fondatore stesso dell'ordine. Effettivamente, è probabile che a lato del pannello centrale, quindi in una posizione preminente all'interno dell'opera, fosse stata, inizialmente, non solo prevista, ma anche realizzata, l'effigie di san Francesco, come lasciano intendere le stigmate sulle mani e sul costato, il libro della Regola e soprattutto il tondo nimbo che cinge il capo della figura, simbolo di santità, mentre ai beati era comunemente riservata l'aureola raggiata. In seguito dev'essere, quindi, intervenuto un cambiamento iconografico, per cui a Francesco fu sostituita l'immagine del beato con in mano il sole – che ne diventò attributo tradizionale – a celare opportunamente il libro della Regola, che oggi è tornato ad essere visibile per la caduta della foglia d'oro. L'idea di un rimaneggiamento dell'immagine era già stata avanzata da Grazia Calegari (1986, p. 218) che, pur non fornendo alcuna spiegazione per l'attributo del libro/sole, concentrava l'attenzione sul particolare delle stigmate, immaginando fossero un'aggiunta tarda alla figura del beato Sante. Una lettura più puntuale della trasformazione è stata condotta da Guido Ugolini (1998, pp. 280-291), il quale, dopo

aver correttamente riconosciuto la sostituzione di attributo, la collegò ad un repentino cambio di programma intervenuto in corso d'opera, tra la commissione del polittico in un momento antecedente la morte del Brancorsini, nell'agosto del 1394, e il gennaio del 1395, quando, a seguito del miracolo del giglio, il culto del beato poté essere approvato con il crisma dell'immagine dipinta. A una conclusione simile, ma riportando la realizzazione dell'opera ad una fase più avanzata della carriera del pittore, alla fine del secondo decennio del Quattrocento, è giunto anche Andrea De Marchi (in De Marchi, Franco 2000, pp. 72-73), che ha ipotizzato che l'aggiustamento fosse intervenuto da parte di Zanino in sede di messa in opera, in un momento in cui il culto del beato stava faticosamente prendendo piede. Più precisamente, è probabile che la ragione che portò il pittore a intervenire repentinamente sul programma iconografico del dipinto, su richiesta della committenza, fosse un evento specifico: ossia il cambio d'intitolazione dell'edificio religioso che di lì a poco avrebbe accolto l'opera da Santa Maria di Scotaneto a Beato Sante; episodio per cui le fonti riportano la data del 1423, anno che quindi può ragionevolmente essere ritenuto sicuro *terminus* per il confezionamento dell'opera.

A completare il collegio di santi appena individuato concorrevano anche i personaggi a mezzobusto emergenti dalle volute lignee della cornice, al di sopra di ciascun pannello di cui si compone il polittico: di essi, si sono conservati solamente san Girolamo a destra, con indosso il cappello cardinalizio e il modellino di una chiesa in mano, e san Paolo, parrebbe, a sinistra, a giudicare dall'elsa che stringe con il pugno. Tra le opere di Zanino, questa è l'unica giunta fino a noi completa di carpenteria: nell'insieme, la struttura lignea non si distingue dalle cornici veneziane di primo Quattrocento negli elementi costitutivi (ornamenti vegetali, pinnacoli, personaggi a mezzobusto), come si può giudicare dal confronto con il polittico di Teramo di Jacobello del Fiore o quelli di Atri e de L'Aquila di Lorenzo da Venezia. È anzi probabile che Zanino si sia avvalso, come i suoi colleghi, della stessa bottega di marangoni per la realizzazione dell'intaglio, come inducono a credere alcune similitudini che permettono di collegare il lavoro all'impresa familiare dei Moranzone.

L'opera è stata oggetto di un restauro nel 1970, ad opera di Carlo Ferretti. Nell'occasione della pubblicazione dei risultati dell'intervento (Rossi in *Mostra di opere d'arte...* 1970), nessun cenno è stato riservato ai succitati rimaneggiamenti della figura del beato Sante, nemmeno al più evidente di essi, l'occultamento del libro della Regola, che pure doveva già essere ritornato visibile a seguito della caduta della foglia

d'oro, come si evince da una fotografia dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, conservata nella Fototeca Zeri e datata 1950-1951 (inv. 60753). Riparata la fenditura del pannello centrale, eseguita una pulitura generale e reintegrata la cornice delle parti mancanti, il polittico appare oggi in buone condizioni di conservazione.

Sul versante della letteratura critica, dopo un'iniziale e generica attribuzione da parte di Serra a scuola veneta (1922), quindi veneziana (1929), d'inizio Quattrocento, il polittico è stato inserito da Longhi (1946) nel catalogo di Zanino di Pietro, assegnazione ormai accettata all'unanimità dagli studiosi, dopo i primi atteggiamenti dubbiosi manifestati da Fiocco (1948) e Coletti (1953). Si tratta, invero, di una delle opere più significative della produzione del pittore, che qui sfoggia un senso gotico senza precedenti, come lascia intendere la posa aggraziata del san Michele, quasi saltellante sopra il diavolo morente ai suoi piedi. La pittura, liquidissima, è di qualità ancora elevata, ma l'allungamento delle figure presagisce già gli esiti estremi dell'attività del maestro.

Fonti e documenti: Mombaroccio, Archivio Conventuale Beato Sante, *Positio super cultu immemorabili Ven. Servi Dei Fratris Sanctes de Monte Fabrorum. Informatio super dubio; Summariium super dubio*, pubblicata in Mandolini 1998, pp. 131-132; Ugolini 1998, pp. 288-290.

Bibliografia: Serra 1922, p. 115; Van Marle 1927, VIII, p. 310; Serra 1929, I, p. 386; Serra 1932, p. 34; Longhi 1946, p. 49; Fiocco 1948, p. 15; Pallucchini 1950, p. 17; Podestà 1950, p. 214; Zampetti in *Mostra della pittura veneta...* 1950, p. 18; Coletti 1953, p. LXXIX, nota 5; Pallucchini 1956^a, pp. 77, 78-79; Mortari 1957, p. 23; Gherardini 1958, p. 5; Zampetti 1969, I, p. 111; Rossi in *Mostra di opere d'arte...* 1970, pp. 46-49; Padovani 1974, p. 10; Mencarelli 1976, p. 15; *Zanino di Pietro* (ad vocem) in *Dizionario Enciclopedico...* 1976, XI, p. pp. 409-411; Lucco 1977, p. 175, nota 7; Christiansen 1982, p. 68, nota 13; Boskovits in *The Martello...* 1985, p. 148; Padovani 1985, pp. 76, 79; Vitalini Sacconi 1985, p. 48; Calegari 1986, pp. 218-221; Donnini 1986, p. 134; Battistini 1987, p. 391; De Marchi 1987^a, p. 64, nota 93; De Marchi 1987^b, p. 27; Lucco (ad vocem) in *Dizionario biografico...* 1987, II, p. 769; Lucco 1989^a, I, pp. 21, 23; Lucco (ad vocem) in *Dizionario biografico...* 1989, I, p. 363; Prijatelj 1990, pp. 70, 71; Donnini 1992, p. 48, nota 3; Mandolini 1994, pp. 8-12; Lollini 1995, pp. 93-95, 97, 98; Mandolini 1995, pp. 162-170; De Marchi 1998, p. 31; Mandolini 1998, pp. 131-148; Minardi in *Fioritura tardogotica...* 1998, p. 208; Ugolini 1998, pp. 279-291; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, pp. 69, 72-73; Mandolini 2001, pp. 223, 571-572; Minardi 2006^a, pp. 7-8; Minardi 2006^b, p. 181; Vanni 2008, p. 29; Massaccesi in *The Middle Ages...* 2011, pp. 116, 118; Minardi 2012, p. 326; Natale in *Foppa...* 2012, p. 18; Flores d'Arcais 2013, p. 306; Procaccini 2016, p. 136.

22.a

Madonna col Bambino in trono e Dio Padre benedicente

circa 1425

tempera su tavola

83×61 cm

Ferrara, Pinacoteca Nazionale, inv. 363



Provenienza: Ferrara, collezione Zaccarini Gulinelli [s.d.]; Ferrara, Natalia Valli (per lascito testamentario della zia Alma Budini Gulinelli del 24 settembre 1970); donazione alla Pinacoteca Nazionale nel 1977

La tipologia della *Madonna in trono*, già esperita dal pittore nel dipinto per Sant'Angelo in Vado (cat. 18), viene riproposta, sebbene in maniera meno accurata, anche in quest'opera. Qui il trono marmoreo presenta una fattura affatto simile alla precedente, con pinnacoli slanciati da cui sporgono gotici gattoni e ornamenti geometrici e fitomorfi. Anche l'idea di caratterizzazione bicromatica, per cui dal bianco della pietra si distingue il rosso scuro delle modanature e di alcuni elementi vegetali, rimanda a un espediente a cui già il pittore fece ricorso. Tuttavia, lo scranno non appare né in asse né simmetricamente definito: a destra della Vergine la linea del pavimento è di qualche centimetro più alta rispetto alla corrispondente metà e, con essa, appare sbilanciata tutta la struttura. Va notato infine che l'alto schienale, coperto da un tessuto rosso, culmina con un'inedita ghimberga decorata con motivi a traforo, soluzione che ritornerà anche negli affreschi della tomba del beato Pacifico ai Frari (cat. 36). Non è possibile sapere se, come a Sant'Angelo in Vado, anche qui la struttura fosse sopraelevata rispetto al piano del pavimento, grazie a una pedana: la parte inferiore della tavola risulta, infatti, bruscamente accorciata. Tuttavia, potrebbe essere questo il caso, a giudicare dal frammento di forma curvilinea che si scorge nell'angolo in basso a sinistra.

Lo stato di conservazione dell'opera non appare dei migliori: oltre alla decurtazione già rilevata, la pellicola pittorica risulta solcata da una fitta crettatura, in più punti lacunosa e, in generale, estremamente depauperata, privata delle sottili velature che dovevano arricchire il modellato dei volti e le stoffe degli abiti, di cui rimane vago ricordo nel tessuto trasparente con cui la Vergine si accinge a coprire il corpo del Figlio. Inoltre, a seguito di un restauro condotto nel 1988 sono stati eliminati alcuni ritocchi realizzati in epoca imprecisata con l'intento di addolcire le espressioni dei personaggi (come occorso in altre occasioni nella storia conservativa delle opere attribuite a Zanino), di cui porta memoria una fotografia pubblicata nel catalogo della mostra *Il tempo di Nicolò III* (1988, p. 144).

Proprio in occasione di quell'evento espositivo, il dipinto ricevette un primo inquadramento per mano di Andrea Bacchi, autore della scheda critica, dopo un breve accenno di Jadranka Bentini (1981), con cui veniva resa nota l'acquisizione dell'opera da parte della Pinacoteca Nazionale di Ferrara e l'attribuzione a Giovanni di Francia, a partire da una comunicazione orale di Serena Padovani. Le due notizie, a cui va unito un

contributo di Benati nel catalogo del museo ferrarese (1992), esauriscono di fatto la storia degli studi intorno alla tavola, per la cui provenienza non si può risalire più indietro della presenza nella locale collezione Zaccarini Gulinelli, da cui pervenne alla pinacoteca con un lascito nel 1977. Se tuttavia si accetta, con Federico Zeri (comunicazione orale riportata da Bacchi in *Il tempo...*, p. 143), l'appartenenza della tavola, come pannello centrale, ad un complesso di cui i *Santi* di Valcarecce (cat. 22.b) costituivano gli scomparti laterali – e vi è ragione di credere che sia così, come si dirà in seguito – la destinazione originaria dell'opera va individuata nelle Marche, per una chiesa di Cingoli o dei territori limitrofi. Di lì, in seguito allo smembramento dell'insieme, il dipinto prese verosimilmente le tortuose vie del mercato antiquario, per riemergere solamente negli ultimi decenni del secolo scorso.

Il riconoscimento dell'autore in Giovanni di Francia, quando non era ancora stata fatta chiarezza sulla sua identità con Zanino di Pietro, dà ragione del momento di stile a cui il dipinto va riferito: ci si trova, infatti, dinnanzi ad una delle testimonianze della fase avanzata della carriera del pittore. Mauro Lucco (1989^a) ha tentato un avvicinamento tra questa *Madonna* e quella di Gentile da Fabriano a Perugia: se il confronto si è rivelato ben rispondente per altri dipinti del maestro, come già sottolineato, in questo caso funziona solo a livello di un generico richiamo di cultura: è infatti evidente tutta la stanchezza (e la sommarietà, a giudicare dalla vistosa asimmetria del trono di cui s'è detto) con cui Zanino ripropone il modello gentiliano, senza più quella carica creativa che pure aveva segnato le sue creazioni della maturità. È dunque verosimile che l'opera sia stata realizzata nel corso degli anni venti, probabilmente intorno alla metà del terzo decennio, in una congiuntura di poco antecedente alla *Madonna* romana firmata e datata 1429 (cat. 27), di cui tuttavia essa costituisce il preludio: tanto per le tipologie dei volti e per lo stesso disporsi delle pieghe in anse ordinate e un po' di maniera, quanto per il tenore della stesura pittorica nel complesso, abbreviata e contornata da spessi tratti neri. Il collegamento con i *Santi* di Valcarecce è giustificato *in primis* dalle dimensioni: la tavola in esame ha infatti una larghezza doppia rispetto a quei pannelli (61 cm per la *Madonna*, 27 cm per ciascuno dei tre *Santi*), mentre l'altezza, che per tutti ora è la stessa di 83 cm, deve tener conto della decurtazione a cui il dipinto in esame è stato sottoposto. Come rilevato da De Marchi, un'ulteriore associazione tra le tavole è stabilita dalle decorazioni delle vesti e dei nimbi, così come dal punto di colore del pavimento marmoreo su cui poggia il trono della Vergine, che è lo stesso del piano su cui incede il *Sant'Andrea*.

Bibliografia: Bentini in *Un palazzo, un museo...* 1981, p. 109; Bacchi in *Il tempo...* 1988, pp. 143-144; Lucco 1989^a, I, p. 21; Benati in *La Pinacoteca...* 1992, pp. 81-83; Lollini 1995, p. 99, nota 5; Tamvaki in *Fioritura tardogotica...*, 1998, p. 206; *Antichi e moderni...* 1999, p. 54; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, pp. 72, 84, nota 122; Minardi 2006^a, p. 9; Minardi 2006^b, p. 181; Vanni, 2008, pp. 27, 33; Massaccesi in *The Middle Ages...* 2011, p. 118.

22.b

San Nicola, Sant'Andrea e Santa Lucia

circa 1425

tempera su tavola

118×110 cm (superficie dipinta di ciascun scomparto 83×27 cm)

Cingoli, concattedrale di Santa Maria Assunta

Iscrizioni: ai piedi di ciascun santo: S(ANCTUS) NICOLAUS, S(ANCTUS) ANDREAS, S(AN)C(T)A LUCIA

Provenienza: Cingoli, monastero di Santa Caterina(?); Cingoli, località Buraco, chiesa di San Bartolomeo; Valcarecce di Cingoli, parrocchiale di San Salvatore; Urbino, temporaneo deposito presso i locali della Soprintendenza (anni '70); Camerino, Museo Diocesano (anni '70-'80); Cingoli, concattedrale, sacrestia (dalla fine degli anni '80)

Nonostante le iscrizioni in caratteri gotici alla base del pavimento confermino l'identità dei tre santi con Nicola, Andrea e Lucia, quando per la prima volta il dipinto venne reso noto agli studi da Luigi Serra (1934, come Francesco di Gentile) solamente la martire siracusana fu correttamente riconosciuta, probabilmente in virtù del piattino portato con la mano destra, sul quale dovevano essere dipinti gli occhi, suo attributo specifico, mentre i due personaggi maschili della triade vennero presentati con i nomi di Anselmo e Matteo. Le esili figure dei tre santi, bardate di pesanti vesti dagli stessi colori porpora, verde scuro e rosso acceso, incedono elegantemente ancheggianti verso destra, rivolte a quello che in origine era il pannello centrale dell'insieme, ora smembrato, di cui essi costituivano gli scomparti laterali. La tavola centrale è stata riconosciuta nella *Madonna col Bambino in trono* ora nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara, che si dimostra coerente ai *Santi* per dimensioni, motivi decorativi e stile (cat. 22.a). Come giustamente ipotizzato da Minardi (in *Lorenzo e Jacopo Salimbeni...* 1999), il complesso originario era allora verosimilmente composto da almeno sette elementi: dovevano completare il polittico altri tre santi, alla sinistra della *Madonna*, che purtroppo non sono stati ancora rintracciati e, probabilmente, anche un ordine superiore di personaggi a mezzobusto, che contribuiva ad aumentare le dimensioni già ragguardevoli dell'insieme.

I pannelli sono oggi rimontati in un'intelaiatura posteriore, almeno per ciò che riguarda il timpano sveltante alla sommità della struttura e il basamento ornato con motivi



vegetali: della cornice originale permangono la fascia a valve e gli archi trilobi che inquadrano ciascun personaggio, mentre le colonnine tortili divisorie sono in gran parte frutto di un intervento di restauro. Si sono invece salvati i graziosi capitelli a elementi fogliacei che sostengono un abaco modanato, per cui Minardi (in *Lorenzo e Jacopo Salimbeni...* 1999) ha individuato la corrispondenza con quelli del polittico di Mombaroccio (cat. 21), ma per i quali un riferimento alto alto è pure con il polittico di Paolo Veneziano nella Pinacoteca Tacchi Venturi di Sanseverino Marche, a conferma di come la fattura della cornice si inserisse appieno nella tradizione di intaglio di matrice lagunare.

Il restauro condotto all'inizio degli anni cinquanta (1953) ha posto rimedio ad una condizione conservativa estremamente precaria, di cui portano testimonianza due scatti conservati nella fototeca Zeri (inv. 60751, 60752): oltre ai rifacimenti delle parti lignee già menzionati, è stata consolidata e pulita la pellicola pittorica e sono state colmate le diverse lacune del colore e del fondo oro, particolarmente visibili nel pannello con santa Lucia. Un secondo intervento sull'opera è stato attuato negli anni ottanta, come ricordato da Vitalini Sacconi (1985). A seguito di queste operazioni, il dipinto ha riacquisito una migliore leggibilità, nonostante la qualità dell'opera risulti comunque fortemente compromessa dai danni subiti in passato.

Fin dalle prime segnalazioni, non più antiche dell'inizio del Novecento (Serra 1934; Longhi 1946), la collocazione dei tre *Santi* era ricordata nella chiesa parrocchiale di San Salvatore a Valcarecce, località rurale distante una decina di chilometri da Cingoli, cittadina incastonata tra le dolci colline preappenniniche a nord di Macerata. Esiste, in realtà, un'attestazione più antica, ma pur sempre novecentesca, dell'opera, menzionata nel manoscritto *Oggetti d'arte esistenti nel Comune di Cingoli. Descrizione e brevi cenni critici*, redatto nel 1909 da Federico Stefanucci per conto del Ministero della Pubblica Istruzione, nell'ambito di una campagna di censimento di tutto il patrimonio artistico della nazione. In relazione ai pannelli in esame, vi si legge: «Nella parete sinistra della chiesa di S. Salvatore in questa parrocchia è appeso un trittico databile al sec. XIV-XV ove sono rappresentati S. Anselmo, Mattia e Lucia. Si sa per voce di popolo che il trittico fu trasportato da luogo ora radicalmente demolito, che ancora serba il nome di S. Bartolomeo, senza però potersi precisare l'epoca del trasferimento. Presentemente mancano quasi totalmente le ornamentazioni superiori di questo trittico e vi è la parziale perdita di cornici come pure qualche frattura, così pure sono molto rilasciate le commessure delle tavole».

La citata San Bartolomeo è da identificarsi con la chiesa di San Bartolomeo del Buraco in località Cervara, lungo la strada che da Cingoli conduce ad Apiro: edificata a partire dal 1217, l'anno successivo le fu annesso un ospedale. Di entrambe le strutture oggi non restano nemmeno i ruderi, come attestato da alcune fotografie conservate nell'archivio della Collegiata di Sant'Esuperanzio a Cingoli: solamente il toponimo sopravvive nella memoria dei locali. Ad un certo punto della sua storia, nel 1248, l'istituzione ospedaliera venne sottomessa all'amministrazione del monastero di Santa Caterina di Cingoli (Bernardi 1986, p. 275): c'è dunque da chiedersi se non fosse questa l'originaria destinazione del polittico, piuttosto che una piccola chiesa di campagna come San Bartolomeo. È probabile che in seguito l'opera sia stata dismessa dalla chiesa del monastero, smembrata e in parte dispersa, in parte ricoverata nel luogo di culto rurale, da cui poi sarebbe pervenuta in epoca recente alla parrocchiale di San Salvatore: non sarebbe del resto il primo caso di simili spostamenti tramandatoci dalla storia dell'arte. Riconosciuti a Zanino di Pietro da Longhi (1946), i tre *Santi* presentano un punto di stile che attesta una loro datazione intorno alla metà degli anni venti del Quattrocento: ancor più che nel dipinto ferrarese emerge qui il *ductus* allentato con cui il pittore ha condotto il disegno delle figure, caratterizzate da un allungamento dei corpi e delle articolazioni tale da far sì che venisse chiamato in causa un influsso di Michelino da Besozzo (Christiansen 1982; Lucco 1989^a). «Il modo con cui il manto di sant'Andrea pigramente frana» e «l'invenzione delle mani con le dita allungate a dismisura» (Lucco 1989^a) sono invece il portato estremo della riflessione su Gentile da Fabriano che Zanino, incapace di rinnovarsi, continuò a sostenere fino alla fine della sua carriera, ma ormai senza più quella convinzione e quell'estro presenti nei lavori della piena maturità.

Fonti e Documenti: Cingoli, Biblioteca Comunale Ascariana, *Oggetti d'arte esistenti nel Comune di Cingoli. Descrizione e brevi cenni critici* (prof. F. Stefanucci, 12 febbraio 1909, p. 29, n. 37)
Bibliografia: Malazampa 1925, p. 72; Serra 1934, p. 249; Longhi 1946, p. 49; Pallucchini 1950, p. 17; Zampetti 1950, p. 18; Coletti 1953, p. LXXIX, nota 5; Zampetti in *Antichi dipinti restaurati...* 1953, pp. 25-26; Pallucchini 1956^a, pp. 77, 78; Mortari 1957, p. 23; Gherardini 1958, p. 5; Zeri 1962, p. 58; Zampetti 1969, I, p. 111; Rossi in *Mostra...* 1970, p. 47; Zampetti [1970], p. 133; Rossi in *Pittura...* 1971, pp. 83-85; Padovani 1974, p. 10; *Zanino di Pietro* (ad vocem) in *Dizionario Enciclopedico...* 1976, XI, p. 409; Rossi 1976, p. 11; Lucco 1977, p. 175, nota 7; Christiansen 1982, pp. 7, 14, 68, nota 13, 131; Padovani 1985, pp. 76, 79; Vitalini Sacconi 1985, p. 48; De Marchi 1987^a, p. 64, nota 93; De Marchi 1987^b, p. 27; Bacchi in *Il tempo...* 1988, p. 143; Zampetti 1988, p. 272; Lucco 1989^a, I, pp. 21, 22; Prijatelj 1990, pp. 70, 71, 75, 76; De Marchi 1992 (ed. 2006, pp. 104-105, nota 68); Donnini 1992, p. 48, nota 3; Lollini 1995, pp. 95, 99, nota 5; Christiansen (ad vocem) in *The Dictionary...* 1996, p. 166; De Marchi 1998, pp. 31, 36, nota 2; Mandolini 1998, pp. 140, 151; Minardi in *Fioritura tardogotica...* 1998, p. 208; Vastano in *Fioritura tardogotica...* 1998, p. 210; Minardi in *Lorenzo e Jacopo Salimbeni...* 1999, pp. 167-169; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, pp. 69, 72, 84 nota 123; Minardi in *Il potere...* 2001, p. 174; Minardi 2006^a, p. 9; Minardi 2006^b, p. 181; Vanni 2008, pp. 27-29; Blasio 2010, p. 235; Massaccesi in *The Middle Ages...* 2011, p. 118; Natale in *Foppa...* 2012, p. 18; Flores d'Arcais 2013, p. 306.

San Domenico, San Pietro Martire

circa 1425

tempera su tavola

ubicazione sconosciuta

Provenienza: Lione, La Grange Blanche, collezione Chalandon (1950 circa)

Dei due scomparti di polittico raffiguranti santi dell'ordine dei Predicatori, che furono segnalati per la prima volta da Federico Zeri (1962) con una corretta attribuzione al pittore, siamo finalmente in grado di produrre le fotografie, che sono conservate nella fototeca dello studioso presso la Fondazione bolognese (inv. 255617, 255618).

Zeri vide i dipinti negli anni cinquanta, quando erano custoditi nella collezione lionese Chalandon (Migeon 1905, pp. 17-29; Garmier 1980, p. 58), una delle più ricche raccolte formatesi nell'Ottocento francese, ma tra le meno conosciute e studiate per la difficoltà di ricostruirne le vicende, a causa della dispersione degli oggetti tra i vari membri della famiglia, per via ereditaria: solo una minima parte delle opere che la costituivano è oggi nota, dopo essere transitata sul mercato antiquario. Non è purtroppo il caso dei due pannelli in esame, per i quali l'attuale ubicazione è sconosciuta. Allo stesso modo è difficile stabilirne la provenienza, che tuttavia dovrà rintracciarsi in una fondazione domenicana, considerati i santi raffigurati, facenti parte, come pannelli laterali, di un unico insieme, probabilmente un trittico o un polittico. Un'eventuale pista da seguire dovrebbe allora tenere in considerazione che il fondatore della collezione, Albin Chalandon, nel corso dell'Ottocento acquisì la maggior parte delle opere a seguito di viaggi nella penisola con l'amico Artaud de Montor: aree privilegiate delle loro ricognizioni furono la Toscana e l'Umbria (Ramond, Martin 2007, p. 122). Le due tavole potrebbero quindi aver avuto un'originaria destinazione appenninica, che non sarebbe del resto nuova alle frequentazioni del pittore.

Dal punto di vista della cronologia, i due pannelli sono accostabili ai *Santi di Cingoli* (cat. 22.b), con una datazione che dovrà quindi assestarsi alla metà del terzo decennio del Quattrocento. Vi ritornano identiche non solo le sagome allungate dei corpi e la disarticolazione delle mani, ma anche quell'esecuzione un po' sommaria della pittura che caratterizza tutta l'ultima fase della produzione di Zanino.

Bibliografia: Zeri 1962, pp. 56-57.



San Francesco d'Assisi

circa 1425

tempera su tavola

14,1×7,1 cm

Assisi, Museo Diocesano e Cripta di San Rufino

Provenienza: Assisi, collezione Perkins

Anche questa tavoletta raffigurante *San Francesco* va considerata nel novero delle opere di Zanino della metà del terzo decennio.

Le dimensioni ridotte indussero Palumbo, che per primo la pubblicò (1973), a considerarla parte di un polittico smembrato, dove l'immagine avrebbe occupato una delle nicchie dei contrafforti laterali, secondo l'esempio che ancora oggi possiamo apprezzare nel *Polittico Lion* di Lorenzo Veneziano: lì tuttavia i santi sono presentati a figura intera, mentre qui il fondatore dell'ordine francescano è ritratto fino all'altezza della coscia. Va però tenuto in considerazione che il pannello potrebbe aver subito una rifilatura tanto nella parte inferiore, quanto all'estremità superiore, dove il nimbo del santo appare tagliato alla sommità, impedendo così di giudicare anche della terminazione originaria della tavoletta. Federico Zeri (1988) immaginò invece che il dipinto costituisse lo sportello laterale di un dittico o trittico di piccole dimensioni: ipotesi altrettanto probabile, soprattutto in considerazione della destinazione alla preghiera individuale della maggior parte delle opere uscite dalla bottega del pittore negli anni della tarda attività, ma anch'essa difficilmente verificabile per la presenza della cornice moderna in cui è inserita l'immagine.

Lo studioso avanzò altresì una proposta di datazione intorno al primo lustro del secondo decennio del Quattrocento, tra gli anni dieci e quindici: cronologia che dev'essere riveduta, trovando l'opera in esame maggiori affinità con le prove degli anni venti, sia, ad esempio, con il *San Nicola* di Cingoli (cat. 22.b), di cui Francesco riprende lo stesso gesto nell'impugnare la crocetta con la sinistra, sia con il *San Domenico* già Chalandon (cat. 23), di cui il santo francescano ripropone la stessa tipologia del volto.

Fonti e documenti: Roma, Archivio della Curia Generale O.F.M. Conv., *Elenco dei dipinti della collezione Perkins in lascito al Sacro Convento di Assisi* (autografo di F.M. Perkins, 1947), pubblicato in Palumbo 1973, pp. 71-76; Zeri 1988, pp. 147-152. Il dipinto, ricordato nella casa di Assisi, situata in Piazza del Vescovado, al pianterreno, compare nell'elenco al n. 75, come Sant'Antonio da Padova, con un'attribuzione ad anonimo della scuola di Gentile da Fabriano.

Bibliografia: Palumbo 1973, p. 32; Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 379; Zeri 1988, p. 86; Minardi 2006^a, p. 21, nota 25.



25

Miniature staccate

25.a. *San Matteo*

9,3×9,8 cm

25.b. *San Luca*

7×7,8 cm

25.c. *San Marco*

8×8,7 cm

25.d. *San Giovanni*

11,2×8,6 cm

circa 1425

pergamena

Falconara Marittima, Biblioteca storico-francescana e picena “San Giacomo della Marca”, Fondo manoscritti

Le vicende che hanno portato all’entrata dei quattro *cuttings* nella collezione della Biblioteca storico-francescana e picena di Falconara Marittima sono avvolte nell’oscurità: non se ne conosce la data di acquisizione né tantomeno la provenienza. Secondo l’ipotesi della studiosa a cui si deve la loro prima segnalazione, Vittoria Orlandi Balzari (2003-2004), è possibile che il codice a cui le miniature appartenevano fosse conservato in uno dei conventi (delle Marche?) soppressi alla fine del XIX secolo: di lì le immagini, staccate, avrebbero preso la via del mercato antiquario, prima di giungere nella loro sede attuale, dove sono custodite all’interno di un quadernetto moderno nel Fondo manoscritti.

Le miniature raffigurano i quattro evangelisti nello studiolo, ciascuno accompagnato dal proprio simbolo: di essi, Matteo e Giovanni sono inseriti in uno spazio scorciato prospetticamente, sebbene in maniera empirica, Luca e Marco sono invece ritratti frontalmente (ma si veda il tentativo di ampliare lo spazio del cubicolo in cui è collocato san Marco con l’apertura di una porta sul lato destro della stanza). L’ambientazione è affatto semplice e non si discosta dalla tradizione iconografica, *standard* nel Trecento, dell’evangelista allo scrittoio, circondato da libri e dagli strumenti del mestiere come rotoli, penne e calamai, per cui si può avanzare un ulteriore confronto, rispetto a quelli già menzionati da Orlandi Balzari, con i personaggi effigiati da Giusto de Menabuoi nei pennacchi del Battistero di Padova.

Inoltre, come già rilevato dalla studiosa, un accenno particolare merita lo scranno di san



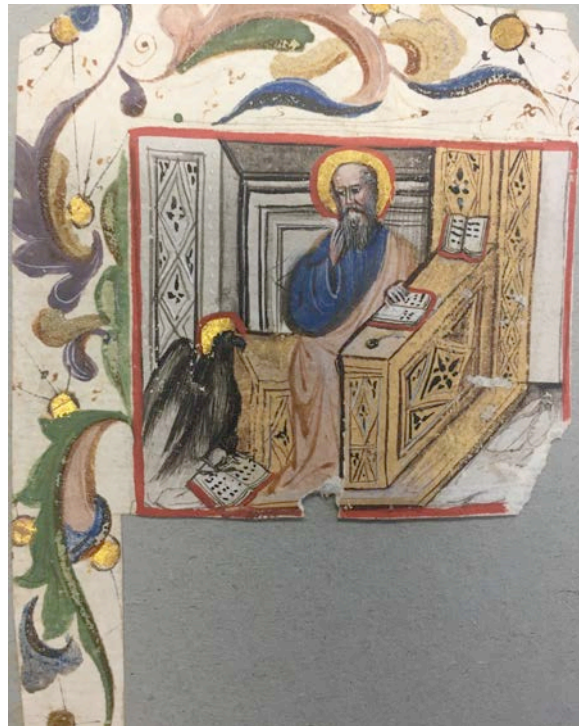
25.a. *San Matteo*



25.b. *San Luca*



25.c. *San Marco*



25.d. *San Giovanni*

Matteo, la cui architettura richiama alla mente le strutture da cui i professori dello Studio bolognese erano soliti tenere lezione. Ciascuna illustrazione è poi delimitata da una vivace cornice fitomorfa inframmezzata da motivi a spirale e *bulle* dorate: spiccano i gustosi colori scelti dal pittore, rosa antico, blu profondo, viola scuro e verde intenso, il cui accostamento contribuisce a conferire gradevolezza alle figurine, senza che la decorazione possa dirsi raffinata. L'esecuzione delle miniature sembra, invece, piuttosto sommaria e abbreviata, con la prevalenza di un tratto disegnato che ritorna su sé stesso, come appare nella definizione del leone di Marco e del toro di Luca o nelle fruscianti pieghe della veste dell'angelo di Matteo.

Nella segnalazione di Orlandi Balzari, i *cuttings* sono stati accostati allo stile di Zanino di Pietro: la studiosa preferiva però imputarne la realizzazione a un allievo o a un maestro vicino alla bottega del pittore. Credo, invece, che le miniature si possano far rientrare senza difficoltà nel *corpus* dell'artista, ad esempio per la consonanza dei motivi a traforo che ornano gli studioli degli evangelisti che rimandano agli stessi utilizzati da Zanino per decorare il trono della Vergine nell'ancona di Sant'Angelo in Vado (cat. 18). La mancanza di altre prove da parte del pittore nell'ambito della miniatura rende difficoltoso rintracciare dei confronti calzanti: tuttavia, varrà la pena notare che lo stesso *ductus* disegnato più sopra rilevato richiama il tratto incisivo che modella il volto del cattivo ladrone nella *Crocifissione* già Chillingworth (cat. 26), come anche le dita appuntite, quasi ad artiglio, degli evangelisti si ritrovano nei *Santi* di Valcarecche (cat. 22.b) o in quelli già Chalandon (cat. 23). È dunque questo il momento di stile a cui andranno associate le miniature, che ben si attengono ad una realizzazione intorno alla metà del terzo decennio del Quattrocento.

Bibliografia: Orlandi Balzari, 2003-2004, pp. 273-278.

26

Crocifissione

circa 1427

tempera su tavola

135×66,7 cm

Ginevra, collezione PKB Privatbank

Provenienza: Norimberga, collezione Chillingworth [*ante* 1922]; Lucerna, vendita Chillingworth (1922); Zurigo, Störi Kunstsalon Orell-Füssli-Hof (1924/1925, da un appunto di Federico Zeri sul retro della fotografia, inv. 60742); Stoccarda, Pringluban (1927); Svizzera, collezione privata; acquistato da PKB nel 1992



Il dipinto raffigura un affollato *Calvario*, sul modello di quello che il pittore realizzò nel pannello centrale del trittico di Rieti (cat. 11), di cui alcuni gruppi di personaggi sembrano una copia letterale, sebbene diminuita nella monumentalità: la Vergine svenuta sorretta dalla compagna vestita di rosa, il gruppo dei Sommi Sacerdoti intenti a confabulare, e così via. Tuttavia, rispetto all'opera reatina, qui non compaiono dettagli paesistici, mentre nell'angolo in basso a sinistra è raffigurata l'effigie del committente, di nero vestito e con il capo tonsurato. La foggia dell'abito, trattenuto da una lunga cintura, potrebbe indicarne l'appartenenza all'ordine degli Eremiti di Sant'Agostino o dei Servi di Maria: del resto, il fatto che si trattasse di un frate, e non di un monaco, era confermato anche dall'iscrizione che correva alla base del dipinto, in cui si leggevano le seguenti parole: HOC OPUS FECIT FIERI FRATER S[...] [...] MCCCC[...]. Di essa non rimane traccia che nelle vecchie riproduzioni dell'opera, mentre al presente risulta totalmente abrasa, probabilmente in seguito ad un'operazione di "ritocco" volta ad assicurare migliore vendibilità al dipinto.

La cancellazione della scritta è ancor meglio visibile grazie alle indagini ai raggi UV effettuate nel corso dell'ultimo restauro (2012, ad opera di Beccaria Carlotta &C., studio di restauro di Milano) dove si nota un alone chiaro a riempire lo spazio prima occupato dai caratteri gotici; nemmeno la riflettografia infrarossa, tramite la quale è solitamente possibile osservare il disegno soggiacente, si è rivelata utile: infatti, l'iscrizione non venne vergata in fase compositiva, ma apposta al termine della pittura. Grazie alle analisi condotte in quell'occasione si è inoltre potuto pervenire ad una conoscenza approfondita del *modus operandi* del pittore: il disegno preparatorio, realizzato fin nei minimi dettagli, non mostra pentimenti o cambi di programma in corso d'opera ed è steso a pennello con due differenti tonalità, grigio chiaro per le pieghe delle vesti e per delineare i volti dei personaggi; nero per la creazione di alcuni dettagli, come armature, elmi e calzari. Per quanto riguarda il supporto ligneo, esso risulta assottigliato, arrivando allo spessore di appena 0,8 cm: non è quindi possibile concludere, dall'analisi tecnica, se il pannello fosse parte di un insieme più articolato o si trattasse di una tavola singola. Tuttavia, tanto le dimensioni, quanto il soggetto, invitano ad accogliere questa seconda ipotesi, facendo ritenere che l'opera potesse essere collocata in un contesto funebre, forse al di sopra del luogo di inumazione del defunto (per altri esempi simili si rimanda a quanto esposto nel capitolo 2, p. 70, nota 98 e a A. Bagnoli 2005, p. 18).

Non si conosce la provenienza originaria della tavola, le cui vicende novecentesche

sono state ricostruite da Zeri (1962), che per primo portò il dipinto all'attenzione degli studiosi: conservato nella collezione Chillingworth di Norimberga, esso venne venduto con l'intera raccolta all'asta di Lucerna nel settembre del 1922, dove passò come prodotto dell'Italia settentrionale intorno al 1370. Di qui, riapparve sulla piazza svizzera, a Zurigo, pochi anni dopo e, ancora, sul mercato tedesco nel 1927, con un riferimento alla scuola di Verona del 1400 circa. Dopo sessant'anni di silenzio, nel 1992 l'opera venne acquistata dalla banca svizzera PKB, che ne è l'attuale proprietario, e al momento si trova esposta negli uffici dell'istituzione bancaria, nella filiale di Ginevra. Sempre a Federico Zeri va il merito di aver correttamente assegnato la *Crocifissione* al pennello di Zanino: attribuzione che è stata accolta all'unanimità dalla critica, che si è semmai trovata a dibattere sulla cronologia dell'opera. Laddove infatti Zeri ne ipotizzava una realizzazione antecedente al trittico di Rieti, Christiansen era piuttosto orientato a rilevarne la seriorità, ma sempre a date alte, tra il 1405 e il 1410 (in questo assecondato da Lollini, 1995, che la poneva «allo scoccare del primo decennio, pochi attimi prima della virata gentiliana»). Si deve a De Marchi (2006) una decisa posticipazione della data di esecuzione del dipinto, che «prepara l'involuzione degli anni '20», a cui ha fatto seguito Natale (in *Foppa...* 2012) con l'assegnazione intorno al 1420, all'altezza dei *Santi* di Cingoli (cat. 22.b), del polittico di Mombaroccio (cat. 21) e dell'iconostasi di Torcello (cat. 20). Effettivamente, sembra questo il torno d'anni più probabile: il terzo decennio del Quattrocento, verso poco oltre la metà degli anni venti, in un momento in cui la fantasia del pittore sembra essersi assestata su soluzioni sicure, perché già esperite, ma senza una reale carica innovativa. Al massimo, si potrà rilevare come il soggetto abbia tuttavia indotto Zanino ad utilizzare un vocabolario espressivo caricato, che non trova paragone nelle opere coeve, più pacate dal punto di vista del tono generale.

Bibliografia: *Catalogue de la Collection Chillingworth...* Lucerna, Galeries Fischer, 5 Septembre 1922, n. 96; Zeri 1962, pp. 57-58; Padovani 1974, p. 10; *Zanino di Pietro* (ad vocem) in *Dizionario Enciclopedico...* 1976, XI, p. 411; Christiansen 1982, p. 68, nota 13; Padovani 1985, p. 78; Prijatelj 1990, pp. 70, 71, 77; Lollini 1995, pp. 96, 99, nota 6; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, p. 84, nota 125; De Marchi 2006, p. 17; Massaccesi in *The Middle Ages...* 2011, p. 118; Natale in *Foppa...* 2012, p. 18.

Madonna col Bambino in trono

1429

tempera su tavola

101,8×50,3 cm (superficie dipinta 98,5×47 cm)

Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, inv. 4218

Iscrizioni: MCCCCXXVIII DIE XX SETEMBRIS HOC OPUS FAC/TUM FUIT DE BONIS SER ANTONII DE MELÇIO CUIUS A(N)I(M)A / REQUIESCANT (*sic*) IN PACE IOH(ANN)ES DE FRANÇIA PINXIT

Provenienza: Roma, collezione Nevin (*ante* 1907); Roma, Pio Fabri (fino al 1911); Roma, collezione Palumbo (da un appunto sul retro della fotografia conservata nella Fototeca Berenson di Villa I Tatti); Roma, collezione Khvosinsky, fino al 1922 quando venne acquisita da parte dell'Ufficio Esportazione d'Arte e Antichità; Roma, depositi della Direzione delle Belle Arti; Velletri, Museo Capitolare (ricordato nel *Catalogo del Gabinetto...* 1955)

Entro una tavola di forma allungata, la Vergine e il Bambino benedicente siedono su un semplice scranno ligneo, privo di braccioli e dalla decorazione limitata al motivo a pigna sulla destra e allo sbuffo fitomorfo al di sotto della seduta; lo schienale è coperto da un tessuto rosso trapuntato di soffice vaio. L'iconografia è quella tradizionale della *Madonna in trono*, senza variazioni di interesse, se si esclude l'oggetto che la Madre porge alla manina sinistra del Figlio, che sembra potersi identificare con una pera, simbolo di dolcezza, per il gusto della sua polpa, e di conoscenza (Levi D'Ancona 1977, pp. 296-298).

Sul pavimento marmorizzato nella parte inferiore del dipinto si adagia un rotolo aperto con un'iscrizione che indica la data, il nome dell'autore e il personaggio per il quale l'opera fu realizzata, un certo Antonio da Melzo, da identificarsi probabilmente con un mercante attivo a Venezia fin dal 1409 e di cui ci è pervenuto il testamento, datato 19 luglio 1427. Da una postilla apposta all'atto conosciamo la data di morte precisa del *merzario*, l'8 gennaio 1427 (*more veneto*, dunque 1428). È probabile quindi che il dipinto in esame, successivo di un anno rispetto al decesso di ser Antonio, sia stato concepito per la sua sepoltura, come indurrebbe a concludere la formulazione stessa dell'iscrizione, con l'espressione DE BONIS (con i suoi beni, grazie ad un lascito testamentario) e l'invocazione alla pace della sua anima. La funzione dell'opera come *epitaphbild* (De Marchi in De Marchi, Franco 2000) ne avrebbe condizionato la stessa tipologia: è verosimile si trattasse, infatti, di una tavola singola, non della parte centrale di un polittico (come invece pensa Minardi 2012), secondo un modello già riscontrato in



27.a. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono*, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia



27.b. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono*, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (fotografia: Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, inv. C 6781)



27.c. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono*, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia

altri casi (cat. 26). Dalle carte appena citate non è purtroppo possibile stabilire la destinazione originaria della tavola, se per una chiesa di Venezia stessa o per il luogo natale del mercante, la cittadina di Melzo vicino a Milano: il silenzio documentario avvolge l'opera fino agli inizi del secolo scorso, quando ricomparve all'interno della collezione del reverendo Nevin, venduta all'asta a Roma nel 1907 (Minardi 2012). Di lì, in seguito a una serie di passaggi sul mercato antiquario della capitale, il dipinto venne acquistato dallo stato italiano ed esposto, dopo una parentesi al Museo Capitolare di Velletri, nel romano Museo di Palazzo Venezia.

Inserito in una moderna cornice neogotica con terminazione lobata a cinque archi, sotto la quale è ancora visibile l'originaria archeggiatura, forse a tre archi, con quello centrale più ampio e ribassato (Minardi 2012), il dipinto presenta uno stato di conservazione discreto, a cui hanno contribuito un restauro completo (1964), seguito da un consolidamento (1983), che hanno colmato le lacune e le cadute di colore che in più punti interessavano la superficie pittorica e l'hanno risarcita dagli attacchi degli insetti xilofagi, come testimoniato da un vecchio scatto conservato all'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (fig. 27.b). Dalla fotografia emerge anche un rimaneggiamento dell'iscrizione, per cui dal verbo *REQUIESCANT*, erroneamente trascritto al plurale da parte del pittore, è stata cancellata la lettera N, poi ripristinata con l'intervento di restauro. Ad un'osservazione ravvicinata del testo appare un ulteriore *lapsus calami*, nella parola MELÇIO dove, al posto delle lettere L e Ç si scorge il profilo di una D (fig. 27.c, forse il pittore stava per scrivere MEDIO...LANO?), corretta probabilmente già dallo stesso Zanino.

La storia critica dell'opera inizia con la segnalazione che ne fece Adolfo Venturi al principio del secolo scorso (1908): se al professore va il merito di averne riconosciuto l'autore in quello stesso Giovanni di Francia firmatario della perduta *Crocifissione* di Trani, si deve però all'ispettore della Soprintendenza ai Monumenti di Roma Giorgio Bernardini, che ne notificò l'acquisto da parte dello stato (1922), l'analisi puntuale dello stile del dipinto, che egli indirizzò verso un contesto gotico internazionale lombardo, tra Michelino da Besozzo e Gentile da Fabriano. Fu infine Fiocco (1927^a) ad orientare decisamente verso Venezia le radici dell'autore della tavola, il cui linguaggio egli assimilava a quello di Giambono. Trovata l'unanimità sulla questione, la critica smise di interessarsi del dipinto e del suo autore, relegato ad un ruolo secondario nella pittura veneziana della prima metà del Quattrocento. In seguito al riconoscimento dell'identità tra Giovanni di Francia e Zanino di Pietro, l'opera divenne il caposaldo tramite il quale

spiegare l'involuzione stilistica dell'ultima fase del pittore, caratterizzata non solo da un'esecuzione pittorica sommaria e veloce, ma anche dal ripetersi di modelli e tipologie esauriti di ogni *verve* creativa.

Bibliografia: Catalogo della vendita... Roma, Galleria Sangiorgi, 22 aprile 1907, n. 60; Venturi 1908, pp. 138-139; Venturi 1911, VII, p. 136, nota 3; Salmi 1919, p. 161; Bernardini 1922, pp. 42-43; Van Marle 1926, VII, p. 142; Fiocco 1927^a, pp. 475-476; Coletti 1953, pp. XVI, LXXIX, nota 25; *Catalogo del Gabinetto...* 1955, p. 6, n. 52; Pallucchini 1956^a, p. 115; Berenson 1957, I, p. 88; Zeri 1962, p. 59; Zampetti 1969, I, p. 55; *Charlier, Giovanni* (ad vocem), in *Dizionario Enciclopedico...* 1972, III, p. 288; Padovani 1974, p. 9; Lucco 1977, pp. 173, 175, nota 7; Natale (ad vocem) in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, pp. 378, 379; Christiansen 1982, p. 68, nota 13; Boskovits 1985, p. 148; Padovani 1985, pp. 75, 79; Zeri 1988, p. 86; Lucco (ad vocem) in *Dizionario biografico...* 1989, I, p. 363; Prijatelj 1990, pp. 60-61, 71; Lollini 1995, pp. 94, 95, 98-99, nota 4; Mandolini 1998, p. 126; Minardi in *Fioritura tardogotica...* 1998, p. 208; Tamvaki in *Fioritura tardogotica...* 1998, p. 206; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, pp. 83, nota 108, 84, nota 110; Padovani 2003, pp. 176, 177; De Marchi 2006, p. 17; Minardi 2006^a, p. 9; Minardi 2006^b, p. 181; Vanni 2008, pp. 20, 29; Massacesi in *The Middle Ages...* 2011, p. 119; Minardi 2012, pp. 325-326; Buttus 2014, p. 182.

28

Madonna col Bambino in trono, committente e angeli

circa 1429-1430

tempera su tavola

72×46 cm

ubicazione sconosciuta

Iscrizioni: sul cartiglio retto dal Bambino: EGO SUM LUX MUNDY ET / VIA VERITATIS

Provenienza: Roma, collezione Tolentino (1915)

Il dipinto raffigura un'ulteriore versione del soggetto della *Madonna col Bambino in trono*, abbastanza ricorrente nell'ultima produzione del pittore. La struttura sghemba dello scranno, disegnato con poca precisione, è qui arricchita da ornati vegetali che si arrampicano sulla terminazione a timpano dello schienale; la Vergine porge amorevolmente il calamaio al Figliololetto intento a scrivere sul cartiglio che gli si dipana sulle ginocchia, mentre tutt'intorno tre angeli e il committente dell'opera, identificato dall'arma della casata, omaggiano i personaggi divini.

Non è purtroppo nota l'attuale ubicazione del dipinto, che Van Marle vide in una collezione della capitale e pubblicò dieci anni dopo nel settimo volume del suo *The Development of the Italian Schools of Painting* (1926). L'informazione riportata dallo studioso olandese è confermata da un appunto di Federico Zeri sulla fotografia dell'opera conservata nella Fondazione bolognese (inv. 60795), con la precisazione dell'anno, il 1915, e del nome del proprietario della raccolta, l'antiquario romano Raul

Tolentino. Nell'accennare al dipinto, Zeri ne accettava l'attribuzione a Giovanni di Francia avanzata per primo da Coletti (1953), dopo il riferimento alla scuola di Stefano da Verona proposto da Van Marle. Con il riaccorpamento delle personalità di Giovanni di Francia e Zanino di Pietro, la tavola è confluita nel catalogo unificato del pittore con una datazione agli anni della tarda attività, per cui essa costituisce «l'ultimo limite dell'attività riconoscibile di Zanino» (De Marchi in De Marchi, Franco 2000).

Difatti, nonostante la pittura sia giudicabile solamente attraverso il vecchio scatto pubblicato da Van Marle (a cui si può aggiungere questa fotografia inedita, fig. 28.b), che testimonia altresì delle pesanti ridipinture a cui furono sottoposti in particolare i volti dei personaggi, non è difficile riconoscere gli inconfondibili tratti propri dell'ultima produzione di Zanino, per cui valga una cronologia che non si discosterà di molto dalla *Madonna* del 1429 (cat. 27).

Bibliografia: Van Marle 1926, VII, p. 310; Coletti 1953, pp. XVI, LXXIX, nota 25; Pallucchini 1956^a, p. 116; Zeri 1962, p. 60; *Giovanni di Francia* (ad vocem) in *Dizionario Enciclopedico...* 1972, III, p. 288; Natale (ad vocem) in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 378; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, p. 85, nota 130.



28.a. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono, committente e angeli*, ubicazione sconosciuta (fotografia: Bologna, Fondazione Zeri, inv. 60795)



28.b. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino in trono, committente e angeli*, ubicazione sconosciuta (fotografia: Firenze, Villa I Tatti, inv. 123760)

Madonna col Bambino

circa 1429-1430

tempera su tavola

72×60 cm (superficie dipinta 47×34 cm)

ubicazione sconosciuta

Provenienza: Roma, collezione Bastianelli [s.d.]; Firenze, mercato antiquario (1962); Firenze, collezione Ventura [s.d.]

Nel dipinto in esame il pittore propone il tipo della *Madonna col Bambino* a mezza figura. Si tratta di una delle molteplici opere uscite dalla bottega di Zanino e destinate alla devozione privata, in cui i personaggi sono raffigurati in atteggiamento di intima affettuosità: la Vergine nell'atto di porgere, in punta di dita, dei fiorellini al Figliolletto; il piccolo Gesù con la destra alzata in segno di benedizione.

La conoscenza dell'anconetta è possibile solamente attraverso alcune testimonianze fotografiche: la prima, in bianco e nero, risalente agli anni sessanta e conservata nell'archivio fotografico di Federico Zeri; la seconda, pubblicata da Serena Padovani nel 2003 (fig. 29.a), grazie alla quale è altresì possibile prendere coscienza di un rimaneggiamento dei volti dei personaggi, che appaiono marcatamente ingentiliti.

Non v'è dubbio che l'opera sia uno dei tanti prodotti seriali realizzati dal pittore nel corso degli anni trenta del Quattrocento: oltre al punto di stile, sono alcuni dettagli, come il velo trasparente calato sulla fronte della Vergine, o le falde del manto ripiegate di maniera, senza una reale attinenza al vero, che inducono a collocarne la fattura al seguito della *Madonna romana* (cat. 27).

In questo dipinto fanno la loro comparsa anche dei nuovi elementi decorativi che ritorneranno di frequente nell'ultima fase dell'attività di Zanino: ci si riferisce al motivo a grandi fiori circolari stampato sul manto di Maria e ad un peculiare tipo di punzone, a fiore a sei petali con bollo centrale, mai rinvenuto finora nel repertorio delle lavorazioni dell'oro più tipiche del maestro. Non rimane allora che chiedersi se tali innovazioni debbano essere imputate allo stesso Zanino o, piuttosto, al figlio Francesco che, all'altezza cronologica di quest'opera, era con tutta probabilità già attivo nella bottega paterna.

Bibliografia: Minardi in *Il potere...* 2001, p. 174; Padovani 2003, pp. 177-178; Minardi 2006^a, p. 9.



29.a. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino*, ubicazione sconosciuta (fotografia: da Padovani 2003, p. 178, fig. 38)



29.b. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino*, ubicazione sconosciuta (fotografia: Bologna, Fondazione Zeri, inv. 60788)

30

Santi

circa 1430

30.a. *San Giovanni e san Marco*

tempera su tavola

45,7×42,8 cm

Parigi, Galleria Giovanni Sarti

30.b. *San Domenico e santo vescovo (san Nicola?)*

tempera su tavola

ubicazione ignota

Provenienza: Svizzera, collezione privata (1961)

I quattro santi, dei quali l'unico riconoscibile con certezza è san Domenico, mentre per gli altri si possono avanzare i nomi degli evangelisti Giovanni e Marco e di san Nicola, facevano probabilmente parte, in origine, di un unico insieme. Indurrebbe a una simile conclusione, oltre alla vicinanza stilistica, il ricorrere dello stesso tipo di decorazioni nei nimbi dei personaggi dove, ai bolli disposti a grappolo nel perimetro esterno dell'aureola, segue una fila di anelli a due cerchi e, nello specchio più interno, un punzone a fiore di sei petali con circolo centrale. È probabile che le due tavole costituissero il coronamento superiore di un polittico, in considerazione delle dimensioni – note per almeno una delle due, riemersa di recente (2011) sul mercato antiquario parigino – affini, ad esempio, a quelle degli scomparti superiori del polittico di Valleromita di Gentile da Fabriano (48,9×37,8 cm); non è tuttavia possibile, al momento, spingere oltre quest'ipotesi, dal momento che mancano indizi più stringenti per effettuare un collegamento con qualcuno degli altri pannelli erratici attribuiti al pittore.

Resi noti da Federico Zeri (1962) quando si trovavano in una collezione privata svizzera negli anni sessanta, e attribuiti correttamente dallo studioso a Zanino di Pietro, i quattro *Santi* sono sempre stati mantenuti nel catalogo del pittore con una cronologia tarda, intorno agli anni trenta del Quattrocento. Parla in ragione di questa datazione il confronto palmare del san Giovanni con il Dio Padre degli affreschi della tomba del beato Pacifico ai Frari (cat. 36) o con il pannello raffigurante *San Matteo* (cat. 31). Anche la comparsa del peculiare punzone a fiore a sei petali è un indizio della cronologia avanzata delle due opere, come pure la decorazione della dalmatica del santo vescovo, dove ritorna il motivo floreale a grandi cerchi già rilevato per la *Madonna col*



30.a. Zanino di Pietro, *San Giovanni e san Marco*, Parigi, Galleria Giovanni Sarti



30.b. Zanino di Pietro, *San Domenico e santo vescovo*, ubicazione sconosciuta

Bambino che in passato si trovava nella fiorentina raccolta Ventura (cat. 29).

Bibliografia: Zeri 1962, p. 59; Padovani 1974, p. 10; *Zanino di Pietro* (ad vocem) in *Dizionario Enciclopedico...* 1976, XI, p. 411; Christiansen 1982, p. 69, nota 13; Padovani 1985, p. 76; Prijatelj 1990, pp. 70, 74, 76; Lollini 1995, pp. 97, 100, nota 10; Minardi 2012, pp. 344-345, nota 60.

31

San Matteo

circa 1430-1435
tempera su tavola
69×23 cm
collezione privata

Provenienza: Londra, Galleria Moretti (2011)

Tra le acquisizioni più recenti al catalogo del pittore è questo scomparto di polittico, segnalato da Fabio Massaccesi nel 2011, dopo essere pervenuto alla Galleria Moretti da una collezione privata.

Il dipinto è inquadrato da una cornice moderna dalle forme neogotiche, sulla quale, lungo il basamento, ricorre il nome del santo raffigurato, probabilmente trascritto a partire dal *titulus* presente sulla carpenteria originale, andata distrutta con lo smembramento dell'insieme, come già ipotizzato da Massaccesi. Si tratta di *San Matteo*: egli è rappresentato con lunghi capelli e barba, vestito di una tunica blu e avvolto in un manto rosso, mentre è intento alla lettura del suo vangelo. Il pavimento marmorizzato, a venature rosse e verdi, sul quale l'evangelista poggia i piedi richiama la soluzione già adottata dal pittore nei tre *Santi* di Cingoli (cat. 22.b), qui realizzata con maggiore raffinatezza esecutiva.

Come per altri casi occorsi nel catalogo di Zanino, la provenienza antiquariale dell'opera non permette di conoscerne, né tantomeno ipotizzarne, la destinazione antica. Risulta altresì difficile ricostruire il complesso di appartenenza del pannello, che Massaccesi ha indicato in un polittico a due registri, con l'ipotesi di una *Crocifissione* come pannello centrale, in virtù della preminenza accordata dall'evangelista Matteo al racconto della Passione di Cristo.

In assenza di elementi probanti per delineare le vicende della tavola, è la lettura stilistica che permette di conferirle una datazione agli anni trenta e assegnarle così un posto nella tarda attività di Zanino. Stringente è ad esempio il confronto, ed è già stato notato, tra il volto del santo e quello di Dio Padre negli affreschi della tomba del beato Pacifico ai Frari (cat. 36), ma anche con il *San Giovanni* nello scomparto di polittico ora nella



Galleria Sarti di Parigi (cat. 30). Una cronologia tarda è denunciata anche dalle lavorazioni dell'oro: non compare qui il motivo a fiore rilevato nelle tavole precedenti, ma il classico punzone ad anello a due cerchi, che il pittore non combina però in insiemi più articolati, come nelle opere della maturità, ma dispone semplicemente in fila all'interno del nimbo del santo.

Bibliografia: Massacesi in *The Middle Ages...* 2011, pp. 116-121; Murat 2014, p. 879.

32

Madonna orante e angeli

circa 1430-1435

tempera su tavola

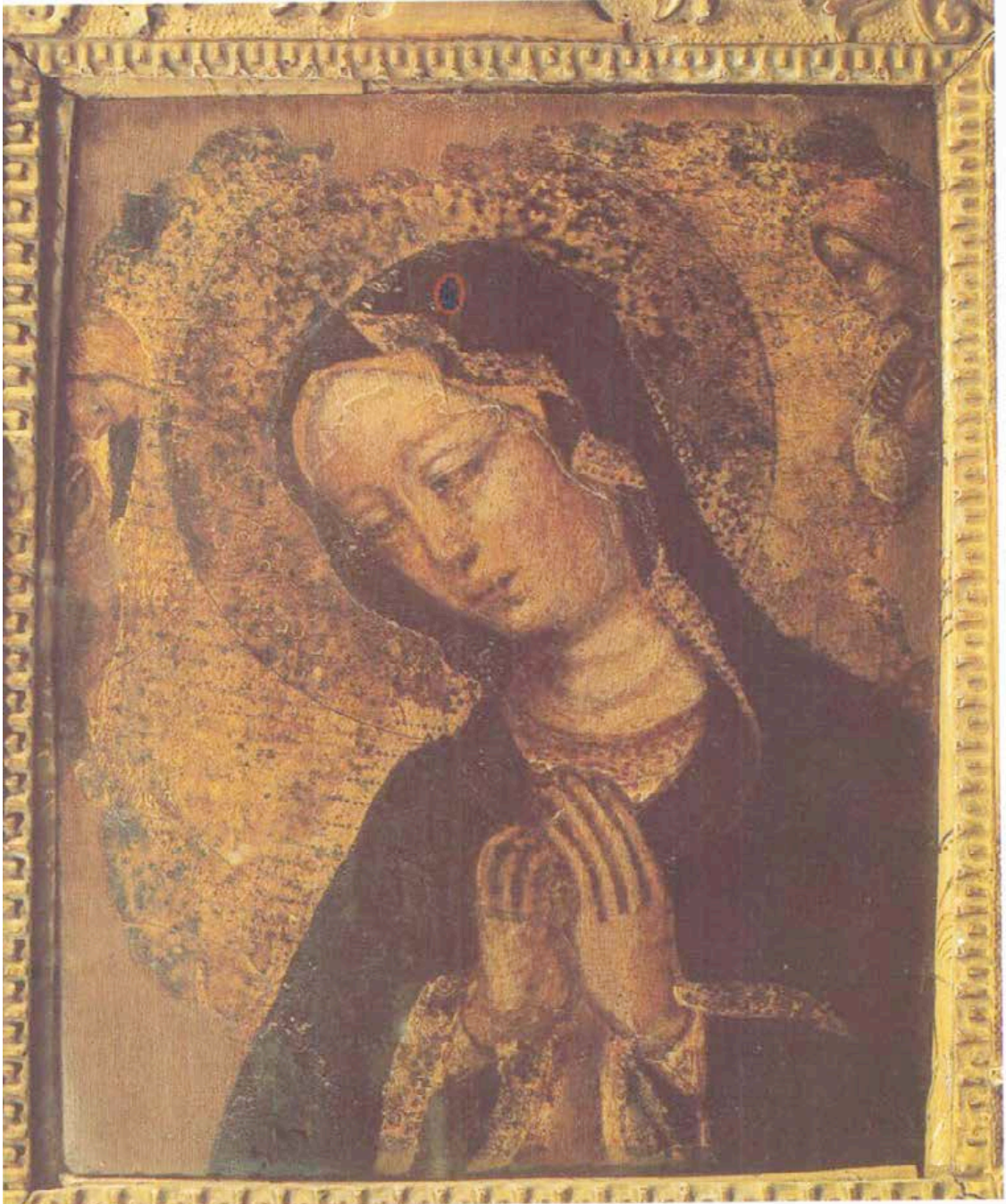
26×21 cm

Curzola (Korčula), Museo Abbaziale di San Marco

L'opera versa in condizioni pessime: resecata su tutti e quattro i lati e inserita entro una cornice moderna, la tavola si presenta oggi allo stato di frammento e della composizione originale è sopravvissuta solamente la figura della Vergine, a mezzobusto e con le mani giunte in preghiera, affiancata da due angeli ritratti di profilo. Il piccolo Gesù doveva trovare posto nella parte inferiore del dipinto, disteso sulle ginocchia materne o direttamente a contatto con il terreno, secondo un'idea già sperimentata da Gentile nelle *Madonne* di Pisa e di Malibù, e che in Veneto venne riproposta pedissequamente dall'anonimo Maestro di Lonigo.

Attribuita a Zanino da De Marchi (1987^a), dopo un'iniziale segnalazione di Prijatelj (1983) come Biagio di Giorgio da Traù e un passaggio al catalogo del Maestro di Ronciette da parte di Minardi in tempi recenti (in *Il potere...* 2001), la tavola va mantenuta nel catalogo del nostro pittore, nella fase della tarda attività, a partire dagli anni trenta. Per quanto lo stato conservativo della pittura non sia dei migliori, vi si riconoscono infatti gli stilemi tipici di Zanino tanto nel grossolano disegno delle mani, quanto nella tipologia del volto di Maria, che ben si confronta con quello del *San Domenico* già in collezione Chalandon (cat. 23).

Bibliografia: Prijatelj 1983, p. 14; De Marchi 1987^a, p. 64, nota 93; Prijatelj 1990, pp. 71, 72, 76, 77; Lollini 1995, pp. 97, 100, nota 10; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, pp. 83-84, nota 109; Minardi in *Il potere...* 2001, p. 174; Tulić, Kudiš 2014, p. 27.



Madonna col Bambino (“Beata Vergine dei Miracoli”)

circa 1430-1435

tempera su tavola

Venezia, chiesa di Santa Maria dei Miracoli

La tavola ospita, su uno sfondo rosso, l’immagine della Vergine a figura intera, con il Bambino benedicente tra le braccia: i due personaggi sono colti nella ritualità delle pose e dei gesti, con lo sguardo fisso rivolto all’esterno dello spazio del dipinto, alla ricerca del contatto visivo con il fedele dinnanzi a sé. La composizione così impostata richiama alla mente le icone bizantine del tipo *Odigitria*, sul modello di quella a mosaico nell’abside della cattedrale di Santa Maria Assunta a Torcello o dei rilievi nella controfacciata della chiesa di San Francesco della Vigna e in San Simeone a Zara, dove però il gesto della Vergine che indica il Figlio viene tramutato, nella tavola in esame, in un’affettuosa stretta del corpicino del Bambino con entrambe le mani. Non è, questo, l’unico aggiornamento a cui è stato sottoposto il modello di partenza, come si evince anche dalla posa di Maria, leggermente rivolta sul lato e quasi incedente e dalla notazione di ambiente dei cespugli che le crescono ai piedi, in sostituzione della pedana su cui viene presentata negli esempi succitati. La moda è, poi, quella della stagione internazionale: la Vergine non indossa più la pesante cuffia bizantina, ma un impalpabile velo le trattiene a fatica la bionda chioma, mentre un tessuto bianco disposto in morbide onde le copre il capo e le spalle.

Le traversie subite dal dipinto nel corso dei secoli e la grande devozione di cui fu, ed è tuttora, oggetto, se da una parte hanno consentito la sua conservazione fino ai nostri giorni, dall’altra ne hanno seriamente compromesso la leggibilità della superficie pittorica, sottoposta a numerosi rimaneggiamenti e aggiornamenti di gusto, nonché a importanti traumi in seguito all’applicazione di corone, collane e *ex voto* da parte dei fedeli. Le vicende conservative dell’opera si possono seguire con un buon grado di certezza solamente dall’ultimo decennio del XIX secolo, a cominciare dalla pubblicazione di Boni (1887), che in quel momento vedeva la tavola nella vicina San Cassiano (con la precisazione, da parte di Cavalcaselle, Crowe 1887, ch’essa si trovava sull’altare della cappella a destra della maggiore). Grazie alla descrizione e alla foto pubblicata nell’articolo di «Archivio Veneto» è possibile prendere coscienza del tenore dei ritocchi che affliggevano il dipinto: le due figure erano cinte con un ampio manto



33.a. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino*, Venezia, chiesa di Santa Maria dei Miracoli



33.b. Zanino di Pietro, *Madonna col Bambino*, Venezia, chiesa di Santa Maria dei Miracoli (fotografia: Firenze, Kunsthistorisches Institut, inv. 28711)

svolazzante, lo sfondo era stato ridipinto con una tonalità azzurra uniforme e i volti ripassati e adornati con due dischi in lamina d'argento, a mo' di nimbo, decorati a racemi. Secondo Sponza (2003) tali manomissioni furono probabilmente eliminate durante un restauro di fine Ottocento, nel corso di una campagna di lavori mirata alla riparazione dell'intera struttura della chiesa dei Miracoli, in vista di una sua riapertura al pubblico. Tuttavia, da una fotografia conservata al Kunsthistorisches Institut di Firenze, recante la data 1926 (fig. 33.b), pare che all'epoca le ridipinture fossero ancora visibili, facendo concludere che la loro rimozione avvenisse solamente negli anni trenta, durante il primo intervento sull'opera, condotto dal de Kunert (1935). Infine, è del 1996 l'ultimo restauro (portato a compimento da Ottorino Nonfarmale), con il quale il dipinto è stato completamente liberato non solo dalle vernici alterate, ma anche da tutte quelle integrazioni arbitrarie che il de Kunert non si era esentato di aggiungere per colmare le lacune che interessavano la pellicola pittorica (fig. 33.a).

Fino ad anni recenti, per la ricostruzione delle vicende della tavola e del suo autore, si ripeté negli studi quanto menzionato in un manoscritto conservato alla Biblioteca del Museo Correr (Raccolta Gradenigo-Dolfin ms 56), intitolato *Memorie lasciate da Francesco Amadi della sua famiglia*. Dalla cronaca, compilata in momenti diversi da due esponenti della famiglia Amadi, Angelo (a partire dal 1483) e Francesco (dal 1530) e sopravvissuta in una copia settecentesca, si apprende che l'immagine che oggi si trova sull'altar maggiore della chiesa dei Miracoli era in realtà stata concepita come "capitello", collocato all'esterno di casa Amadi, in un angolo della pubblica strada, secondo un'usanza veneziana, al fine di proteggere i viandanti e garantire un minimo di illuminazione ai loro percorsi notturni, tramite l'accensione di ceri e candele davanti all'effigie mariana (Niero 2003, p. 22). In seguito ai numerosi miracoli di cui l'immagine si rese protagonista e dovendo controbattere alle rivendicazioni di un vicino che voleva tenerla per sé, Angelo Amadi raccontò di essersi dapprima riappropriato della sacra immagine, così descrivendola: «*Madonna dipinta la qual ha il figliuolo in braccio et insieme con essa sono due altre figure, una di S. Giacomo Apostolo e l'altra di S. Antonio*». Quindi, lo stesso si impegnò a fornire le prove documentarie della commissione dell'opera da parte di un suo avo, con ciò rivendicandone in via definitiva il possesso alla sua famiglia, e avviò poco dopo l'erezione del santuario, intitolato appunto a Santa Maria dei Miracoli, in cui il dipinto potesse essere custodito con decoro adeguato alla sua fama, che nel frattempo era notevolmente accresciuta. Nella fattispecie, le prove documentarie di cui Angelo si servì erano costituite da un libro di

conti d'inizio secolo, secondo il quale il suo avo, lo zio Francesco, avrebbe richiesto nel 1408 *more veneto* (dunque 1409) al pittore Nicolò un'ancona da porre *in calle al canton*, per la cifra di 14 lire e 15 soldi (poco più di tre ducati). Al di là della discrepanza relativa alla conformazione, per cui nel libro di conti si faceva menzione di un'ancona all'apparenza singola, non venendo ricordati santi laterali, mentre Angelo Amadi descriveva quello che sembra essere un trittico, già in antico non sussistevano dubbi circa l'identificazione tra l'opera all'angolo di casa Amadi e l'immagine miracolosa in seguito posta sull'altare dell'omonima chiesa, mentre per il suo autore si pronunciava il nome di tale maestro Nicolò.

La tradizione così inaugurata venne continuata dalla critica moderna, che fece di più, cimentandosi nella chiarificazione dell'identità del pittore. Così se Boni (1887) non proferì parola a riguardo, Cavalcaselle e Crowe nello stesso anno riportarono l'opinione del signor Antonio della Rovere, «studioso ricercatore delle cose patrie» secondo il quale il Nicolò in questione potesse essere identificato con «Nicola Paradisi», battesimo sancito anche da Paoletti (1893), con ciò dando il via a una serie di rimandi che vennero ripetuti acriticamente nei contributi successivi, nei quali gli studiosi facevano peraltro leva sulle pessime condizioni di conservazione del dipinto, tali da rendere molto difficile un qualsiasi tipo di attribuzione per via stilistica. Non si discostarono, quindi, dall'attribuzione a Nicolò Lionello Venturi (1907), Testi (1909), Van Marle (1924), Coletti (1953), Berenson (1957), mentre Serena Padovani (1974) per prima spostò i termini della questione nella direzione di Giovanni di Francia, rilevando come l'immagine non potesse essere l'elemento centrale del trittico ricordato dalle fonti («sia [per] il taglio allungato della tavola, sia [per] il tipo iconografico della Madonna in piedi, a figura intera»), ma fosse opera diversa. Tuttavia, ne confermava la datazione al 1409, «per la mancanza dei goticismi fioriti che compaiono nella produzione di Giovanni di Francia nel corso del secondo decennio». La lettura della studiosa venne accolta da Natale (in *Dizionario Biografico...* 1980), che si pronunciò a favore di un'assegnazione alla bottega di Giovanni di Francia, mentre il nome di Nicolò di Pietro fu ritenuto ancora valido da Christiansen (1982, 1987 – qui, propendendo per l'idea che il pannello facesse parte di un trittico in origine, ma con la fantasiosa spiegazione che fosse stato posto da Francesco Amadi in una tomba all'aperto) e Lucco (1989^a), più incerto De Marchi (1992), che riteneva la pittura ingiudicabile. In seguito all'ultimo restauro (1996), fu di nuovo Serena Padovani (2003) fare il punto della questione: la studiosa riaffermò con decisione l'appartenenza della tavola al catalogo di Zanino, che

la realizzò intorno agli anni trenta, seguita con convinzione da De Marchi (2006). Nello stesso anno, Minardi fece invece il nome del Maestro di Roncaillette.

Pur nella consapevolezza del fatto che ci si trovi dinnanzi ad una trama pittorica estremamente depauperata e sfibrata, si accoglie in questa sede l'attribuzione a Zanino di Pietro proposta da Serena Padovani. Al di là del motivo a "fioroni" che decora la veste della Vergine, che potrebbe quasi essere considerato un marchio di bottega, data la sua ricorrenza nelle opere della tarda attività del pittore, al limite con l'attività del figlio, è il tenore dell'invenzione che fa propendere per un'assegnazione a Zanino, come confermato da un'altra pittura che può essere annoverata tra le opere di bottega: la *Madonna col Bambino* del Museo Civico di Sebenico, molto vicina al dipinto in esame.

Fonti e documenti: Venezia, Biblioteca del Museo Correr, *Memorie lasciate da Francesco Amadi della sua famiglia*, Raccolta Gradenigo-Dolfin ms 56; Venezia, Archivio Storico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per Venezia e Laguna, Oggetti d'Arte 1, b. *Chiesa di Santa Maria dei Miracoli*, 1914 febbraio.

Bibliografia: Bernardi 1887; Boni 1887, p. 248; Cavalcaselle-Crowe 1887, IV, (ed. 1900, p. 316, nota 1); Paoletti 1893, II, p. 205; Venturi 1907, pp. 56, 58; Testi 1909, I, pp. 340-344; Van Marle 1924, IV, p. 76; Coletti 1953, p. VII; Berenson 1957, I, p. 122; Padovani, 1974, pp. 18-19, nota 31; Lucco, 1977, p. 175, nota 7; Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 379; Christiansen 1982, p. 69, nota 14; Christiansen 1987, pp. 124, 129; Lucco 1989^a, I, p. 21; De Marchi 1992 (ed. 2006, p. 105, nota 84); Concina 1995, p. 232; Lollini 1995, p. 101, nota 10; Padovani 2003, pp. 175-178; Sponza 2003, pp. 317-319; De Marchi 2006, p. 18; Minardi 2006^a, pp. 10, 22, nota 26.

34

Incoronazione della Vergine

circa 1430-1435

tempera su tavola

61,5×51,5 cm

ubicazione sconosciuta

Provenienza: Milano, collezione privata (1979)

Il dipinto raffigura il tema *dell'Incoronazione della Vergine*: su un ampio trono siedono Maria, le braccia incrociate sul petto, mentre reclina il capo per ricevere la corona, e il Figlio, che si allunga a porgerle il simbolo della regalità celeste con la mano sinistra, mentre la destra è levata in segno di benedizione, secondo un'iconografia divergente dal tipo più comune diffuso a Venezia. Infatti, in conformità con un modello impostosi a partire dal Trecento, espresso al più alto livello nel celebre affresco di Guariento nella Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, ma per cui non mancano esempi precedenti, a partire dal pannello del Maestro dell'Incoronazione della Vergine del 1324, oggi a Washington, e dal *Polittico di Santa Chiara* di Paolo Veneziano, in laguna



la scena si svolge generalmente secondo il tono solenne e cerimonioso del Cristo che incorona la madre con la destra, mentre regge uno scettro gigliato con la sinistra, appoggiata alla gamba. Si adeguano a tale impostazione, nel corso del Quattrocento, i tre dipinti di Nicolò di Pietro ora a Roma, Milano e Rovigo (il primo realizzato alla fine del penultimo decennio del Trecento, gli altri due nei primi anni di quello successivo) fino all'*Incoronazione* di Ceneda di Lorenzo da Venezia (1438). Se ne discostano, invece, il gruppo scultoreo al centro del polittico di San Francesco a Bologna dei fratelli Dalle Masegne (1388-1392), per cui è stata supposta l'influenza del *milieu* bolognese a cui l'opera era destinata, e la scena centrale del più tardo *Paradiso* di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna (1444): in entrambi, sebbene in maniera meno evidente nel dipinto di San Pantalon, Cristo impone la corona alla Vergine con ambedue le mani. Un'ulteriore variante sembra, quindi, essere proposta in quest'opera, ripresa in un secondo momento anche da Giambono nella pala per l'altar maggiore della chiesa di Sant'Agnese (1447-1448): non è da escludere che la diffusione di tale modello fosse veicolata dal prototipo gentiliano dell'*Incoronazione della Vergine* ora al The J. Paul Getty Museum di Los Angeles, in origine *recto* dello stendardo realizzato probabilmente per una confraternita d'ambito francescano di Fabriano, nel 1420 (E. Daffra in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* cit., pp. 182-184).

Nell'opera in esame, i due personaggi trovano posto al centro di un'amigdala squisitamente granita, alla cui sommità è la figura di Dio Padre nell'atto di inviare la colomba dello Spirito Santo, ulteriore peculiarità iconografica – per cui al tema dell'*Incoronazione* è combinato quello della Trinità – anch'essa d'ispirazione gentiliana (ma ricavata dal polittico di Valleromita), mentre tutt'intorno si dispongono angeli oranti: due di essi, di maggiori dimensioni, sono collocati agli angoli inferiori del dipinto.

La superficie pittorica appare ben conservata, anche se i volti dei personaggi principali e dei due angeli in primo piano sono frutto di ridipinture; la cornice, in calce alla quale è collocato un cartiglio recante il nome di Luigi Vivarini il Giovane, è di fattura moderna. Pur a fronte di simili rimaneggiamenti, che hanno eliminato la *vis* espressiva più tipica delle figure del pittore, è possibile riconoscere nella tavola un prodotto di mano di Zanino e, come tale, la giudicava anche Mina Gregori nella perizia stilata per la casa d'aste Christie's di Roma, presso la quale il dipinto si trovava alla fine degli anni ottanta del secolo scorso (va però precisato che già Federico Zeri aveva proposto il nome corretto dell'autore nel 1980, come si evince da una nota sul *verso* della fotografia della

Fondazione bolognese, inv. 60783). Il fatto che la studiosa proponesse il nome di Giovanni di Francia per l'attribuzione dà poi l'idea del momento al quale l'opera dev'essere riportata: si tratta di una prova della fase finale della carriera di Zanino, realizzata nel corso degli anni trenta. Vi si ritrovano, infatti, invenzioni che il pittore riutilizzò anche in altre testimonianze nel corso del quarto decennio, come i due angioletti stanti ai lati del trono, per cui il richiamo diretto è con il compagno che sbuca dietro il velario a coronamento della tomba del beato Pacifico (cat. 36); o la figura di Dio Padre, che ben si confronta con quella affrescata alla sommità dell'arco esterno della cappella Emiliani, nella stessa basilica dei Frari (cat. 35).

Bibliografia: Importanti dipinti antichi... Roma, Christie's, 7 aprile 1987, lotto 95.

35

Dio Padre benedicente

circa 1434-1437

pittura murale

Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari

L'affresco a monocromo inquadra l'arco di accesso alla cappella funebre voluta dal vescovo di Vicenza Pietro Emiliani, eretta lungo il lato sinistro della basilica dei Frari a partire dal 1429, data del suo testamento, da cui si evince che i lavori erano già stati avviati («*cappella quam construere incepi*»). Raffigura Dio Padre con un libro nella mano sinistra e con la destra alzata in atto benedicente, che emerge a mezza figura da una ricca ornamentazione vegetale, sul modello di quella scultorea del coronamento di San Marco.

Della pittura non esistono menzioni antiche: scialbata nel corso del Settecento, venne riportata in luce all'inizio del secolo scorso, in concomitanza con i lavori di restauro della chiesa durante i quali riemersero altri brani di pitture ad affresco, su tutti il tendaggio dipinto a completamento della tomba del beato Pacifico nel transetto destro. In seguito alla riscoperta, la fotografia dell'affresco venne pubblicata in due occasioni⁹: nel primo volume de *La storia della pittura veneziana* di Testi (1909) e in un articolo di Scolari (1920), in quest'ultimo caso corredata anche da una breve descrizione iconografica. Cenni all'ornamentazione «a fogliami gotici rampanti dipinti a fresco» si ritrovano in Lorenzetti (1926) e Ungaro (1978), mentre una fugace menzione al *Padre*

⁹ La mia riconoscenza va a padre Apollonio Tottoli per aver realizzato la fotografia che qui presento.

Eterno è in una guida della basilica pubblicata in tempi più recenti (1994). Tuttavia, l'avarizia di notizie, complice anche la scarsa visibilità della pittura, situata a un'altezza considerevole e in condizioni luministiche non ottimali, ha ritardato l'ingresso dell'opera nel dibattito critico.

Si avanza pertanto per la prima volta in questa sede un'attribuzione a Zanino di Pietro: valga il confronto con la figura di Dio Padre affrescata sull'arcosolio della tomba del beato Pacifico (cat. 36) nella stessa chiesa francescana, o con la tavola raffigurante *San Matteo* (cat. 31), entrambe vicine all'affresco in esame per datazione; regge inoltre bene il paragone con il *Santo eugubino* (cat. 19) di cui il Padre Eterno ripropone le stesse gote flosce e la fronte segnata. Probabilmente, pur nei diversi *media* e nelle differenti dimensioni, si sarebbe potuto ravvisare un puntuale riscontro anche con l'Eterno benedicente all'apice della crocetta astile del museo di Gent (cat. 5), ma purtroppo le condizioni in cui versa quel manufatto non consentono analisi più puntuali.

La datazione dell'affresco, come anticipato più sopra, non si discosta troppo da quella delle vicine pitture del transetto destro: fissato come *terminus post quem* l'anno del testamento di Pietro Emiliani, è possibile situare la realizzazione del monocromo alla metà degli anni trenta, cronologia confermata, oltre che ragioni stilistiche, anche dalla rilettura dei dati archivistici. Infatti, secondo la recente interpretazione di Margaret Bent (2015), i lavori della cappella – principiati nel 1429 – sarebbero proceduti a rilento fino al decesso del vescovo Emiliani (4 maggio 1433), dopo il quale subirono un'accelerazione grazie all'interesse del figlio Faustino, proprio tra il 1433 e il 1434: è probabile che già in quell'anno, o poco dopo, sia intervenuto il pittore con la decorazione dell'arco di accesso della cappella mentre, contemporaneamente, si stava portando a termine la *mise en place* delle sculture della tomba del vescovo e di quelle all'apice del portale esterno.

Bibliografia: Testi 1909, I, p. 110; Scolari 1920, pp. 162, 167; Lorenzetti 1926, p. 557; Caccin 1964, p. 90; Ungaro 1978, pp. 33-34; Marini 1979, p. 18; Giacomelli Scalabrin in *Basilica dei Frari...* 1994, p. 55.



Sepolcro del beato Pacifico

circa 1436-1437

scultura in terracotta dipinta e dorata

pittura murale

700×500 cm

Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari

Iscrizioni: sulla lastra sotto il sarcofago: IN HOC SEPULCRO DEPOSITUM FUIT CORPUS BEATI / PACIFICI ORDINIS FRATRUM / MINORUM AN(N)O D(OMI)NI M CCCC / XXXVII DIE XXI / IULII; sul cartiglio del leone di sinistra: A DOMINO PROSPERAVITUR (*sic*) VITA MEA; sul cartiglio del leone di destra: MAXIMA VIRTUS CU(M) PACIENCIA PARCERE OMNIBUS

La parete di fondo del transetto destro della basilica dei Frari ospita tre monumenti funebri. Di questi, quello che incornicia la porta di accesso all'adiacente sagrestia venne realizzato nel Cinquecento per commemorare Benedetto Pesaro, comandante della flotta veneziana morto nel 1503: si tratta di un'addizione più tarda rispetto alle altre due tombe, che risalgono, invece, al secolo precedente. Sulla sinistra trova posto l'arca di un condottiero, Paolo Savelli, morto nel 1405 durante l'assedio di Padova ed effigiato ritto sul suo destriero; a destra è il sepolcro di un beato della famiglia dei Frati Minori, del quale la targa al di sotto del sarcofago ricorda il nome, Pacifico, e la data di traslazione, il 21 luglio del 1437. Il paramento in laterizi su cui sono montate le tre tombe è coperto da un tendaggio dipinto e decorato con un intreccio a nastro, che si dipana a formare cerchi entro cui trovano posto leoni araldici e motivi floreali. Il panneggio si svolge per l'intera larghezza della parete, continuando lungo il lato destro: qui, con un espediente illusionistico tutto moderno, viene leggermente scostato da un angelo che sembra sporgersi incuriosito verso l'interno della chiesa. Figure angeliche ritornano anche nella parte superiore della decorazione parietale dove, con le ali spiegate e le braccia tese, reggono il tessuto che drappeggia il setto murario e sono intervallate da insegne gentilizie: in corrispondenza dell'uomo d'arme è lo stemma della famiglia Savelli, caratterizzato da fasce alternatamente gialle e rosse nella metà inferiore e, nel campo superiore, da leoni affrontati separati da un motivo circolare (una rosa?) sormontato da un uccello¹⁰. Il blasone, partito di rosso e di bianco, della famiglia Bon (precisamente di

¹⁰ Probabilmente ridipinto nel corso del Novecento, come testimonia un documento conservato nell'Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Venezia, *Chiesa dei Frari, S. Polo – Sagrestia, Campanile, varie*, b. A 8: «gli intervenuti operarono che non avendosi da toccare il muro dalla parte ove è il monumento di frà Pacifico, si abbiano a ripetere perfettamente le decorazioni di finta stoffa che si vegono al di sopra e all'intorno di esso, le quali sono più autentiche e quasi affatto sfuggite al ritocco, anche dalla parte ove è il monumento al Generale Paolo Savelli, i cui ornati [...] sono di un'invenzione tardiva [...] da questa parte bene inteso nel campo degli stemmi deve dipingersi quello del Savelli».



Scipione Bon, fabbricatore della chiesa dei Frari per almeno vent'anni, dal 1417) è invece dipinto nella porzione di parete corrispondente all'urna del beato Pacifico, permettendo così di istituire un collegamento tra la realizzazione del monumento e l'illustre famiglia veneziana. La tomba del francescano Pacifico presenta una tipologia inusuale per un beato, ma comune qualora la si confronti con il modello trecentesco dei sepolcri funerari dei dogi (si pensi ad esempio alla tomba del doge Francesco Dandolo nella stessa basilica dei Frari, al monumento funebre del doge Michele Morosini ai Santi Giovanni e Paolo, o a quello della dogaressa Agnese da Mosto, di Petronilla de Tocco e di Orsola Venier nella stessa basilica domenicana). È caratterizzata da un sarcofago, elevato da terra e poggiante su mensoline, decorato nella parte anteriore da episodi cristologici a bassorilievo (la *Resurrezione* e la *Discesa al Limbo*) e, lungo i lati brevi e nelle nicchie angolari, da figure di *Virtù*. A partire da sinistra, si riconoscono la *Giustizia* e la *Carità*, la *Fede* (al centro), la *Speranza* e la *Temperanza* (a destra). La struttura è poi coronata da un arcosolio dall'esuberante decorazione scolpita: all'interno, lo spazio della lunetta è occupato da un bassorilievo raffigurante il *Battesimo di Cristo* (scambiato da Moschini 1815, per la *Predicazione del Signore*), mentre l'intradosso è decorato da leoni araldici alternati a stelle; all'esterno, tra le carnose foglie del fregio vegetale che inquadra l'ogiva, trovano posto figure di profeti e sibille con i rotoli spiegati, accompagnati da dodici angioletti intenti a comporre armonie musicali con un organo portativo, un liuto, una viella, piatti, tamburelli di diversa fattura e strumenti a fiato, a canna singola o doppia. Al centro di questa cornice di marciante memoria spicca il volo una colomba, mentre al culmine della struttura è collocata una statua raffigurante la *Madonna col Bambino*, di fattura trecentesca (Wolters 1976, I, p. 187, cat. 72: anni cinquanta del Trecento): non è dato sapere se la figura si trovasse sul baldacchino fin dall'inizio, forse appartenente al patrimonio di Scipione Bon, che poi l'avrebbe destinata alla sua tomba (Wolters 1976, I, p. 187, cat. 72) o se venisse qui posizionata in un secondo momento, forse in sostituzione di una statua raffigurante Dio Padre (Murat 2014, p. 875), che meglio si legherebbe alla presenza della colomba sottostante.

A completare l'apparato scultoreo appena descritto contribuiscono graziose pitture ad affresco raffiguranti l'*Annunciazione* nella parte frontale dell'arcosolio e, lungo il lato sinistro, *San Francesco che riceve le stimmate*, *San Ludovico di Tolosa* (come induce a credere il pastorale che il personaggio regge con la mano sinistra, unico particolare visibile della figura, per il resto coperta dalla statua del monumento Pesaro) e un frate dell'ordine dei Minori con libro e rotolo aperto tra le mani, identificato sia con Antonio

(Markham Schulz 1997, p. 58) sia con il poco noto beato Pacifico (come riportato da Murat 2014, p. 877), riconoscimento che tuttavia è contraddetto dalla presenza del nimbo circolare a cingerne il capo, al posto dell'aureola raggiata più consona alla condizione di beato. Va poi notato che il libro è tipico attributo antoniano (Andergassen 2016, pp. 169-174): interessante il fatto che qui venga accompagnato dal rotolo aperto, secondo una figurazione che si ritrova in un affresco della basilica di San Zeno a Verona e nella sala capitolare della basilica del Santo a Padova, in entrambi questi casi, però, non compare il libro. Infine, l'identificazione del frate con Antonio è confortata dal fatto che, in tal modo, veniva idealmente a completarsi la triade di personaggi santi di cui l'ordine poteva fregiarsi fino alla canonizzazione di Bernardino nel 1450 e che i frati potevano ammirare di volta in volta entrando o uscendo dalla sottostante sacrestia. Al di sotto dell'urna, due leoni recano tra le zampe dei versi che rimandano al nome del defunto ivi contenuto (in particolare il riferimento alla pazienza del leone di destra), mentre due angeli sono dipinti accanto alla targa con l'iscrizione, in atto di sostenerla e presentarla al fedele.

A partire dalla fine del XIX secolo il sepolcro è stato oggetto di vari interventi di restauro, volti a tutelare tanto le fragili sculture realizzate in terracotta, che costituiscono un *unicum* in questo materiale per integrità e complessità di figurazione in ambito veneziano, quanto a ripristinare gli affreschi, in particolare il tendaggio dipinto, barbaramente scialbato nel Settecento, come si evince da un documento conservato in Archivio di Stato (*Santa Maria Gloriosa dei Frari*, b. 106) dove si ricorda che nel 1732 «stante la carità d'un divoto religioso, il quale con sommo di lui dispendio fa restaurare e stabilire con biancheggio tutta la Chiesa dei RR. PP.» (Scolari 1920, p. 160). Si possono quindi ricordare il restauro del 1896, durante il quale vennero riposizionati la testa di Cristo del *Battesimo* e altri frammenti scultorei caduti (Sartori 1959, p. 135); quello del 1898, quando fu rimesso in luce il paramento tessile affrescato (Piucco 1898, p. 322; Sartori 1986, II/2, pp. 1983-1984) e quello del 1908 con cui si procedette a un consolidamento generale ad opera dello scultore Guido Giusti (Sartori 1959, p. 135). In tempi più recenti, un ulteriore restauro dell'affresco venne condotto nel 1972, mentre la parte scultorea, che versava in condizioni a dir poco precarie con stacchi e lacune in più punti, fu rinsaldata nel 1985.

La storia critica del monumento conta un numero considerevole di contributi: è soprattutto l'apparato scultoreo ad aver acceso i dibattiti attribuzionistici (si veda Wolters 1976, I, con bibliografia precedente), che si sono alla fine allineati sul nome di

Nanni di Bartolo (Markham Schulz 1997), dopo aver preso in considerazione Pietro di Nicolò Lamberti (Fiocco 1927^b; Id. 1927/1928), Michele da Firenze (Mariacher 1950) e l'orafo Giuliano da Firenze (Sartori 1959; Fiocco 1963), non senza arrivare a immaginare all'opera due diversi artefici, l'uno impegnato nella realizzazione del *Battesimo*, l'altro nelle scene e nelle figure del sarcofago. Non meno piana l'assegnazione della decorazione pittorica: fatto il nome di Pisanello da parte di Bode (opinione riportata da Paoletti, 1893, I, p. 78, nota 1; e accolta come ipotesi di lavoro da Biadego 1913); e di Moranzone da parte di Cavalcaselle e Crowe (1912), che proponevano la responsabilità di un unico artista sia per l'ornamentazione plastica che per quella dipinta del sepolcro, gli affreschi sono stati correttamente inseriti nella produzione di Giovanni di Francia da parte di Fiocco (1927^a). Tuttavia tale attribuzione ha faticato ad affermarsi nei primi tempi, poiché per Fogolari (1929/1930) l'autore delle pitture doveva essere riconosciuto in Ercole del Fiore; mentre Mariacher (1950) riconsiderava la pista veronese e la decisa influenza del gusto pisanelliano. Di parere contrario Sindona (1961), che avanzava il nome di Giambono. Tuttavia, tali ipotesi sono state via via abbandonate e la proposta di Fiocco, argomentata con nuovo vigore da Serena Padovani (1985) nel momento in cui riuniva le personalità di Giovanni di Francia e Zanino di Pietro, si è rivelata la più adeguata a spiegare lo stile delle pitture. Per sostenere ulteriormente l'attribuzione basterà allora istituire pochi confronti con altre opere del catalogo del pittore, come quello tra il Dio Padre del monumento sepolcrale e il *San Matteo* ex-Moretti (cat. 31) già proposto da Massaccesi (in *The Middle Ages...* 2011) e Murat (2014), in cui ritornano le stesse fattezze del volto e l'identico colore rosa della tunica; o quello tra la Vergine annunciata e la *Madonna* romana (cat. 27), che si richiamano l'un l'altra sia per il gioco di maniera delle pieghe del manto, reso particolarmente evidente dalla passamaneria dorata, sia per il tenore rilasciato delle carni. È evidente come, con questi affreschi, ci si trovi nella fase estrema della carriera del pittore, la cui datazione andrà collocata alla metà del quarto decennio del Quattrocento o poco oltre: valga come *terminus ante quem* la data del 14 giugno del 1436, giorno del testamento di Scipione Bon (trascritto da Fogolari 1929/1930, pp. 951-953), in cui si fa cenno all'esistenza di un'arca sepolcrale i cui lavori, se non ultimati, dovevano almeno essere stati avviati. È allora probabile che, inizialmente, il monumento funebre fosse adibito a contenere le mortali spoglie del procuratore della chiesa e che, in un momento successivo al suo decesso (avvenuto entro il 14 settembre 1439, quando Marco Dandolo venne nominato in qualità di fabbricere), fosse

intervenuto un cambio di destinazione con la tumulazione nell'urna del beato Pacifico ad opera di Troiano Bon, nipote ed erede di Scipione, il cui stemma compare, infatti, nelle mensoline al di sotto dell'arca, e a cui si deve, probabilmente, il rimaneggiamento della decorazione pittorica del paramento con l'aggiunta, nella parte inferiore, dei due angeli e dei due leoni (come notato da Franco 1998).

Fonti e documenti: Venezia, Polo Museale Regionale del Veneto, *Relazione di restauro dell'affresco*, scheda 2556; Venezia, Polo Museale Regionale del Veneto, *Relazione di restauro del monumento in terracotta dipinta e dorata*, scheda 4961.

Bibliografia: Corner 1758, p. 364; Moschini 1815, II, pp. 177; Soravia 1823, II, pp. 42-46; Selvatico 1847, p. 148; Zanotto 1856, p. 461; Paoletti 1893, I, pp. 17, 18, 50, 52, 77-78, 81; Cavalcaselle, Crowe 1912, I, p. 16, nota 1; Biadego 1913, pp. 1326-1327; Lorenzetti 1926, p. 552; Fiocco 1927^a, pp. 479-481; Fiocco 1927^b, p. 18; Fiocco 1927/1928, p. 374; Fogolari 1929/1930, pp. 937-953; Fiocco 1931, pp. 282-284; Mariacher 1950, pp. 70-71; Coletti 1953, p. LXXIX, nota 25; Pallucchini 1956^a, p. 116; Sartori 1959, pp. 134-137; Sindona 1961, p. 116, nota 96; Fiocco 1963, p. 137; Musolino 1963, pp. 186; Caccin 1964, pp. 46-48; Zampetti 1969, I, p. 55; Padovani 1974, p. 19, nota 39; Wolters 1976, I, pp. 92-93, 269-270; Ungaro 1978, p. 70; Marini 1979, pp. 36-37; Natale (ad vocem) in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 378; Padovani 1985, pp. 73-75, 79; Christiansen 1987, p. 125; Lucco 1989^a, p. 34; Prijatelj 1990, pp. 59, 70, 71, 72, 77; Augusti in *Basilica dei Frari...* 1994, p. 40; Giacomelli Scalabrin in *Basilica dei Frari...* 1994, p. 55; Lollini 1995, p. 101, nota 10; Augusti in *Pisanello...* 1996, pp. 324-325; Markham Schulz 1997, pp. 53-60; Franco 1998, pp. 56, 74, nota 10; Minardi in *Fioritura tardogotica...* 1998, p. 208; Tamvaki in *Fioritura tardogotica...* 1998, p. 206; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, p. 69; Flores D'Arcais 2000, p. 209; Padovani 2003, p. 177; Minardi 2006^a, p. 9; Minardi 2006^b, p. 181; Vanni 2008, pp. 30, 33; Massacesi in *The Middle Ages...* 2011, p. 121; Murat 2014, pp. 874-882.

Apparati

Appendice 1

Bottega (Francesco di Zanino?)

La seguente appendice si compone di un elenco di opere uscite dalla bottega di Zanino di Pietro, ma non direttamente riferibili alla sua mano. Si tratta di dipinti di difficile lettura, in alcuni casi per le pessime condizioni conservative, in altri per l'impossibilità di un'analisi *de visu*, trattandosi perlopiù di ancone transitate sul mercato antiquario e ora di ubicazione sconosciuta. La ragione di un'assegnazione alla bottega del francese risiede nel fatto che i dipinti in esame presentano soluzioni e modelli già sperimentati da Zanino, ma con un linguaggio più molle e snervato, che mal si concilia con la *verve* espressiva che il capobottega mantenne per tutto il corso della sua attività. Il tentativo di riconoscere Francesco di Zanino dietro la loro realizzazione vuole essere una proposta di lavoro: come argomentato nelle scorse pagine, è probabile che il giovane fosse attivo all'interno dell'*atelier* paterno nel corso del quarto decennio, momento a cui ben si lega la fattura di queste opere.



Crocifissione

tempera su tavola

76,5×58 cm

Spalato, Galleria d'Arte

Bibliografia: Prijatelj 1990, p. 70 (Giovanni di Pietro da Milano); Hilje 1999, pp. 92-121; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, p. 84, nota 109 (bottega di Zanino); Staničić in *Arte per mare...* 2007, p. 126 (Giovanni di Pietro da Milano); Massacesi in *The Middle Ages...* 2011, p. 118. (Zanino di Pietro).



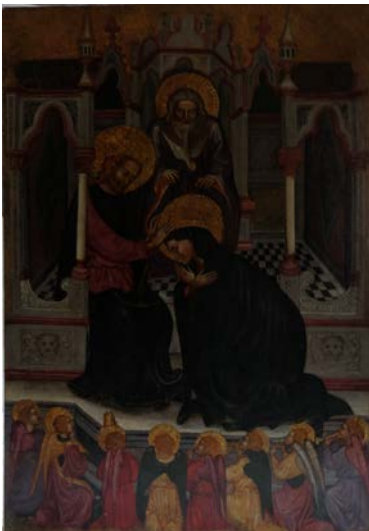
Incoronazione della Vergine

tempera su tavola

80,5×69,7 cm

ubicazione sconosciuta

Bibliografia: *Old Master...* New York, Christie's, 5 June 2013, lot 52 (Zanino di Pietro).



Incoronazione della Vergine

tempera su tela (trasporto da tavola)

76,5×53,5 cm

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 54985

Bibliografia: Lucco (ad vocem Lorenzo di Giacomo) in *Dizionario biografico...* 1989, I, p. 350; De Marchi 2003, pp. 76-77 (opera tarda di Zanino di Pietro).



Madonna adorante il Bambino scrivente, san Girolamo e tre angeli

tempera su tavola

95,5×65 cm

Arezzo, collezione privata

Bibliografia: *Asta di dipinti...* Milano, Finarte, 6 maggio 1971, lotto 58 (Giovanni di Francia); Padovani 1974, p. 19 (Giovanni di Francia); Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 379 (bottega di Giovanni di Francia); New York, Christie's, 4 November 1983, lot 38; Angelelli in *Pittura dal Duecento...* 1991, p. 273 (Zanino di Pietro), n. 584; Lollini 1995, pp. 97, 100, nota 10; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, p. 85, nota 130 (Francesco di Zanino?); De Marchi 2008, p. 93, nota 112 (Francesco di Zanino).



Madonna col Bambino

tempera su tavola

Sebenico, Museo Civico

Bibliografia: ; Prijatelj 1990, p. 71 (Giovanni di Pietro da Milano); De Marchi in De Marchi, Franco 2000, p. 84, nota 109 (bottega di Zanino).



Madonna col Bambino

tempera su tavola

165×137 cm

Venezia, Museo Civico Correr, inv. Cl.1, 1198

Bibliografia: Merkel 2012, pp. 50-53.



Madonna col Bambino fra due sante

tempera su tavola

64×51 cm

ubicazione sconosciuta

Bibliografia: Zeri 1962, p. 60; *Asta di dipinti...* Milano, Finarte, 31 maggio 1966, lotto 18 (Giovanni di Francia); Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 378 (Giovanni di Francia); De Marchi in De Marchi, Franco 2000, p. 85, nota 130 (Francesco di Zanino?).



Madonna col Bambino, sant'Antonio abate, san Bartolomeo

tempera su tavola

ubicazione sconosciuta

Bibliografia: Asta di dipinti antichi...Milano, Finarte, 16 maggio 2001, lotto 119 (Zanino di Pietro).



Madonna col Bambino, san Giovanni Battista, san Michele Arcangelo

tempera su tavola

60×49,5cm

mercato antiquario

Bibliografia: inedito.



Madonna degli alberetti

tempera su tavola

32,5×25 cm

Genova, casa d'aste Cambi

Bibliografia: inedito (perizia di Gianluca Del Monaco, come Zanino di Pietro).



Madonna dell'umiltà e due angeli

tempera su tavola

63,1×43,6 cm

collezione privata

Bibliografia: *Catalogue of Important ...* London, Sotheby's, 5 July 1967, lot 21 (Gentile da Fabriano); Padovani 1974, p. 19, nota 39 (Giovanni di Francia); Lucco 1977, p. 175, nota 7 (Giovanni di Francia); Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 378 (Giovanni di Francia); Angelelli in *Pittura dal Duecento...* 1991, p. 273, n. 585 (Zanino di Pietro); Donnini, 1992, p. 49, nota 4 (Zanino di Pietro); Lollini, 1995, p. 101, nota 10 (Zanino di Pietro); *Arts of the Renaissance...* New York, Sotheby's, 25 January 2001, lot 22 (Zanino di Pietro); *Important Old Master...* New York, Sotheby's, 31 January-1 February 2013, lot 225 (Zanino di Pietro).



Natività

tempera su tavola

ubicazione ignota

Bibliografia: inedito.



Sposalizio mistico di santa Caterina

tempera su tavola

60×42 cm

ubicazione sconosciuta

Bibliografia: *VIII Mostra – Mercato...* 1970, p. 131 (Jacobello del Fiore); Angelelli in *Pittura dal Duecento...* 1991, p. 274, n. 587 (Zanino di Pietro); De Marchi 2000, p. 85, nota 130 (Francesco di Zanino?).



Sposalizio mistico di santa Caterina

tempera su tavola

47x35 cm

Firenze, collezione Frascione

Bibliografia: inedito (perizia di Alessandro Delpriori, come Zanino di Pietro).



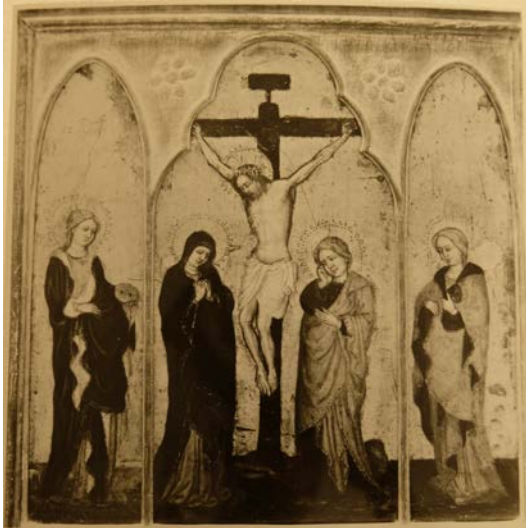
**Sposalizio mistico di santa Caterina tra san Giovanni Battista e santo cavaliere
(san Giuliano?)**

tempera su tavola

53,3×79,3 cm

ubicazione sconosciuta

Bibliografia: *Catalogue of Important...* London, Sotheby's, 30 November 1966, lot 43 (Giovanni di Francia); Minardi in *Il potere...* 2001, p. 174; Minardi 2006^a, p. 9 (fase estrema della bottega di Zanino di Pietro, prossima alle caricature dolciastre del Maestro di Ronciette).



Trittico con la Crocifissione, santa Lucia e un'altra santa

tempera su tavola

41×41 cm

ubicazione ignota

Bibliografia: Padovani 1974, p. 10 (Giovanni di Francia); Lollini 1995, pp. 97, 100, nota 10 (Zanino di Pietro); De Marchi in De Marchi, Franco 2000, p. 85, nota 130 (Francesco di Zanino?).

Appendice 2

Opere espunte

Nella seguente sezione sono state riunite tutte le opere assegnate a Zanino di Pietro, la cui attribuzione non è stata ritenuta valida. Ciascuna voce è corredata da una bibliografia essenziale, in forma abbreviata (per la voce estesa si rimanda alla bibliografia finale). Le voci sono state ordinate secondo un criterio alfabetico per collocazione.

EMILIA ROMAGNA

Trinità e dieci santi

tempera su tavola

57,6×24,4 cm

Ravenna, Museo Nazionale, inv. 4652

Bibliografia: Bettini 1940, pp. 97-98; Longhi 1946, p. 49; *Icone dalle collezioni...* 1979, p. 86, n. 140.

LOMBARDIA

Madonna dell'umiltà

50,5×36 cm

Oneta, chiesa di Santa Maria Assunta

Bibliografia: Minardi in *Lorenzo e Jacopo Salimbeni...* 1999, p. 169; De Marchi in De Marchi, Franco 2000, p. 85, nota 130 (Francesco di Zanino?); De Marchi 2008, p. 93, nota 112 (Francesco di Zanino).

MARCHE

Madonna col Bambino in trono e due angeli

tempera su tavola

152×105 cm

Fermo, Pinacoteca Civica

Bibliografia: Gnoli 1922, p. 578 (Giacomo di Nicola da Recanati); Van Marle 1927, VIII, p. 274 (Giacomo da Recanati?); Serra 1929, p. 384; Berenson 1957, I, p. 88 (Giovanni di Francia); Dania in *La pittura a Fermo...* 1967, p. 52 (pittore marchigiano intorno al 1445); Zampetti, 1988, p. 306 (Fra Marino Angeli).

Miracoli di sant'Aldebrando

affresco

Fossombrone, chiesa di Sant'Aldebrando

Bibliografia: Coletti 1953, p. VIII (Zanino di Pietro); Pallucchini 1956^a, p. 79 (rigetta l'attribuzione a Zanino).

Messale

miniature

Urbino, Archivio Capitolare (rubato nel 1983)

Bibliografia: Ciardi Dupré Dal Poggetto 1998, pp. 39-44 (Zanino di Pietro); De Marchi 2000, p. 84, nota 117 (nell'*incipit* si legge la data 1464; la decorazione è comunque riconducibile a Venezia).

PUGLIA

Madonna col Bambino

tempera su tavola

50×34 cm

Barletta, Museo Civico, Pinacoteca Giuseppe De Nittis

Bibliografia: Salmi 1919, p. 161; D'Elia in *Mostra dell'arte...* 1964, p. 54 (Giovanni di Francia), Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 379 (Giovanni di Francia); Navarro 1987, p. 469 (Giovanni di Francia).

Trinità e Vergine in trono

Dormitio Virginis

tempera su tavola

105×47,5 cm

Barletta, Museo della cattedrale di Santa Maria Maggiore

Bibliografia: Berenson 1957, I, p. 88 (Giovanni di Francia); D'Elia in *Mostra dell'arte...* 1964, p. 55 (Giovanni di Francia); Pallucchini 1964, p. 214; Zampetti 1969, I, p. 55 (Giovanni di Francia); Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, pp. 379, 380 (Giovanni di Francia); Boskovits 1984, p. 237, nota 14 (artista locale influenzato da Giovanni di Francia); Navarro 1987, p. 469 (Giovanni di Francia); Lorusso Romito 1996, II, pp. 350-351; Mavelli in *Andar per mare...* 1998, p. 364 (cerchia di Zanino di Pietro, Maestro di Santa Barbara?); Lorusso Romito 2000, II, pp. 38-39 (Maestro di Santa Barbara); Gelao 2013, pp. 147-152 (cerchia di Zanino di Pietro).

Cristo alla colonna

tempera su tavola

Barletta, cattedrale di Santa Maria Maggiore

Bibliografia: D'Elia in *Mostra dell'arte...* 1964, p. 54 (Giovanni di Francia, datato 1434); Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 379 (Giovanni di Francia); Navarro 1987, p. 469 (Giovanni di Francia); Lorusso Romito 1998, p. 356 (dopo il restauro rivelatasi una tarda replica, datata 1513 o 1523).

Cristo alla colonna

tempera su tavola

210×95 cm

Barletta, chiesa di Sant'Agostino

Bibliografia: D'Elia in *Mostra dell'arte...* 1964, p. 54 (Giovanni di Francia); Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 379 (Giovanni di Francia); Boskovits 1984, p. 234 (Maestro di Santa Barbara); Navarro 1987, p. 469 (Giovanni di Francia); Mavelli in *Andar per mare...* 1998, p. 363 (Maestro di Santa Barbara).

Imago Pietatis e simboli della Passione

tempera su tavola

119×62 cm

Barletta, Museo della cattedrale di Santa Maria Maggiore (dalla chiesa di San Pietro)

Bibliografia: D'Elia in *Mostra dell'arte...* 1964, p. 54 (Giovanni di Francia); Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 379 (Giovanni di Francia); Gelao 2013, pp. 152-153 (cerchia di Zanino di Pietro).

Messale Romanum

miniature

Molfetta, Archivio Diocesano (dalla cattedrale di San Corrado)

Bibliografia: D'Elia in *Mostra dell'arte...* 1964, p. 56 (Giovanni di Francia); Pallucchini 1964, p. 214 (Giovanni di Francia); Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 379 (Giovanni di Francia); Boskovits 1984, p. 237, nota 14 (artista locale influenzato da Giovanni di Francia); Navarro 1987, p. 469 (Giovanni di Francia); Lollini 1995, p. 100, nota 9; Lorusso Romito 2000, II, pp. 37-38, 39 (Maestro di Santa Barbara); De Marchi 2000, p. 84, nota 111 (miniaturista pugliese educatosi a Venezia).

Madonna col Bambino in trono e san Sebastiano

affresco

Ruvo di Puglia, concattedrale di Santa Maria Assunta

Bibliografia: D'Elia in *Mostra dell'arte...* 1964, p. 55 (bottega di Giovanni di Francia); Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 379 (bottega di Giovanni di Francia); Lorusso Romito 1998, p. 355 (Zanino di Pietro); Lorusso Romito 2000, II, p. 38 (riconferma la paternità a Zanino).

Madonna del Velo

affresco

Trani, cattedrale di San Nicola Pellegrino, chiesa inferiore, tomba Lambertini

Bibliografia: Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 379 (Giovanni di Francia); Navarro 1987, p. 469 (Giovanni di Francia).

VENETO

Polittico di San Biagio

tempera su tavola

130×228,5 cm

Grumolo Pedemonte, chiesa di San Biagio

Bibliografia: Longhi 1946, p. 49 (cerchia di Zanino di Pietro); Lucco 1989, p. 23 (Maestro del Dossale Correr).

Madonna col Bambino, angeli e due santi

tempera su tavola

Lonigo (VI), duomo del Santissimo Redentore

Bibliografia: Coletti 1951, p. 95 (Antonio Orsini); Natale 1979, p. 59 (Giovanni di Francia); Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 379 (Giovanni di Francia); De Marchi 1992 (ed. 2006, p. 103, nota 40 come Maestro di Lonigo).

Altarolo

Nella cimasa: **Dormitio Virginis**

Negli scomparti laterali: **Annunciazione e i santi Paolo e Giovanni Battista**

tempera su tavola

cimasa 48×77 cm, scomparto laterale sinistro con *san Giovanni Battista* 70×21 cm, scomparto laterale destro con *san Paolo* 72×22 cm

Venezia, Museo Correr, inv. 974

Bibliografia: Pallucchini 1964^b, p. 214 (effetti affini a quelli di uno Zanino di Pietro); Padovani 1974, p. 10 (Giovanni di Francia); Lucco 1977, p. 175 (Maestro di Ronciette); Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, 1980, p. 379 (bottega di Giovanni di Francia); Padovani 1981, p. 41 (Maestro di Ronciette).

San Michele Arcangelo

tempera su tavola

57×40 cm Venezia, Museo Correr, inv. 1890

Bibliografia: Padovani 1974, p. 10 (Giovanni di Francia); Lucco 1977, p. 175, nota 7 (*entourage* del Maestro di Ronciette); Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 379 (bottega); Lucco 1984, p. 120.

Nicolò di Pietro

Scene della Passione

arazzo

Venezia, Museo di San Marco

Bibliografia: Longhi 1946, pp. 8, 49 (Zanino di Pietro); Fiocco 1948, pp. 15-16; Pallucchini 1950, p. 17 (Maestro degli Innocenti); Coletti 1953, p. LXXIX, nota 5; Pallucchini 1956^a, pp. 49-51, 77; 1956^b, pp. 51-54 (Nicolò di Pietro); Zeri 1962, p. 56; Cuppini 1964, p. 161 (Nicolò di Pietro); Castelfranchi Vegas 1966, p. 31; Zampetti 1969, I, p. 111 (Zanino di Pietro); Scarpa Sonnino 1975/1976, p. 768 (Nicolò di Pietro); *Dizionario Enciclopedico...* 1976, XI, p. 409 (Zanino di Pietro); Christiansen 1987, pp. 125-126 (Zanino di Pietro); De Marchi 1987^a, pp. 49, 63, nota 84 (Nicolò di Pietro); Mariani Canova in *Arte Lombarda...* 1988, pp. 230-231 (Cristoforo Cortese); Mariani Canova 1989, I, pp. 213-216 (Cristoforo

Cortese); Merkel 1989, pp. 49-50; Lollini 1995, p. 96; De Marchi 1997, pp. 7-8 (Nicolò di Pietro); Franco 1998, p. 96 (Nicolò di Pietro); Boskovits 1999, p. 340, nota 11 («la disposizione compositiva, le particolarità iconografiche [...] e la foggia dei costumi sono negli arazzi così marcatamente nordiche da scoraggiare l'attribuzione ad un artista di formazione veneziana»); Dolcini 1999, pp. 81-93 (Nicolò di Pietro); Davanzo Poli 2003, pp. 126-127 (Nicolò di Pietro).

Madonna in trono col Bambino che incorona sant'Eulalia

tempera su tavola

108,5×167 cm

Venezia, Seminario Patriarcale, inv. 15

Bibliografia: Berenson 1957, I, p. 88 (Giovanni di Francia); Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 379 (bottega); Marchiori in *Aprirono i loro scrigni...* 2008, p. 130 (Joan Mates).

CROAZIA

Madonna col Bambino in trono

tempera su tavola

75×48,5 cm

Zara, monastero benedettino femminile di Santa Maria

Bibliografia: De Bersa 1926, p. 79; Van Marle 1926, VII, p. 408; Cecchelli in *Catalogo delle cose d'arte...* 1932, p. 75 (XIV secolo); Berenson 1957, I, p. 88 (Giovanni di Francia); Gamulin 1963, p. 13 (Giovanni di Francia); Prijatelj 1983, p. 19; Petricioli 2004, p. 71 (Giovanni di Pietro da Milano).

Biagio di Giorgio da Traù

Madonna con Bambino e santi

tempera su tavola

99,1×135 cm

Curzola, Museo abbaziale di San Marco

Bibliografia: Longhi 1946, p. 49 (Zanino di Pietro); Demori-Staničić in *Biagio di Giorgio...* 1989, pp. 109-110 (con riassunto della vicenda critica per l'attribuzione a Biagio di Giorgio e bibliografia precedente).

Biagio di Giorgio da Traù

Imago pietatis e santi

tempera su tavola

175×180 cm

Curzola, Chiesa di Ognissanti

Bibliografia: Longhi 1946, p. 49 (Zanino di Pietro); Demori-Staničić in *Biagio di Giorgio...* 1989, pp. 111-112 (con riassunto della vicenda critica per l'attribuzione a Biagio di Giorgio e bibliografia precedente).

FINLANDIA

Santa Maria Maddalena

tempera su tavola

29,5×25 cm

Helsinki, Sinebrychoff Museum, inv. A 1897

Bibliografia: Frinta, comunicazione scritta 1995 (secondo il quale il pannello avrebbe fatto parte dello stesso complesso dei santi di Konopište, poiché presenta le stesse decorazioni punzonate dei nimbi); Pujmanova in *Italian Painting...* 2008, p. 286, nota 5.

GERMANIA

Madonna che incorona di rose il Bambino

tempera su tavola

61×48 cm

Stoccarda, Gemäldegalerie, inv. 1416

Bibliografia: Coletti 1953, p. xvi (Giovanni di Francia); Pallucchini 1956^a, p. 116; Berenson 1957, I, p. 88 (Giovanni di Francia); *Katalog...* 1962, p. 83; Zampetti, 1969, I, p. 55 (Giovanni di Francia?); *Giovanni di Francia* (ad vocem) in *Dizionario Enciclopedico...* 1972, III, p. 288; Lucco, 1977, p. 175, nota 7; Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, pp. 378, 380 (Giovanni di Francia); Prijatelj 1990, pp. 71, 77 (Zanino); Tamvaki in *Fioritura tardogotica...*, 1998, p. 206; Rave in *Frühe italienische...* 1999, pp. 200-202.

Sant'Antonio di Padova

tempera su tavola

37,5×26 cm

Stoccarda, Gemäldegalerie, inv. 3143

Bibliografia: Rave in *Frühe italienische...* 1999, pp. 204-206.

REPUBBLICA CECA

Crocifissione

tempera su tavola

59,5×33 cm

Praga, Galleria Nazionale, inv. O 11888; DO 797

Bibliografia: Pujmanova in *Italian Painting...* 2008, p. 161 (Nord Italia, inizio XV secolo); Cannon 2011, pp. 157-180 (pittore senese tra XIV e XV secolo); Murat 2014, p. 879 (Zanino di Pietro).

Sant'Antonio abate

tempera su tavola

62,5×45,5 cm

Praga, Castello di Konopište, inv. 22.537

Bibliografia: Zeri, appunto manoscritto all'interno della b. 276: *Pittura italiana sec. XV. Venezia. Nicolò di Pietro, Zanino di Pietro, Federico Tedesco* (Giovanni di Francia); Pujmanova in *Italian Painting...* 2008, pp. 284-286 (Giovanni di Francia).

San Filippo Benizzi

tempera su tavola

59,5×33 cm

Praga, Castello di Konopište, inv. 22.538

Bibliografia: Zeri, appunto manoscritto all'interno della b. 276: *Pittura italiana sec. XV. Venezia. Nicolò di Pietro, Zanino di Pietro, Federico Tedesco* (Giovanni di Francia); Pujmanova in *Italian Painting...* 2008, pp. 284-286 (Giovanni di Francia).

SVIZZERA

Madonna col Bambino

tempera su tavola

83,5×50 cm

Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire, inv. AR 970

Bibliografia: Zeri, comunicazione orale 1972 (attr. a Giovanni di Francia); Natale in *Art Vénitien...* 1978, pp. 230-231 (attr. a Giovanni di Francia); Natale 1979, pp. 58-60 (attr. a Giovanni di Francia, verso il 1440); Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 379 (bottega di Giovanni di Francia).

UBICAZIONE SCONOSCIUTA

Cattura di Cristo

tempera su tavola

Bibliografia: Padovani 1985, p. 78.

Madonna col Bambino

tempera su tavola

102,5×106,5 cm

già Soragna, Rocca Meli Lupi

Bibliografia: Van Marle 1927, VIII, p. 52; De Marchi 1987^b, p. 34, nota 75; De Marchi 1992 (ed. 2006, pp. 72, 104, nota 68); Buttus 2014, p. 192, nota 93.

Lorenzo da Venezia

Santa Chiara

tempera su tavola

Bibliografia: Boskovits, riferimento manoscritto sulla fotografia KHI 451375 (Zanino di Pietro); Minardi in *Lorenzo e Jacopo Salimbeni...* 1999, p. 167.

Lorenzo da Venezia

San Giacomo

tempera su tavola

42,5×32,5 cm

Bibliografia: *Vendita pubblica all'asta...* Milano, Finarte, 19-20 novembre 1963, lotto 15 (Zanino di Pietro); Lollini 1995, p. 97 (Zanino di Pietro); Minardi in *Lorenzo e Jacopo Salimbeni...* 1999, p. 167 (Lorenzo da Venezia); De Marchi 2003, p. 77 (Lorenzo da Venezia).

Santo vescovo

tempera su tavola

74,5×47 cm

Bibliografia: *Dipinti...* Milano, Finarte, 26 novembre 1985, lotto 28 (scuola veneta della seconda metà del XIV secolo). Minardi 2006^a, pp.10, 22, nota 27 (Zanino di Pietro).

Appendice 3

Maestro di Roncaille

Di seguito si avanza una proposta di catalogo per il Maestro di Roncaille.

Rispetto alle voci elencate da Fossaluzza¹, che della vicenda del pittore prendeva in considerazione tutte le attribuzioni avanzate in sede critica e a cui si rimanda per una panoramica complessiva della questione, si sono mantenute nel presente *corpus* solo le assegnazioni ritenute effettivamente valide al fine di delineare la parabola artistica dell'anonimo. Ogni voce è stata quindi sistemata in ordine cronologico e corredata di una bibliografia essenziale e, per quanto possibile, aggiornata.



Madonna col Bambino in trono e committente

circa 1400

affresco

Padova, basilica del Santo, terzo pilastro a destra

Bibliografia: Lucco 1984, p. 120.



¹ FOSSALUZZA, *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento* cit., I,2, pp. 53-56, nota 28.

Madonna col Bambino, sante e devoti

1408

tempera su tela

230×170 cm

Padova, Musei Civici agli Eremitani

Bibliografia: De Marchi 1986, p. 76; Pellegrini in *Da Giotto al tardogotico...* 1989, pp. 90-91 (con bibliografia precedente); Lucco 1989^b, I, pp. 80-82; Pellegrini in *Pisanello...* 1996, pp. 197-198.



Madonna col Bambino e angeli

circa 1410

tempera su tavola

72,4×81,3 cm

Londra, mercato antiquario

Bibliografia : *Old Masters*, London, Christie's, 9 December 2016, lot 136.



Santa Caterina

circa 1415

tempera su tavola

93,5×31,5 cm (*Santa Giustina*),

Gazzada, collezione Cagnola

Bibliografia: Boskovits in *La collezione Cagnola...* 1998, pp. 110-111 (con bibliografia precedente).



Santi

circa 1415

scomparti di polittico: *Santa Giustina, San Girolamo, San Paolo, San Bartolomeo*

tempera su tavola

85,5×28 cm (*Santa Giustina*), 89×28,5 cm (*San Girolamo*), 86,5×29 cm (*San Paolo*),
88,5×29 cm (*San Bartolomeo*)

Milano, Museo Diocesano

Bibliografia: Chiodo in *Dipinti italiani del XIV e XV secolo...* 2000, pp. 146-153 (con bibliografia precedente).



Santi

circa 1415

scomparti di polittico: *San Giovanni Battista, San Fidenzio, San Giovanni evangelista, Sant'Antonio abate*

tempera su tavola

75,5×24 cm (*San Giovanni Battista*), 77,5×25 cm (*San Fidenzio*), 76×26 cm (*San Giovanni evangelista*), 75×23 cm (*Sant'Antonio abate*)

Teplice, Regionální Muzeum

Bibliografia: Pujmanova in *Italian Painting...* 2008, pp. 164-165 (con bibliografia precedente).



San Marco evangelista

circa 1415

tempera su tavola

76,5×30,5 cm

già Riga, collezione Schönberg

Bibliografia: inedito.



Madonna col Bambino, san Francesco, santa Caterina e devoti

1419

tempera su tela

241×189 cm

Padova, Azienda Ospedaliera, inv. 48055

Bibliografia: Baradel in *La salute e la Fede...* 2014, pp. 53-54 (con bibliografia precedente); Buttus 2014, p. 193, nota 104.



Statuto dei Notai di Padova

1420

Padova, Biblioteca Civica, ms B.P. 339

Bibliografia: Padovani 1974, p. 8; Franco in *La miniatura a Padova...* 1999, p. 212, n. 78; Franco, in De Marchi, Franco 2000, p. 78; Franco (ad vocem) in *Dizionario Biografico dei miniatori...* 2004, pp. 696-697 (con bibliografia precedente).



Santi

circa 1420

registro superiore del Polittico di Fano: (a partire da sinistra) *Sant'Ambrogio, San Lorenzo, Santo Vescovo, Santo papa, San Cristoforo, Santo Vescovo*

tempera su tavola

36×27,5 cm

Fano, Museo Archeologico e Pinacoteca del Palazzo Malatestiano

Bibliografia: Pallucchini 1950, p. 16; Coletti 1953, p. XV; Padovani 1974, p. 11, 19, nota 40; Lucco 1989^b, I, p. 97, nota 23; Franco in *La Pinacoteca Civica di Fano...* 1993, pp. 29-33; Franco 1998, pp. 91-94, 128, nota 85; Franco, in De Marchi, Franco 2000, pp. 77-78.



Polittico di Roncaiette

circa 1420-1425

tempera su tavola

160×214 cm

Roncaiette, chiesa di San Fidenzio

Bibliografia: Longhi 1947, p. 86; Pallucchini 1950, p. 16; Grossato in *Da Giotto al Mantegna...* 1974, cat. 76; Padovani 1974, p. 8; Lucco 1977, p. 173; Lucco 1989^b, I, p. 82; Ericani in *Pisanello...* 1996, pp. 216-218; Franco, in De Marchi, Franco 2000, pp. 77-78; Buttus 2014, pp. 182-185.



Madonna col Bambino in trono

1420-1425

tempera su tavola

82,8×45,2 cm

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 20104

Bibliografia: De Marchi 1986, p. 76; Lucco 1989^b, I, pp. 82-83; Boskovits in *La collezione Cagnola...* 1998, pp. 110-111; De Marchi, in De Marchi, Franco 2000, p. 85, nota 132; Buttus 2004, pp. 279-281;

Buttus 2014, pp. 187, 193, nota 107.



Cristo passo

circa 1425

tempera su tavola

91×48,5 cm

già Torino, Zabert

Bibliografia: De Marchi 1986, p. 76; Angelelli in *Pittura dal Duecento...*1991, p. 158, n. 292; Minardi in *Fioritura tardogotica...* 1998, pp. 208-209; De Marchi, in De Marchi, Franco 2000, p. 85, nota 132.



Madonna col Bambino

circa 1425-1430

tempera su tavola

42×32,5 cm

La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia, inv. 248

Bibliografia: Padovani 1974, p. 8; A.G. De Marchi in *Dipinti. La Spezia. Museo Civico...* 1997, pp. 222-223 (con bibliografia precedente); De Marchi, in De Marchi, Franco 2000, p. 85, nota 132.



Madonna col Bambino

circa 1425-1430

tempera su tavola

51,7×23,1 cm

Londra, mercato antiquario

Bibliografia: *Old Master...* London, Sotheby's, 29 april 2010, lot 38.



Madonna col Bambino, sant'Andrea e san Giovanni Battista

circa 1425-1430

tempera su tavola

62×44 cm

Padova, Musei Civici agli Eremitani, inv. 1151

Bibliografia: Grossato in *Da Giotto al Mantegna...* 1974, cat. 77; Padovani 1974, pp. 8, 17, nota 23; Lucco 1977, p. 173; Padovani 1981, p. 41; Pellegrini in *Da Giotto al Tardogotico...* 1989, p. 94, n. 72; Lucco 1989^b, I, p. 82.



Madonna col Bambino

tempera su tavola

Padova, Musei Civici agli Eremitani, inv. 1160

Bibliografia: Grossato in *Da Giotto al Mantegna...* 1974, cat.78; Lucco 1989^b, I, p. 97, nota 23.



Madonna col Bambino

circa 1425-1430

affresco

Padova, chiesa di San Clemente, controfacciata

Bibliografia: Lucco 1977, p. 173; Lucco 1984, p. 121; Lucco 1989^b, I, p. 82; Ericani in *Pisanello...* 1996, p. 214.



Madonna col Bambino

circa 1425-1430

tempera su tavola

ubicazione sconosciuta (già Roma, collezione Paolini)

Bibliografia: Padovani 1974, pp. 8, 17, nota 23; Lucco 1989^b, I, p. 97, nota 23; De Marchi, in De Marchi, Franco 2000, p. 85, nota 132.



Madonna con il Bambino e sant'Antonio abate

circa 1425-1430

tempera su tavola

ubicazione sconosciuta (già Londra, collezione Weitzner)

Bibliografia: Padovani 1974, p. 9; Lucco 1977, pp. 173, 175, nota 7; Lollini 1995, pp. 97, 101, nota 10; De Marchi, in De Marchi, Franco 2000, p. 85, nota 132.



Sposalizio mistico di santa Caterina

circa 1425-1430

tempera su tavola

25,8×19,8 cm

ubicazione sconosciuta (già Perugia, collezione Van Marle)

Bibliografia: Van Marle 1926, VII, p. 306; Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 378; Angelelli in *Pittura dal Duecento...* 1991, p. 274, n. 586; De Marchi, in De Marchi, Franco 2000, p. 85, nota 130.

Madonna dell'umiltà, san Francesco e santo vescovo

circa 1425-1430

tempera su tavola

ubicazione ignota

Bibliografia: Padovani 1981, pp. 41-42 (riprodotta a p. 48, fig. 6); Lucco 1989^b, I, p. 97, nota 23.



Sposalizio mistico di santa Caterina

circa 1430

tempera su tavola

73×50 cm

Bordeaux, Cathédrale Primatiale Saint-André

Bibliografia: Zeri 1962, p. 60; Padovani 1974, p. 10; Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 378; De Marchi 1987^b, p. 35, nota 75.



Madonna dell'umiltà in una mandorla d'angeli, Annunciazione, Natività, Adorazione dei Magi

circa 1430

tempera su tavola

54,61×91,44 cm

collezione privata

Bibliografia: Padovani 1974, pp. 9, 18, nota 28; Lollini 1995, p. 97; De Marchi, in De Marchi, Franco, 2000, pp. 73, 85, nota 132; Buttus 2014, pp. 185-187, 193, nota 105.



Predica di san Pietro martire

circa 1430

tempera su tavola

62×39,5 cm

collezione privata

Bibliografia: Padovani 1974, pp. 9-10; Lucco 1989^b, I, p. 97, nota 23; Lollini 1995, pp. 97, 100, nota 10; Benati in *Da Ambrogio Lorenzetti...* 2003, pp. 104-109.

Madonna in adorazione del Bambino e un angelo orante

circa 1430

tempera su tavola

57×46 cm

Firenze, collezione Corsi, inv. *Collezione Corsi* 1447

Bibliografia: Minardi in *La Collezione Corsi...* 2011, pp. 225-228 (lì riprodotta a p. 227, fig. 30).



Entrata di Cristo in Gerusalemme

circa 1430

tempera su tavola

30,5×20 cm

New York, mercato antiquario

Bibliografia: Longhi 1962, p. 60; Padovani 1974, p. 18, nota 27; Christiansen 1982, p. 68, nota 13; Prijatelj 1990, p. 70; Angelelli in *Pittura dal Duecento...* 1991, p. 272, n. 583; Lollini 1995, pp. 97, 100, nota 10; *Important old master...* New York, Sotheby's, 31 January-1 February 2013, lot 119.



Allegoria della Crocifissione

circa 1430

tempera su tavola

102×82 cm

Venezia, Museo Correr, inv. 1023

Bibliografia: Testi 1915, II, p. 252, nota 4; Van Marle 1924, IV, pp. 70-72; Lorenzetti 1926, p. 223; Salmi 1929, p. 452, nota 25; Bettini, 1940, pp. 97-98; Longhi 1946, p. 49; Longhi 1947, p. 86; Fiocco 1948, p. 14; Coletti 1953, p. xv; Mariacher in *Il Museo Correr...* 1957, pp. 169-170; Mortari 1957, p. 23; Padovani 1974, p. 9; Lucco 1977, p. 175, nota 7; Padovani 1981, p. 41; Christiansen 1982, p. 69, nota 13; De Marchi 1987^a, pp. 46, 63, nota 76; Lollini 1995, p. 101, nota 10; De Marchi, in De Marchi, Franco 2000, p. 85, nota 132; Minardi 2006^a, p. 10; Buttus 2014, p. 187.



Flagellazione di Cristo

circa 1430

tempera su tavola

20,5×25 cm

Venezia, Museo Correr, inv. 430

Bibliografia: Mariacher in *Il Museo Correr...* 1957, p. 166; Zeri 1962, pp. 56-57; Padovani 1974, p. 9; Lucco 1977, p. 175, nota 7; Padovani 1981, p. 41; Christiansen 1982, p. 68, nota 13; Lucco 1984, p. 120; Prijatelj 1990, p. 70; Lollini 1995, pp. 97, 100, nota 10; De Marchi, in De Marchi, Franco 2000, p. 85, nota 132; Minardi 2006^a, p. 22, nota 25.



Madonna col Bambino

circa 1430

tempera su tavola

74,2×54,2

Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 207-1B2136

Bibliografia: Guarnieri in *Museo di Castelvecchio...* 2010, pp. 106-107 (con bibliografia precedente).



Madonna della pera

circa 1430

tempera su tavola

ubicazione sconosciuta (già Genova, collezione Bossi; già New York, collezione Wildenstein)

Bibliografia: Padovani 1974, p. 8; Lucco 1977, pp. 173, 175, nota 7; Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, pp. 378-379; Lucco 1989^b, I, p. 97, nota 19; De Marchi 1992 (ed. 2006, p. 102, nota 26); Lollini 1995, p. 101, nota 10; De Marchi, in De Marchi, Franco 2000, p. 85, nota 132.



Altarolo

circa 1430-1435

nella cimasa: **Dormitio Virginis**

nello scomparto sinistro: **Angelo Annunciante; san Giovanni Battista**

nello scomparto destro: **Vergine Annunciata, San Paolo**

tempera su tavola

77×48 cm

Venezia, Museo Correr, inv. 974

Bibliografia: Padovani 1974, p. 9; Lucco 1977, p. 175, nota 7; Natale in *Dizionario Biografico...* 1980, 24, p. 379; Padovani 1981, p. 41; Lollini 1995, p. 101, nota 10.



Madonna col Bambino in trono, Dio Padre benedicente e angeli

circa 1430-1435

tempera su tavola

55×45 cm

Bargni, chiesa della Santissima Trinità

Bibliografia: Donnini 1992, pp. 47-49; De Marchi, Franco 2000, pp. 73, 78, 85, nota 131; Minardi in *Il potere...* 2001, p. 174; Samassa 2012, pp. 131-136.



Devoti dinnanzi al Crocifisso

circa 1430-1435

tempera su tavola

Treviso, collezione privata

Bibliografia: Padovani 1974, pp. 13, 21 nota 43; Lucco 1989^b, I, p. 97, nota 23.



Adorazione dei Magi

1430-1435

tempera su tavola

20×23 cm

Cracovia, Museo Nazionale, inv. 53388

Bibliografia: Padovani 1981, p. 41; Lucco 1989^b, I, p. 97, nota 23.



Madonna dell'umiltà e angeli, santa Caterina, sant'Ippolito

circa 1430-1435

tempera su tavola

Firenze, collezione privata

Bibliografia: Padovani 1974, pp. 9, 18, nota 28; Lucco 1989^b, I, p. 97, nota 23; Lollini 1995, pp. 97, 100, nota 10; De Marchi, in De Marchi, Franco 2000, p. 85, nota 132.



Madonna col Bambino, san Giacomo, san Cristoforo

circa 1430-1435

tempera su tavola

62×51,5 cm

New York, mercato antiquario

Bibliografia: *Important Paintings...* New York, Christie's, 18 January 1983, lot 187; Lucco 1989^b, I, p. 82; De Marchi 1992 (ed. consultata 2006, p. 104, nota 66); Minardi in *La Collezione Corsi...* 2011, p. 225.



Madonna dell'umiltà, due angeli e un donatore

circa 1430-1435

tempera su tavola

33,6×31,5 cm

Londra, mercato antiquario

Bibliografia: Minardi in *Il potere...* 2001, p. 174; *Old Master...* London, Sotheby's, 21 April 2005, lot. 41; Minardi 2006^a, p. 10.



Madonna dell'umiltà

circa 1430-1435

tempera su tavola

ubicazione sconosciuta (già Princeton, collezione Mather)

Bibliografia: De Marchi 1986, p. 76; De Marchi, in De Marchi, Franco 2000, p. 85, nota 132; Minardi in *La Collezione Corsi...* 2011, p. 225.



Madonna dell'umiltà con san Francesco

circa 1430-1435

tempera su tavola

74,8×54,1 cm

mercato antiquario

Bibliografia: inedito.



Sposalizio mistico di santa Caterina

circa 1425-1430

tempera su tavola

Lesina (Hvar), Museo del Convento Franciscano

Bibliografia: De Marchi 1987^a, p. 64, nota 93; De Marchi 1989-1990, p. 178; Prijatelj 1990, pp. 71, 75, 76; Lollini 1995, pp. 97, 101, nota 10; De Marchi, in De Marchi, Franco 2000, pp. 83-84, nota 109, 85, nota 132; Minardi in *Il potere...* 2001, p. 174.

Regesto

Nel seguente regesto sono riunite le notizie documentarie ad oggi conosciute su Zanino di Pietro. Gli atti, molti dei quali già pubblicati, sono stati letti nuovamente dagli originali, ove possibile; alcuni rogiti, noti solamente attraverso la segnatura archivistica, sono riportati qui per la prima volta¹. All'interno dei testi, rispetto ai documenti originali, sono stati lasciati invariati il nome del pittore e dei personaggi la cui trascrizione poteva apparire incerta: si è optato, in questi casi, per l'uso delle maiuscole secondo i criteri moderni e per lo scioglimento delle abbreviazioni senza l'utilizzo di parentesi tonde, al fine di non appesantire troppo la lettura.

1. 1389, 3 novembre, Bologna

Mandato di pagamento a «*magistro Zanino Peroni de Veneciis pictori*» per l'acquisto di oro per dipingere l'insegna del re di Francia nella sala delle adunanze nel Palazzo Comunale, per la somma di 5 lire e 11 soldi.

Bologna, Archivio di Stato, *Comune Governo. Signorie viscontea, ecclesiastica e bentivolesca. Riformagioni e provvigioni cartacee*, b. 293, reg. 65 (anno 1389), f. 48(46)v; citato da Filippini, Zucchini 1947, p. 239.

2. 1389, 22 dicembre, Bologna

Mandato di pagamento a «*magistro Zanino de Veneciis*» per l'oro posto sull'insegna del re di Francia nella sala delle adunanze in Palazzo Comunale, e per la realizzazione della stessa insegna, per la somma di 16 lire.

Bologna, Archivio di Stato, *Comune Governo. Signorie viscontea, ecclesiastica e bentivolesca. Riformagioni e provvigioni cartacee*, b. 293, reg. 65 (anno 1389), f. 64(62)v; citato da Filippini, Zucchini 1947, p. 239.

3. 1394, 7 ottobre, Bologna

«*Çanus Peroni pictor de Venetiis*», abitante a Bologna nella cappella di San Michele del Mercato di Mezzo, nomina «*Manzoli Iohannis Manzoli*» in qualità di suo procuratore a comparire dinnanzi al Capitano del Popolo della città di Bologna e dinnanzi a qualsiasi altro giudice, per aver percosso e ferito con un coltello di ferro «*Jacobinum Megli batiloro*» una volta in viso e una seconda nella mano sinistra, con relativa amputazione del pollice; inoltre, per aver percosso e ferito «*Antonium Amici de*

¹ Un doveroso ringraziamento va al dott. Franco Benucci del Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità dell'Università di Padova per il prezioso aiuto nella lettura e comprensione del contenuto dei documenti.

Castro Sanicei» alla mano destra, con mutilazione del dito piccolo; inoltre, per le liti e le controversie con «*Petro Martini*».

Bologna, Archivio di Stato, *Curia del Podestà. Carte di corredo ai registri*, b. 172 (anno 1394, II semestre); trascritto da Zanon 1996, pp. 112-113, doc. 1.

4. 1394, 11 ottobre, Bologna

«*Jacobus filius quondam Megli batilorus*» concede la pace a Franceschino del fu Zanino da Venezia, pittore, e al notaio «*Dominichus Andree olim Baruffi de Baruffis*», facenti le veci di «*Zanini Petroni pictoris de Veneciis*», abitante nel quartiere di Porta Ravennate, nella cappella di San Michele del Mercato di Mezzo.

Bologna, Archivio di Stato, *Curia del Podestà. Carte di corredo ai registri*, b. 172 (anno 1394, II semestre); citato da Filippini, Zucchini 1947, p. 239; trascritto da Zanon 1996, pp. 113-114, doc. 2.

5. 1394, 27 novembre, Bologna

Franceschino del fu Zanino da Venezia nomina un procuratore nel processo di ferimento contro Giovanni di Michele detto Masenella, avendo come testimone, tra gli altri, «*Zanino Perni(?) de Veneciis*».

Bologna, Archivio di Stato; la notizia è citata da Filippini, Zucchini 1947, p. 70, con una vecchia segnatura archivistica che non corrisponde all'attuale sistemazione dei fondi e, dunque, non è al momento rintracciabile.

6. 1394, 8 dicembre, Bologna

«*Iohannes cui dicitur Maxenella quondam Michaelis olim Iohannes de capella Sancte Marie de Carariis*» concede la pace a «*Zanino quondam Peroni pictori de Veneciis*», abitante a Bologna nella cappella di San Michele del Mercato di Mezzo, e al notaio Paolo del fu Domenico, facenti le veci di Franceschino di Zanino da Venezia pittore, abitante a Bologna nella stessa cappella di San Michele del Mercato di Mezzo.

Bologna, Archivio di Stato, *Curia del Podestà. Carte di corredo ai registri*, b. 172 (anno 1394, II semestre); trascritto da Zanon 1996, pp. 114-115, doc. 3.

7. 1395, 19 ottobre, Bologna

Francesco di Raimondo «*de Ramponibus*», esimio dottore in legge, cittadino bolognese abitante nella cappella di San Michele del Mercato di Mezzo, redige il suo testamento, lasciando alla figlia Filippa, moglie di Nicolò di Francesco degli Ariosti, l'usufrutto, il reddito e il provento di una delle sue case che si trovano di fronte al palazzo in cui egli

abita. Di tali case, una è condotta a pensione da «*magister Zaninus de Venetiis*», mentre l'altra, con bottega, era occupata dal sarto «*Anthonius de Rustiganes*»; la bottega attualmente è condotta da quello stesso «*magister Zaninus*».

Bologna, Archivio di Stato, *Demaniale. Corporazioni religiose soppresse. Certosa. Istrumenti (1334-1550)*, b. 5846; inedito.

8. 1401, 5 febbraio, Bologna

«*magister Zaninus pictor de Venetiis filius quondam Peroni*», abitante a Bologna nella cappella di San Michele del Mercato di Mezzo ha insultato «*domine Agniesie filie Iacobi et uxoris ser Vinti quondam Berti*», definendola «*putana axena vacha e ruffiana*». Il fatto è avvenuto sotto il portico del palazzo di Francesco de Ramponibus, nei locali del sarto Antonio. Al presente Zanino si impegna a non offendere più Agnese sotto pena di dieci ducati.

Bologna, Archivio di Stato, *Archivio Notarile e Miscellanea*, Iohannes qd. Nicholai de Bagno, b. 11.7 (anni 1401-1407); citato da Filippini, Zucchini 1947, p. 239.

9. 1402, Bologna

Pagamento di 5 lire a «*Zanino di Pirone da Venezia*» per la dipintura della cortina da porre sull'altare maggiore della chiesa di San Procolo «*sulla quale vi fece assai figure*».

Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B.123, c. 59; ms. B.124, c. 22; citato da Filippini, Zucchini, pp. 239-240.

10. 1403, 1 marzo, Bologna

Bartolomeo del fu Silbaldino drappiere, abitante a Bologna nella cappella di San Giovanni in Monte concede in affitto per cinque anni a «*Zanino quondam Peroni de Veneciis pictori*», abitante a Bologna nella cappella di San Michele di Leproxeto², un pezzo di terra di cinque tornature, con casetta, «*in curia Terre Tresti communitatis Bononie*».

Bologna, Archivio di Stato, *Archivio Notarile e Miscellanea*, Ludovico Codagnelli, b. 21.7 (1402/1406), f. 14; citato da Filippini, Zucchini, p. 240.

11. 1403, 17 giugno, Venezia

Franceschina, moglie di «*magistri Iohanni de Francia*», in stato di gravidanza, redige il suo testamento, nominando come fedecommissari il padre Marco Cortese e il marito.

² Cancellato e sostituito con «*de foro medii*»: del Mercato di Mezzo.

Venezia, Archivio di Stato, *Notarile. Testamenti*, Pietro Zane, b. 1254, f. 5; trascritto da Zanon 1996, pp. 115-116, doc. 4³.

12. 1405, 7 maggio, Bologna

Atto stipulato tra «*Unicus quondam Petri*» di Bagnarola e «*Andree Giuliu de Neapoli servarolo*» della cappella di Santa Maria di Bagnarola a Bologna, alla presenza di «*Zanino Peroni pictore Sancti Michaelis de Lebroxeto*»⁴ e «*Jacopo Bitum tubatore*».

Bologna, Archivio di Stato, *Archivio Notarile e Miscellanea*, Bente Muletti, b. 53.2 (1405), f. 15; citato da Filippini Zucchini, p. 240.

13. 1405, 13 giugno, Venezia

Franceschina, figlia di ser Marco Cortese pittore di Sant'Apollinare e moglie di «*magistri Iohannis quondam Petri de Francia pictoris*», redige il suo testamento, nominando come unico fedecommissario e erede universale il coniuge, a cui affida la figlia adottiva Clara.

Venezia, Archivio di Stato, *Notarile. Testamenti*, Angeletto da Venezia, b. 367, f. 129; citato da Paoletti 1893, I, p. 25, nota 3; trascritto da Zanon 1996, p. 116, doc. 6.

14. 1406, 18 maggio, Bologna

Vendita fatta da «*magistro Zanino quondam Peroni de Veneciis pictore*» di San Michele del Mercato di Mezzo a Vignudello Bertolazzi «*de Sancte Marie de (?) habitante in contrata Tornaria dicte capelle de Melioramento*»⁵, di una terra «*arativa vineata olivata prativa*» di 18 tornature posta in guardia (suburbio) di Tornaria, in località detta “la Chiusura”.

Bologna, Archivio di Stato, *Ufficio dei Memoriali Provvisori. Serie cartacea*, Thomas Berti de Salarolis, b. 637 (1406); citato da Filippini, Zucchini 1947, p. 240.

³ Una prima trascrizione parziale del documento si trova in E. BERTANZA, G. DALLA SANTA, *Maestri, scuole e scolari in Venezia fino al 1500*, a cura di G. Ortalli, Vicenza 1993, p. 243, dove la qualifica «*magistri*» è stata erroneamente interpretata come maestro di scuola.

⁴ Si tratta verosimilmente della chiesa di San Michele dei Leprosetti (piuttosto che di San Michele Arcangelo come riportato da Zanon 1996, p. 111, nota 7), tuttora esistente nell'omonima Piazza San Michele nei pressi della Strada Maggiore, non propriamente nelle vicinanze della parrocchia di San Michele del Mercato di Mezzo ricorrente in tutti gli altri documenti inerenti il pittore. Tuttavia, potrebbe trattarsi, come nel caso del n. 10, di un *lapsus calami*, poi non corretto, da parte del notaio compilatore, indotto all'errore dall'intitolazione molto simile delle due chiese: per tale motivo si è deciso di inserire comunque tale atto nel presente regesto.

⁵ Sembra di poter interpretare il «*melioramenti/melioramento*» del documento non tanto nel senso di lavoro di miglioramento fatto al terreno (come già proposto da Filippini e Zucchini e, in seguito, da Zanon), quanto come nome di una località del contado bolognese, la stessa in cui viveva Vignudello e in cui, nella località della Chiusura, era posta la terra venduta dal pittore.

15. 1407, 30 giugno, Venezia

Bartolomea, figlia del fu Matteo Vantari e vedova di ser Albertino di Piamonte, redige il suo testamento, avendo come testimoni Bartolomeo del fu Francesco e «*ser Iohannes quondam ser Petri pictor*», entrambi di Sant'Apollinare.

Venezia, Archivio di Stato, *Notarile. Testamenti*, Francesco de Sori, b. 1233, f. 78; citato da Ludwig 1911.

16. 1408, 19 aprile, Venezia

«*Iohannes pictor filius quondam Petri de Francia de contrata Sancti Apolinaris*» redige il suo testamento nominando come fedecommissari il suocero Marco Cortese, Guido Turchi di Sant'Apollinare e la moglie Franceschina, la quale viene nominata erede insieme al figlio Francesco.

Venezia, Archivio di Stato, *Notarile. Testamenti*, Angeletto da Venezia, b. 367, f. 165; citato da Paoletti 1893, I, p. 25, nota 3; trascritto da Zanon 1996, pp. 116-117, doc. 7.

17. 1408, 27 maggio, Venezia

Privilegio di cittadinanza «*de intus*» concesso per grazia a «*Iohannes quondam Petri de Francia*».

Venezia, Archivio di Stato, *Senato. Privilegi*; inedito.

18. 1409, 18 gennaio (more veneto, 1410), Venezia

Guido, figlio del fu ser Marco Turchi, del confinio di Sant'Apollinare, redige il suo testamento, avendo come testimoni «*magister Iohannes de Francia pictor et Iohannes Iunconus pictor*» entrambi del confinio di Sant'Apollinare.

Venezia, Archivio di Stato, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Luca de Zuffi, 1408-1412, b. 243, fasc. 3, f. 4; citato da Paoletti 1893, I, p. 25, nota 3.

19. 1410, 9 agosto, Venezia

Giovanni Pietro di Francia, test.

Venezia, Archivio di Stato, *Notarile*; la notizia è citata da Cecchetti 1887, p. 63; Testi 1909, p. 334, nota 4; in entrambi i casi senza una più precisa segnatura archivistica: è quindi attualmente irreperibile.

20. 1411, 6 ottobre, Venezia

«*Iohannes Petri pictor contrate Sancti Appollenaris*» vende a ser Paulucio di Camerino del fu ser maestro Paolo di contrada San Cassiano una sua schiava, battezzata con il nome di Elena, per il prezzo di quaranta ducati.

Venezia, Archivio di Stato, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Pietro Griffon, b. 96, f. 18v; citato da Zanon 1996, p. 110.

21. 1411, 6 ottobre, Venezia

«*Rolchus de Raigy*» di Ferrara del fu ser Filippo, abitante a Venezia nel confinio di San Giacomo di Lupio, vende «*magistro Iohanni Petri pictore de confinio Sancti Appollenaris*» una sua schiava, battezzata con il nome di Ana, per il prezzo di sessantuno ducati.

Venezia, Archivio di Stato, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Pietro Griffon, b. 96, f. 18v; citato da Zanon 1996, p. 110.

22. 1412, 6 maggio, Venezia

«*Magister Iohannes Petri pictor de confinio Sancti Apollenaris*» vende a ser Lorenzo e Matteo intagliatori, fratelli, e figli del fu maestro Andrea del confinio di San Salvatore, una sua schiava, battezzata con il nome di Ana, per il prezzo di cinquantadue ducati.

Venezia, Archivio di Stato, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Pietro Griffon, b. 96, f. 30v; citato da Paoletti 1893, I, p. 25, nota 3.

23. 1413, 10 maggio, Venezia

Pietro, figlio del fu Giovanni Simone de la Seta del confinio di San Ermagora, rilascia a «*magistro Iohanni quondam ser Petri de Francia pictore, cive et habitatore Venetiarum*» una quietanza a saldo per la vendita di alcune case e proprietà site nel confinio di San Barnaba, pari a 17 ducati d'oro, dichiarando che, con l'acconto di 28 lire e 6 soldi ricevuto al momento della vendita, è stato raggiunto il prezzo pattuito di 30 lire.

Venezia, Archivio di Stato, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Francesco de Gibellino, b. 95/II, f. 16v; inedito.

24. 1416, 28 marzo, Venezia

Marco di Lorenzo pittore del confinio di Sant'Apollinare dà procura al padre Lorenzo del confinio di Santa Maria Nuova e a «*magistro Iohanne de Francia pictore de confinio Sancti Apolinaris*» per riscuotere tutti i suoi crediti e rilasciare corrispondente quietanza.

Venezia, Archivio di Stato, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Francesco de Gibellino, b. 95/II, f. 70v; citato da Padovani 2003, p. 177, nota 8.

25. 1417, 23 febbraio (more veneto, 1418), Venezia

«*Iohannes de Francia pictor quondam ser Petri de confinio Sancti Appollinaris*» si impegna a pagare ser Alberto Bonozoller tedesco la cifra di 3 ducati d'oro per l'acquisto di azzurro da ser Hermann⁶ di Norimberga, entro il primo luglio seguente.

Venezia, Archivio di Stato, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Tommaso Luciani, 1412-1438, b. 104, fasc. 30, f. 17r; citato da Padovani 2003, p. 177, nota 8.

26. 1425, 2 ottobre, Venezia

«*Magister Iohannes de Francia pictor de confinio de confinio [sic] Sancti Apolinaris de Venecis*» dà procura al figlio Secondo per riscuotere tutti i suoi crediti presso «*ser Artiucho Victoris de Iustinopolim*».

Venezia, Archivio di Stato, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Francesco de Gibellino, b. 95/I; citato da Padovani 2003, p. 177, nota 8⁷.

27. 1426, 17 marzo, Venezia

«*Conti a m^o Zuan de Franza per conzar et dorar el pergolo⁸ in giesia ducati 15*».

Venezia, Archivio di Stato, *Scuola Grande di Santa Maria della Carità*, b. 227, fasc. 60, f. 2v; citato da Paoletti 1893, I, p. 25, nota 3.

28. 1427, 4 novembre, Venezia

«*Magister Iohannes de Francia pictor Sancti Apolenaris*» dà procura a ser Marco di Lorenzo di Santa Maria Nuova per riscuotere gli affitti delle sue case.

Venezia, Archivio di Stato, *Cancellaria Inferiore. Notai*, Pietro Griffon, b. 96, fasc. 1422-1431; citato da Padovani 2003, p. 177, nota 8.

⁶ Si tratta di quello stesso Hermann Femstenberger che viene citato nel documento precedente a quello in cui compare Zanino. In questo atto è Marco di Lorenzo pittore, del confinio di Santa Maria Nuova (quindi lo stesso Marco che il 28 marzo 1416 dà procura a Zanino, ma abitante in una contrada diversa rispetto all'anno precedente, forse per la morte del padre), a dovere a Alberto Bonozoller, abitante a Venezia nella contrada di San Fantino, la cifra di 7 ducati d'oro e 6 grossi per l'acquisto di azzurro da ser Hermann di Norimberga.

⁷ È probabile che vi sia stato un refuso da parte di Padovani, che riporta l'anno 1426 anziché 1425.

⁸ Come debba intendersi il termine «*pergolo*» viene specificato nella nota immediatamente precedente, quando, alla stessa data, viene effettuato un pagamento di 25 ducati a «*m^o Pantalon taiapietra per piere vive et colonolle et maistranza per el pergolo se dize el Vanzelio in giesia dela Carità*».

29. 1430, 29 marzo, Venezia

«*Johannes de Francia pictor*» in qualità di commissario nel recupero della dote di Clara, vedova di Antonio Brigenti di Torcello, ne conferma l'ammontare pari a sessanta ducati d'oro in beni mobili.

Venezia, Archivio di Stato, *Giudici del Proprio. Vadimoni*, b. 1, f. 7r; citato da Padovani 2003, p. 177, nota 8.

30. 1431, 15 settembre, Venezia

Contratto per «*el lavor che vuol far far miser Marin Contarini de miser Antuonio el procurador de pintura in la soa faza de la soa caxa da S. Sofia sora Canal Grandò. [...] El qual tuto lavorier die far maistro Zuan de Franza pentor de Santa Ponal a tute suo spexe [...]*». A sottoscrivere l'atto è «*Franzesco fio del dito maistro Zuane de Franza*».

Poco sotto, segue una nota in cui lo stesso Francesco attesta di aver ricevuto, in data 20 marzo 1432, la somma di 18 ducati d'oro, 3 lire, 2 soldi di piccoli da Marino Contarini, quale parte dell'ammontare pattuito (60 ducati d'oro) per il detto lavoro.

Venezia, Archivio di Stato, *Procuratori di San Marco de Citra*, b. 269 bis; trascritto da Cecchetti 1886, pp. 203-204; Boni 1887, pp. 123-127; Goy 1992, pp. 287-288, doc. 8.

31. 1432, 8 marzo, Venezia

Nota di mano di Marino Contarini circa un'aggiunta al primo contratto relativo alle pitture della facciata della Ca' d'Oro. Questo secondo accordo venne pattuito tra il pittore e Antonio Contarini: «*E die aver dito che el^o fese marchado con misser mio pare per mio nome per avanti in fino adi 8 marzo 1432 de dorarme tute le choete che se entro i miei merli con el voltar de le chale*» per la somma di 19 ducati.

Venezia, Archivio di Stato, *Procuratori di San Marco de Citra*, b. 269 bis; citato da Paoletti 1920, pp. 120-122.

32. 1431, 15 settembre – 1433, 2 maggio, Venezia

Elenco dei pagamenti a «*Maistro Zan de Franza*» in uno dei quaderni di spese di Marino Contarini.

Venezia, Archivio di Stato, *Procuratori di San Marco de Citra*, b. 269 bis, IV, ff. 58v-59r; citato da Zanon 1996, p. 112, nota 27.

⁹ Il nome del pittore non viene citato esplicitamente. Tuttavia l'appunto è preceduto dalla ripetizione degli accordi per le pitture della facciata stabiliti con il contratto del 15 settembre 1431, per cui non vi è dubbio si tratti dello stesso maestro.

33. 1433, maggio, Venezia

«*Maistro Zane de Franza pintor de Santa Ponal*» riceve pagamenti per il lavoro alla Ca' d'Oro.

Venezia, Archivio di Stato, *Procuratori di San Marco de Citra*, b. 269 bis; citato da Cecchetti 1887, p. 63.

34. 1433¹⁰, 27 febbraio (more veneto, 1434), Venezia

Nota di mano di Marino Contarini circa alcune decorazioni degli interni della Ca' d'Oro: «*ch'el dito¹¹ fese marchado con mi per avanti de penzerme i paramenti de tre albergi del soler de sora a verdure e chazasion*» per la somma di 4 ducati l'uno.

Venezia, Archivio di Stato, *Procuratori di San Marco de Citra*, b. 269 bis; citato da Paoletti 1920, pp. 120-122.

35. 1448, 3 marzo, Venezia

Rogito steso dopo la morte del pittore, in cui viene ricordato con il cognome «*Charlier*».

Venezia, Archivio di Stato; la notizia, mancante di segnatura archivistica, è citata da Paoletti 1920, pp. 119-120, nota 2, a seguito di una comunicazione orale del sig. G. Orlandini dell'Archivio di Stato di Venezia¹².

¹⁰ La notizia viene citata con la data 1432 sia da Paoletti che da Zanon 1996, p. 111: la rilettura del documento non lascia dubbi sul fatto che l'anno sia invece il 1433.

¹¹ Vedi nota 9.

¹² Zanon 1996, p. 111, riporta la data errata del 1443, anziché del 1448 segnalato da Paoletti. Tale refuso ha fatto sì che l'errore si ripetesse in alcuni studi successivi.

Bibliografia

TESTI MANOSCRITTI

XVII secolo

BESTA, G.F., *Dell'origine et meraviglie della città di Milano et delle imprese de' cittadini suoi*, Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, ms. 180

XVIII secolo

- *Notizie de professori del disegno cioè pittori scultori ed architetti bolognesi e de forestieri di sua scuola raccolte ed in più tomi divise da Marcello Oretti bolognese Accademico dell'Instituto delle Scienze di Bologna*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, mss. B. 123-124

XX secolo

BAMPO, G., *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio. Documenti inediti dal sec. XIII al sec XVII tratti dall'Archivio notarile di Treviso*, 2 voll., Treviso, Biblioteca Comunale, Sala Foscoliana, ms 1410

STEFANUCCI, F., *Oggetti d'arte esistenti nel Comune di Cingoli. Descrizione e brevi cenni critici*, Cingoli, Biblioteca comunale Ascariana, 12 febbraio 1909

TESTI A STAMPA

1581

SANSOVINO, F., *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri*, Venezia

1587

ARMENINI, G.B., *De veri precetti della pittura. Libri tre*, Ravenna

GONZAGA, F., *De origine seraphicae religionis*, Roma

1635

ANGELOTTI, P. , *Descrittione della città di Rieti*, Roma

1644

AVICENNA, O., *Memorie della città di Cingoli*, Iesi

1648

RIDOLFI, C., *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, 2 voll., Venezia

1674

BOSCHINI, M., *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia

1680

- *Acta Sanctorum. Maii*, III (rist. anast. Bruxelles 1968)

1721

MAZZARA, B., *Leggendario francescano*, II, Venezia 1721

1728

SAJANELLO, G.B., *Historica Monumenta Ordinis S. Hieronymi congregationis B. Petri de Pisis*, Venezia

1733

ZANETTI, A.M., *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini*, Venezia (rist. anast. Sala Bolognese 1980)

1749

CORNER, F., *Ecclesiae Torcellanae antiquis monumentis*, Venezia

1758

CORNER, F., *Notizie storiche delle chiese e dei monasteri di Venezia, e di Torcello*, Padova

1771

ZANETTI, A.M., *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia (rist. anast. Venezia 1972)

1774

PAGLIACCINI, G. M., *Storia della vita del beato Sante da Monte Fabbri dell'Ordine de' Minori*, Roma

1789

FANTUZZI, G., *Notizie degli scrittori bolognesi*, VII, Bologna

1800

MORELLI, J., *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI*, Bassano

1808

MOSCHINI, G., *Guida per l'isola di Murano. Seconda edizione accresciuta di annotazioni e di un discorso intorno all'isola di S. Giorgio Maggiore*, Venezia

1815

MOSCHINI, G., *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, 2 voll., Venezia

1823

SORAVIA, G., *Le chiese di Venezia descritte ed illustrate*, II, Venezia

1826

MOSCHINI, G.A., *Della origine e delle vicende della pittura in Padova*, Padova (rist. anast. Sala Bolognese 1975)

1840

PAOLETTI, E., *Il fiore di Venezia. Ossia i quadri, i monumenti, le vedute, ed i costumi veneziani*, III, Venezia

1847

SELVATICO, P., *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni*, Venezia

1856

ZANOTTO, F., *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, Venezia

1858

- *Cataloghi del Museo Campana. Opere del risorgimento della pittura in Italia, dall'epoca delle scuole bizantine fino a Raffaello*, VIII, Roma [1858]

1860

SCHULZ, H.W., *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, 4 voll., Dresden

1862

- *Catalogue des tableaux, des sculptures de la Renaissance et des majoliques du Musée Napoléon III*, Paris

1863

REISET, M.F., *Notice des tableaux du Musée Napoleon III exposés dans les Salles de la Colonnade au Louvre*, Paris

TASSINI, G., *Curiosità veneziane*, Venezia (ed. consultata Venezia 1915)

1871

CAVALCASELLE, G.B., CROWE, J.A., *A History of Painting in North Italy*, London (ed. consultata 3 voll., London 1912)

1880

CAFFI, M., *Giacomello del Fiore pittore veneziano del secolo XV*, in «Archivio Storico Italiano», VI, pp. 402-413

1883

- *Catalogue historique et descriptif du Musée de Dijon: peintures, sculptures, dessins, antiquités et de la Collection Trimolet*, Dijon

1883-1887

DU CANGE, C., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort

1885

PIETRO DI MATTIOLO, *Cronaca bolognese*, a cura di C. Ricci, Bologna

1886

CECCHETTI, B., *La facciata della Ca' d'Oro dello scalpello di Giovanni e Bartolomeo Buono*, in «Archivio Veneto», XVI, 31, pp. 201-204

1887

BONI, G., *Santa Maria dei Miracoli in Venezia*, in «Archivio Veneto», XVII, 33, pp. 236-274

BONI, G., *La Ca' d'Oro e le sue decorazioni policrome*, in «Archivio Veneto», XVII, 34, pp. 115-132

CAVALCASELLE, G.B., CROWE, J.A., *Storia della pittura in Italia. Dal secolo II al secolo XVI. IV. I pittori contemporanei ai fiorentini ed ai senesi del secolo XIV e prima parte del secolo successivo nelle altre provincie d'Italia*, Firenze (ed. consultata Firenze 1900)

CECCHETTI, B., *Nomi di pittori e lapicidi antichi*, in «Archivio Veneto», XVII, 33, pp. 43-65

1888

LUCARELLI, O., *Memorie e guida storica di Gubbio*, Città di Castello

1890-1912

LANCIARINI, V., *Il Tiphernum Metaurense e la provincia di Massa Trabaria. Memorie Storiche*, Roma

1893

MILANESI, G., *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XVI secolo*, Roma

PAOLETTI, P., *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, 2 voll., Venezia

1895

PAOLETTI, P., *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana*, Padova

1896

MONTICOLO, G., *I capitolari delle Arti veneziane sottoposte alla Giustizia e poi alla Giustizia vecchia dalle origini al 1330*, I, Roma

1898

PIUCCO, G., *Affreschi scoperti ai Frari; Un quadro solo in tre quadri*, in «L'Arte», 1, pp. 322-323

1903

MOLMENTI, P., *I primi pittori veneziani*, in «Rassegna d'arte», III, 9, pp. 129-132

MOSCHETTI, A., *Giovanni da Bologna, pittore trecentista veneziano*, in «Rassegna d'arte», III, 2-3, pp. 36-39

1905

MIGEON, G., *La collection de Monsieur Georges Chalandon*, in «Les Arts», IV, 42, pp. 17-29

MONTICOLO, G., *I capitolari delle Arti veneziane sottoposte alla Giustizia e poi alla Giustizia vecchia dalle origini al 1330*, II, Roma

REINACH, S., *Esquisse d'une histoire de la Collection Campana*, Paris (estratto da «Revue Archéologique», 1904-1905, pp. 1-135)

1907

PERDRIZET, P., JEAN, R., *La Galerie Campana et les Musées Français*, in «Bulletin Italien», VII, pp. 7-72

VENTURI, L., *Le origini della pittura veneziana. 1300-1500*, Venezia

- *Catalogo della vendita della collezione del fu Reverendo Dottor Roberto I. Nevin*, Roma, Galleria Sangiorgi 22-27 aprile 1907, lotto 60: *Ignoto, "Madonna e Bambino in trono"*

1908

VENTURI, A., *Un quadro di Giovanni di Francia*, in «L'Arte», XI, pp. 138-139

1909

TESTI, L., *La storia della pittura veneziana. I. Le Origini*, Bergamo

1911

GNOLI, U., *La Quadreria Civica di Rieti*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 9, pp. 324-340

LUDWIG, G., *Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Kunst*, Berlin

VENTURI, A., *Storia dell'arte italiana*, VII, Milano

- *Catalogo delle pregevoli raccolte di oggetti d'arte antichi e moderni appartenute al defunto Cav. Pasquale Janniello e ad altro distinto collezionista*, Roma, Jandolo & Tavazzi, 22 aprile-3 maggio 1911, lotto 250: *Scuola fiorentina (secolo XV)*, "La morte della Vergine, circondata dagli Apostoli"

1913

BIADEGO, G., *Pisanus pictor. Nota sesta*, Venezia

1915

CANTALAMESSA, G., *Un dipinto sconosciuto di Gentile da Fabriano*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 9, pp. 257-261

PERKINS, F.M., *Un dipinto inedito di Gentile da Fabriano*, in «L'Arte», XVIII, p. 232

TESTI, L., *La storia della pittura veneziana. II. Il Divenire*, Bergamo

1918-1920

GIROLA, P., *Pittori e miniatori a Mantova sulla fine del '300 e sul principio del '400. Alcuni nomi e qualche notizia*, in «Atti e Memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova», XI-XIII, pp. 177-200

1919

SALMI, M., *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, in «L'Arte», XXII, pp. 149-192

SERRA, L., *Il Palazzo Ducale di Urbino e la Galleria Nazionale delle Marche*, Milano [1919]

1920

SCOLARI, A., *La chiesa di S.^{ta} Maria Gloriosa dei Frari ed il suo recente restauro*, in «Venezia. Studi di arte e storia», I, pp.148-171

PAOLETTI, P., *La Ca' d'Oro*, in «Venezia. Studi di arte e storia», I, pp. 89-129

1921

KREPLIN, B.C., (ad vocem) *Giovannino (Zannino) di Pietro da Venezia*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, begründet von U. Thieme, F. Becker, XIV, Leipzig, p. 142 (Anastatischer Nachdruck Zwickau 1954)

- (ad vocem) *Giovanni di Francia*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, begründet von U. Thieme, F. Becker, XIV, Leipzig, p. 120 (Anastatischer Nachdruck Zwickau 1954)

1922

BERNARDINI, G., *Un dipinto recentemente acquistato dal Ministero della Pubblica Istruzione*, in «Il primato artistico italiano», IV, 6, pp. 42-43

GNOLI, U., *Pietro da Montepulciano e Giacomo da Recanati*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», I, pp. 574-580

SERRA, L., *Elenco degli oggetti d'arte della Prov. di Pesaro*, in «Rassegna Marchigiana», I, 3, pp. 109-116

- *Catalogue de la Collection Chillingworth. Tableaux anciens XIII^e-XVII^e siècles. Écoles flamande, hollandaise, allemande et italienne*, Lucerne, Galeries Fischer, 5 Septembre 1922, n. 96: *Maitre de l'Italie du Nord, vers 1370, "La Crucifixion"*

1922-1923

PLANISCIG, L., *La pala di San Girolamo già a S. Stefano in Venezia, opera di Antonio Vivarini*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», II, pp. 405-414

1923

- *Winter Exhibition 1923-1924*, catalogo della mostra (London, Burlington Fine Arts Club), London

1924

VAN MARLE, R., *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, The Hague

- *The Collection of Professor Paolo Paolini Rome, Italy. Distinguished Paintings and Sculptures by Celebrated Italian Masters X-XVI Century*, New York, American Art Galleries, 10-11 December 1924, lot 107: *Gentile da Fabriano, "The Madonna and Saints Jerome, Julian and Francis"*

1925

MALAZAMPA, G., *Breve guida religiosa di Cingoli e territorio (con illustrazioni)*, Cingoli

1926

DE BERSA, G., *Guida storico-artistica di Zara. Catalogo del R. Museo di S. Donato*, Trieste

GALLO, R., *La chiesa di Sant'Elena*, Venezia

LORENZETTI, G., *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Venezia

VAN MARLE, R., *The Development of the Italian Schools of Painting*, VII, The Hague

1927

FIOTTO, G., *Il pittore della Ca' d'Oro*, in «Rivista mensile della città di Venezia», VI, 11, pp. 475-481 (cit. 1927^a)

FIOTTO, G., *L'arte di Andrea Mantegna*, Bologna (cit. 1927^b)

MOLAJOLI, B., *Gentile da Fabriano*, Fabriano

TOESCA, P., *Il Medioevo*, II, Torino (ed. consultata Torino, 1965)

VAN MARLE, R., *The development of Italian Schools of Painting*, VIII, The Hague

VAN MARLE, R., *The development of Italian Schools of Painting*, IX, The Hague

1927-1928

FIOTTO, G., *I Lamberti a Venezia – II, Pietro di Niccolò Lamberti*, in «Dedalo», VIII, pp. 343-376

1928

MOLAJOLI, B., *Un nuovo quadro di Gentile da Fabriano*, in «Bollettino mensile per la quinta commemorazione centenaria, a cura della Società Fabrianese per la Tutela del Patrimonio», 2, pp. 39-41

1929

SALMI, M., *Antonio Veneziano*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», VIII, 7, pp. 433-452

SERRA, L., *L'arte nelle Marche. I. Dalle origini cristiane alla fine del gotico*, Pesaro

1929-1930

FOGOLARI, G., *L'urna del Beato Pacifico ai Frari*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», LXXXIX, pp. 937-953

1930

BERENSON, B., *Studies in Medieval Painting*, New Heaven (ed. consultata New York 1971)

SANDBERG VAVALÀ, E., *A triptych of Lorenzo Veneziano*, in «Art in America», XVIII, pp. 54-63

SERRA, L., *Il Palazzo Ducale e la Galleria Nazionale di Urbino*, Roma

1931

FIOTTO, G., recensione a FOGOLARI, G., *L'urna del Beato Pacifico ai Frari*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», LXXXIX, pp. 937-953, in «Rivista d'Arte», XIII, pp. 282-284

1932

PALMEGANI, F., *Rieti e la regione Sabina. Storia arte vita usi e costumi del secolare popolo sabino*, Roma

SERRA, L., *La pittura del Rinascimento nelle Marche (relazioni con la scuola veneziana). I. La prima metà del Quattrocento*, in «Rassegna Marchigiana», X, 3, pp. 67-86

- *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*. Zara, a cura di C. Cecchelli, Roma

1934

SERRA, L., *L'arte nelle Marche. Il periodo del Rinascimento*, Roma

1934-1935

LONGHI, R., *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale*, lezioni del corso universitario nell'A.A. 1934-1935, ried. in *Lavori in Valpadana. Dal Trecento al primo Cinquecento. Opere complete*, VI, Firenze 1973, pp. 3-90

1936

MEISS, M., *The Madonna of Humility*, in «The Art Bulletin», 18, 4, pp. 435-465

1940

BETTINI, S., *Pitture cretesi-veneziane, slave e italiane del Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna

SHORR, D.C., *The Mourning Virgin and Saint John*, in «The Art Bulletin», XXII, 2, pp. 61-69

1945

TALAMONTI, A., *Cronistoria dei Frati Minori della Provincia lauretana delle Marche*, IV, Sassoferrato

VALERI, D., *Cinque secoli di pittura veneta*, Padova

- *Cinque secoli di pittura veneta*, catalogo della mostra, a cura di R. Pallucchini, Venezia

1946

LONGHI, R., *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze

1947

FILIPPINI, F., ZUCCHINI, G., *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, I, Firenze

LONGHI, R., *Calepino veneziano*, in «Arte Veneta», I, pp. 79-96

1948

COLETTI, L., “*Il Maestro degli Innocenti*”, in «Arte Veneta», II, pp. 30-40

FIOTTO, G., *Le pitture venete del Castello di Konopiste*, in «Arte Veneta», II, pp. 7-29

ROTONDI, P., *Guida del Palazzo Ducale di Urbino e della Galleria Nazionale delle Marche. 2ª edizione riveduta e corretta*, Urbino

1950

MARIACHER, G., *Contributo su Michele da Firenze*, in «Proporzioni», III, pp. 69-72

PALLUCCHINI, R., *Commento alla mostra di Ancona*, in «Arte Veneta», IV, pp. 7-32

PODESTÀ, A., *Pittura veneta nelle Marche alla mostra di Ancona*, 112, pp. 210-218

ZERI, F., *Arcangelo di Cola da Camerino: due tempere*, in «Paragone», VII, pp. 33-38

- *Mostra della pittura veneta nelle Marche*, catalogo della mostra (Ancona, Palazzo degli Anziani, 5 agosto-30 settembre 1950), a cura di P. Zampetti, Bergamo

1951

COLETTI, L., *Su Antonio Orsini*, in «Arte Veneta», V, 17-18-19-20, pp. 94-97

ZAMPETTI, P., *Il Palazzo Ducale di Urbino e la Galleria Nazionale delle Marche*, Roma (ed. consultata Roma 1963)

1952

KAFTAL, G., *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, I, Florence

URBANI, G., *Schede di restauro*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 9-10, pp. 61-99

1953

COLETTI, L., *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara

GRASSI, L., *Tutta la pittura di Gentile da Fabriano*, Milano

- *Antichi dipinti restaurati dalla Soprintendenza alle Gallerie delle Marche*, catalogo della mostra (Urbino, 29 marzo-11 aprile 1953), a cura di P. Zampetti, Urbino

1954

VERANI, C., *Un singolare pittore veneziano nel Museo Civico di Rieti: Zanino di Pietro*, estratto dal «Notiziario Turistico dell'E.P.T.», marzo-aprile

1955

MOSCHINI MARCONI, S., *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma

TERZI, A., *Memorie francescane nella valle reatina*, Roma

- *Catalogo del Gabinetto Fotografico Nazionale, 3. I dipinti del Museo di Palazzo Venezia in Roma*, a cura di F. Zeri, Roma

1956

DJURIC, V., *Tre quadri sconosciuti d'artisti veneziani in Erzegovina e Dalmazia*, in *Venezia e l'Europa*, atti del XVIII congresso internazionale di Storia dell'Arte (Venezia, Fondazione Cini, 12-18 settembre 1955), Venezia, pp. 235-236

FOGOLARI, G., *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia*, Roma

MARIACHER, G., *Croci dipinte veneziane del '300*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, I, Roma, pp. 101-120

PALLUCCHINI, R., *La pittura veneta del Quattrocento. Il Gotico Internazionale e gli inizi del Rinascimento*, lezioni tenute nell'Università di Bologna durante l'A.A. 1955-56, a cura di M.A. Novelli, Bologna (cit. 1956^a)

PALLUCCHINI, R., *Nuove proposte per Niccolò di Pietro*, in «Arte Veneta», x, pp. 37-55 (cit. 1956^b)

- *Primitifs Italiens des Musées de France. Suite de l'exposition De Giotto à Bellini*, catalogue rédigé par S. Beguin, M. Laclotte, Paris

1957

BERENSON, B., *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, I, London

GAMULIN, G., *L'altare di S. Giovanni Evangelista di Jacobello del Fiore a Omišali*, in «Arte Veneta», XI, pp. 23-28

MORTARI, L., *Opere d'arte in Sabina dall'XI al XVII secolo*, Roma

URBANI, G., *Schede di restauro*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro», 31-32, pp. 151-163

- *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di G. Mariacher, Venezia

1958

GHERARDINI, A., *Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino*, in «L'Arte», LVII, pp. 3-11

- *Da Altichiero a Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, agosto-ottobre 1958), a cura di L. Magagnato, Venezia

1959

SARTORI, A., *Il reliquiario della lingua di Sant'Antonio di Giuliano da Firenze*, in «Rivista d'arte», XXXIV, pp. 123-137

1960

MORTARI, L., *Museo civico di Rieti. Dal Medioevo al XX secolo*, Roma

1961

CHIARINI, M., (ad vocem) *Antonio di Francesco da Venezia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, Roma, pp. 548-551

FANTI, M., *L'Arca di San Procolo e le sue vicende*, Bologna

PRATESI, R., (ad vocem) *Angelo da Rieti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, Roma, pp. 233-234

SINDONA, E., *Pisanello*, Milano

1962

FISKOVIĆ, C., *Neobjavljeno djelo Blaza Jurjeva u Splitu*, in «Peristil», 5, pp. 45-51

LONGHI, R., *Ancora un pannello di Zanino di Pietro*, in «Paragone», XIII, 153, p. 60

PRIJATELJ, K., *Due pittori lombardi nel Quattrocento dalmata*, in «Arte Lombarda», VII, 2, p. 148.

PRJATELJ, K., *Nota su Biagio di Giorgio da Traù*, in «Arte Veneta», XVI, pp. 149-151

ZERI, F., *Aggiunte a Zanino di Pietro*, in «Paragone», XIII, 153, pp. 56-60

- *Katalog der Staatsgalerie Stuttgart: Alte Meister, Stuttgart*

1963

BERENSON, B., *Italian pictures of the Renaissance. Florentine School*, I-II, London

CHIAPPINI DI SORIO, I., *Documenti per Cristoforo Cortese*, in «Arte Veneta», XVII, pp. 156-158

FANTI, M., *San Procolo. La chiesa, l'abbazia. Leggenda e storia*, Bologna

FIOCCO, G., *Il reliquiario della lingua del Santo*, in «Il Santo», III, 2, pp. 131-137

GAMULIN, G., *Ritornando sul Quattrocento*, in «Arte Veneta», XVII, pp. 9-20

MUSOLINO, G., NIERO, A., TRAMONTIN, S., *Santi e beati veneziani*, Venezia

- *Vendita pubblica all'asta di opere d'arte antica*, Milano, Finarte, 12-13 marzo 1963, lotto 107: *Jacobello del Fiore (Cerchia di), "Madonna col Bambino e Angeli, e Pietà"*

- *Vendita pubblica all'asta di opere d'arte antica*, Milano, Finarte, 19-20 novembre 1963, lotto 15: *Zanino di Pietro, "San Giacomo"*

1964

CACCIN, A.M., *La Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia*, Venezia

CUPPINI, L., *Nicolò di Pietro: l'Arrivo dei Magi*, in «Arte Veneta», XVIII, pp. 160-161

PALLUCCHINI, R., *I veneti alla mostra dell'arte in Puglia*, in «Arte Veneta», XVIII, pp. 214-218 (cit. 1964^a)

PALLUCCHINI, R., *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma (cit. 1964^b)

PREVITALI, G., *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino

- *Arte europea da una collezione americana*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, marzo-aprile 1964), a cura di R. De Grada, Milano

- *Mostra dell'arte in Puglia. Dal Tardo Antico al Rococò*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, luglio 1964), a cura di M. D'Elia, Roma

1965

BELLOSI, L., *Lorenzo Monaco*, Milano

KAFTAL, G., *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, II, Florence

MELLINI, G.L., *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano 1965

PRIJATELJ, K., *Slikar Blaz Juriev*, Zagreb

PUPPI, L., *Per la storia dell'ultima opera datata di Lorenzo Veneziano*, in «Arte Veneta», XIX, pp. 136-138

1966

CASTELFRANCHI VEGAS, L., *Il gotico internazionale in Italia*, Roma

SAVINI BRANCA, S., *Nota per Cristoforo Cortese*, in «Arte Veneta», XX, pp. 230-233

- *Asta di dipinti antichi e di una scultura*, Milano, Finarte, 31 maggio 1966, lotto 18: *Giovanni di Francia, "Madonna col Bambino e Santi"*

- *Catalogue of Important Old Master Paintings*, London, Sotheby's, 30 November 1966, lot 43: *Giovanni di Francia, "The Marriage of St. Catherine"*

1967

TRAMONTIN, S., *La visita apostolica del 1581 a Venezia*, in «Studi Veneziani», IX, pp. 453-533

VALENTINI, A., DANIA, L., *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Fermo

- *Catalogue of Important Old Master Paintings*, London, Sotheby's, 5 July 1967, lot 21: *Gentile da Fabriano, "The Madonna and Child with angels"*

1968

FILIPPINI, F., ZUCCHINI, G., *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti del secolo XV*, II, Roma

RIZZI, A., *La chiesa rupestre di Santa Barbara a Matera (III)*, in «Napoli nobilissima», 7, pp. 168-182

1969

MURARO, M., *Paolo da Venezia*, Milano

ZAMPETTI, P., *A Dictionary of Venetian Painters*, I, Leigh-on-Sea

- *Mostra d'opere d'arte restaurate* (Urbino, Palazzo Ducale), Urbino

1970

HUTER, C., *Gentile da Fabriano and the Madonna of Humility*, in «Arte Veneta», XXIV, pp. 26-34

ZAMPETTI, P., *La pittura marchigiana da Gentile a Raffaello*, Milano [1970]

- *Mostra di opere d'arte restaurate* (Urbino, Palazzo Ducale), Urbino

- *VIII Mostra – Mercato Nazionale del Mobile Antico*, Cortona, Palazzo Vagnotti 23 agosto-25 settembre 1970: *Fondo oro scuola veneta XIV secolo attribuito a Jacobello del Fiore*

1971

MELUZZI, L., *Le sopresse chiese parrocchiali di Bologna*, in «Strenna Storica Bolognese», XXI, pp. 141-174

- *Asta di dipinti dal XIV al XVIII secolo*, Milano, Finarte, 6 maggio 1971, lotto 58: *Giovanni di Francia, “Madonna col Bambino, San Gerolamo e tre Angeli”*

- *Pittura nel Maceratese dal Duecento al tardo gotico*, catalogo della mostra (Macerata, chiesa di San Paolo 27 giugno-17 agosto 1971), Macerata

1972

- (ad vocem) *Charlier, Giovanni*, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli Incisori Italiani*, III, Torino, p. 288

1973

BISOGLI, F., *Un polittico di Cristoforo Cortese ad Altidona*, in «Arte illustrata», VI, 53, pp. 149-151

HUTER, C., *The Ceneda Master – I*, in «Arte Veneta», XXVII, pp. 25-37

PALUMBO, G., *Collezione Federico Mason Perkins. Sacro Convento di S. Francesco*, Roma

ROSSI, F., *Ipotesi per Gentile da Fabriano a Brescia*, in «Notizie da Palazzo Albani», II, 1, pp. 11-22

1974

FANTI, M., *Le vie di Bologna. Saggio di toponomastica storica*, Bologna

HUTER, C., *More early panels by the Ceneda Master*, in «Arte Veneta», XXVIII, pp. 16-17

PADOVANI, S., *Materiale per la storia della pittura ferrarese nel primo Quattrocento*, in «Antichità Viva», XIII, 5, pp. 3-21

VERRI, F., *Iconografia di S. Giuseppe nell'arte medievale veneta*, in «Arte Cristiana», LXII, 609, pp. 89-98

- *Asta di dipinti mobili argenti e armi antiche*, Roma, Finarte, 2, 3, 4 dicembre 1974, lotto 98: *Gentile da Fabriano (scuola), "Madonna con Bambino"*

- *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione 9 giugno-4 novembre 1974), a cura di L. Grossato, Padova [1974]

- *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno-30 settembre 1974), a cura di S. Bettini, Milano

1975

FAVARO, E., *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze

FRANZOI, U., DI STEFANO, D., *Le chiese di Venezia*, [s.l.]

PADOVANI, S., *Pittori della corte estense nel primo Quattrocento*, in «Paragone», XXVI, pp. 25-53

- *Pittura su tavola dalle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, catalogo della mostra (Trieste, Museo Civico Sartorio, 18 gennaio-4 novembre 1975), Milano

1975-1976

SCARPA SONINO, A., *Per un catalogo di Niccolò di Pietro*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXIV, pp. 765-789

1976

LACLOTTE, M., MOGNETTI, E., *Avignon. Musée du Petit Palais. Peinture Italienne*, Paris

MENCARELLI, G., *Guida al Beato Sante, al suo convento, alle sue opere d'arte*, in «Beato Sante: rivista del santuario», 5, pp. 1-16

MICHELETTI, E., *L'opera completa di Gentile da Fabriano*, Milano

ROSSI, A., *I Salimbeni*, Macerata

SARTORI, A., *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, Vicenza

WOLTERS, W., *La scultura veneziana gotica. 1300-1460*, 2 voll., Venezia

- *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue*, by the Department of Paintings of the Rijksmuseum, Amsterdam

- (ad vocem) *Zanino di Pietro*, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli Incisori Italiani*, XI, Torino, pp. 409-411

1977

LEVI D'ANCONA, M., *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze

LUCCO, M., *Di un affresco padovano del «Maestro di Roncaillette»*, in «Arte Veneta», XXXI, pp. 172-175

1978

BRANDI, C., *A Gentile da Fabriano at Athens*, in «The Burlington Magazine», 120, 903, pp. 385-386

GARGAN, L., *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova

KAFTAL, G., *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, III, Florence

POLZER, J., *Christ Judge, Saviour, Advocate, Franciscan Devotion and the Doubting Thomas*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore, II. History of Art. History of Music*, edited by S. Bertelli, G. Ramakus, Firenze, pp. 301-310

UNGARO, G., *La basilica dei Frari*, Venezia

- *Art Vénitien en Suisse et au Liechtenstein*, catalogo della mostra (Pfäffikon SZ, Seedamm-Kulturzentrum, 18 juin-27 août 1978; Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 13 septembre-5 novembre 1978), a cura di G. Germann, M. Natale, Milano

- *Dipinti, disegni, stampe e una collezione di affiches*, Roma, Christie's, 28-29 settembre 1978, lotto 56 : *Scuola di Jacobello del Fiore, "Madonna dell'umiltà"*

1979

CLERI, B., *La «Madonna del Pianto» di Sant'Angelo in Vado: un'ipotesi per Gentile da Fabriano*, in «Notizie da Palazzo Albani», VIII, 1, pp. 7-14

FONTANA, W., *Tre tavole ignorate di Antonio Alberti da Ferrara*, in «Notizie da Palazzo Albani», VIII, 2, pp. 8-26

MARINI, L., *La Basilica dei Frari*, Venezia

NATALE, M., *Peintures italiennes du XIV^e au XVIII^e siècle: catalogue raisonné des peintures*, Genève

- *Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, catalogo della mostra (settembre-novembre 1979), a cura di G. Piovan, [Santa Sofia di Romagna]

1979

DELCORNO, C., (ad vocem) *Cavalca, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 22, Roma 1979, pp. 577-586

VECCHI, M., *Torcello. Ricerche e contributi*, Roma

1980

BISOGNI, F., *Per un census delle rappresentazioni di Santa Chiara nella pittura in Emilia, Romagna e Veneto sino alla fine del Quattrocento*, in *Movimento religioso femminile e francescanesimo nel secolo XIII*, atti del convegno internazionale (Assisi, 11-13 ottobre 1979), Assisi, pp. 131-165

GARMIER, J.F., *Le goût du Moyen Âge chez les collectionneurs lyonnais du XIX^e siècle*, in «Revue de l'art», 47, pp. 53-64

NATALE, M., (ad vocem) *Charlier, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 24, Roma, pp. 377-380

GUILLAUME, M., *Catalogue raisonné du Musée des Beaux-Arts de Dijon. Peintures italiennes*, Dijon

1981

GRELLE IUSCO, A., *Note introduttive: fra materiali e storia*, in *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo del Seminario), a cura di A. Grelle Iusco, Roma, pp. 13-157

PADOVANI, S., *Qualche nuovo appunto sulla pittura emiliana del primo Quattrocento*, in *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo*, Venezia, pp. 37-49

VOLPE, C., *Una postilla ad Andrea de' Bartoli per un dipinto su tavola*, in «Paragone», XXXII, 375, pp. 40-44

- *Aspetti dell'arte del '400 a Rieti*, catalogo della mostra (Rieti, Palazzo Vescovile, 4 luglio-30 settembre 1981), a cura di A. Costamagna, L. Scalabroni, Roma

- *Un palazzo, un museo. La Pinacoteca Nazionale di Palazzo dei Diamanti*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 22 marzo-30 aprile 1981), a cura di J. Bentini, Bologna

1982

CHRISTIANSEN, K., *Gentile da Fabriano*, London

- *800 Jahre Franz von Assisi. Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters*, katalog (Krems-Stein, Minoritenkirche, 15 Mai-17 Oktober 1982)

- *Important Old Master Paintings*, New York, Sotheby's, Thursday, 21 January 1982, lot 104: *School of Jacobello del Fiore, "Madonna and Child with St. George, St. Francis, and St. Jerome"*

1983

BOSKOVITS, M., (ad vocem) *Giovanni da Bologna*, in *Dizionario Enciclopedico dei Pittori e degli Incisori Italiani*, VI, Torino, pp. 23-25

DE LOÏE, G., MOGNETTI, E., THIÉBAUT, D., *Avignon. Musée du Petit Palais*, Paris

GAMULIN, G., *The painted crucifixes in Croatia*, Zagreb

GRANDI, R., *Cantiere e maestranze agli inizi della scultura petroniana*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, I, Bologna, pp. 125-162

PRIJATELJ, K., *Dalmatian painting of the 15th and 16th centuries*, Zagreb

VOLPE, C., *La pittura gotica. Da Lippo di Dalmasio a Giovanni da Modena*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, I, Bologna, pp. 213-294

VOLPE, C., *Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito"*, in *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Quattrocento*, a cura di F. Zeri, v, Torino, pp. 229-304

- *Important paintings by Old Masters*, New York, Christie's, 18 January 1983, lot 187: *Giovanni di Francia, "The Madonna and Child with Saints Joseph and Christopher"*

- *Le pergamene del Monastero di Santa Caterina. 1104-1215*, a cura di S. Bernardi, Roma

1984

BOSKOVITS, M., *Il Maestro di Santa Barbara a Matera*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, pp. 233-237

CORSI, D., *Gherardo da Villamagna. Storia di una leggenda*, in *La terra benedetta. Religiosità e tradizioni nell'antico territorio di Ripoli*, catalogo della mostra (Bagno a Ripoli, Firenze, maggio e settembre 1984), Firenze, pp. 47-86

GUIDOTTI, A., *Battiloro e dipintori a Firenze fra Tre e Quattrocento: Bastiano di Giovanni e la sua clientela (dal catasto del 1427)*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, pp. 239-249

LUCCO, M., *Il Quattrocento*, in *Le pitture del santo di Padova*, a cura di C. Semenzato, Vicenza, pp. 119-143

- *Fine Old Master Paintings*, New York, Christie's, 4 November 1984, lot 38: *Giovanni di Francia, "Madonna and Child surrounded by Angels and a Donor"*

1985

PADOVANI, S., *Una nuova proposta per Zanino di Pietro*, in «Paragone», XXXVI, 419-421-423, pp. 73-81

POLACCO, R., *La cattedrale di Torcello*, Venezia

VITALINI SACCONI, G., *Macerata e il suo territorio. La pittura*, Macerata

- *Dipinti dal XIV al XVIII secolo*, Milano, Finarte, 26 novembre 1985, lotto 28: *Scuola veneta della seconda metà del XIV secolo: "Santo vescovo"*

- *The Martello Collection. Paintings, Drawings and Miniatures from the XIVth to the XVIIIth Centuries*, catalogue by M. Boskovits, Firenze

1986

BATTISTELLI, F., *La struttura architettonica del convento e santuario del beato Sante in territorio di Mombaroccio*, in *Il convento del Beato Sante di Mombaroccio*, atti del convegno (4 ottobre 1984), a cura di F.V. Lombardi, Rimini, pp. 57-67

BERNARDI, S., *Esempi di assistenza a Cingoli nel secolo XIII, gli ospedali di Spineto e Buraco*, in *Cingoli dalle origini al sec. XVI. Contributi e ricerche*, atti del XIX convegno di studi maceratesi (Cingoli, 15-16 ottobre 1983), Macerata, pp. 257-288

CALEGARI, G., *Le opere d'arte del complesso conventuale*, in *Il convento del Beato Sante di Mombaroccio*, atti del convegno (4 ottobre 1984), a cura di F.V. Lombardi, Rimini, pp. 205-223

CORRADINI, S., *Il beato Sante potrebbe essere canonizzato? Riflessioni storico-giuridiche*, in *Il convento del Beato Sante di Mombaroccio*, atti del convegno (4 ottobre 1984), a cura di F.V. Lombardi, Rimini, pp. 101-125

DE MARCHI, A., *La mostra di "Pittura italiana del Gotico e del Rinascimento" a Praga*, in «Prospettiva», 45, pp. 69-77

DONNINI, G., *La pittura nel XV secolo*, in *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino. Dalle origini ad oggi*, a cura di F. Battistelli, Venezia, pp. 127-140

GATTUCCI, A., *Un sermone di frate agostino da Mombaroccio tra le prediche di San Giacomo della Marca*, in *Il convento del Beato Sante di Mombaroccio*, atti del convegno (4 ottobre 1984), a cura di F.V. Lombardi, Rimini, pp. 143-203

LEONI, M., *Proposte per un soggiorno trevigiano di Giovanni da Bologna e note al testamento*, in «Arte Veneta», XL, pp. 151-153

MORANTI, L., *La biblioteca conventuale*, in *Il convento del Beato Sante di Mombaroccio*, atti del convegno (4 ottobre 1984), a cura di F.V. Lombardi, Rimini, pp. 225-277

PARISCIANI, G., *Origini e vicende del convento di Mombaroccio nei secoli XIII-XV*, in *Il convento del Beato Sante di Mombaroccio*, atti del convegno (4 ottobre 1984), a cura di F.V. Lombardi, Rimini, pp. 21-56.

SARTORI, A., *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana. II/2. La provincia del Santo dei Frati Minori Conventuali*, a cura di P. G. Luisetto OFMCONV., Padova

- *Arte all'incanto: mercato e prezzi dell'arte e dell'antiquariato alle aste Finarte 1985/1986*, Milano

1987

ALGERI, G., *L'attività di Michelino da Besozzo in Veneto*, in «Arte Cristiana», 75, pp. 17-32

BATTISTINI, R., *La pittura del Quattrocento nelle Marche*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, a cura di F. Zeri, Milano, pp. 384-413

BERGONZONI, F., *Il Palazzo Comunale*, in *Storia illustrata di Bologna. 1. Bologna antica e Medievale*, a cura di W. Tega, Milano, pp. 361-380

CHRISTIANSEN, K., *La pittura e Venezia e in Veneto nel primo Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, I, a cura di F. Zeri, Milano, pp. 119-146

CHRISTIANSEN, K., *Venetian Painting of the Early Quattrocento*, in «Apollo», 125, 301, pp. 166-177

D'AMICO, R., *Modi e fortune della pittura tardogotica a Bologna*, in *Il tramonto del Medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio*, catalogo della mostra (Bologna,

Pinacoteca Nazionale, Museo Civico Medievale, ottobre-dicembre 1987), a cura di R. D'Amico, R. Grandi, Bologna, pp. 55-82

DE MARCHI, A., *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico*, in «Bollettino d'Arte», LXXII, pp. 25-66 (cit. 1987^a)

DE MARCHI, A., *Michele di Matteo a Venezia e l'eredità lagunare di Gentile da Fabriano*, in «Prospettiva», 51, pp. 17-36 (cit. 1987^b)

GRANDI, R., *La scultura tardogotica. Dai Dalle Masegne a Jacopo della Quercia*, in *Il tramonto del Medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, Museo Civico Medievale, ottobre-dicembre 1987), a cura di R. D'Amico, R. Grandi, Bologna, pp. 127-147

GRANDI, R., *La pittura tardogotica in Emilia*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, I, a cura di F. Zeri, Milano, pp. 222-239

LACLOTTE, M., MOGNETTI, E., *Avignon. Musée du Petit Palais. Peinture italienne*, Paris

NAVARRO, F., *La pittura a Napoli e nel Meridione nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, a cura di F. Zeri, Milano, pp. 446-477

RUSSO, D., *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris-Rome

- *Antichi maestri pittori. 18 opere dal 1350 al 1520*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Antichi Maestri Pittori 9-24 aprile 1987), a cura di G. Gallino, Torino

- *Dizionario biografico degli artisti*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, a cura di F. Zeri, Milano, pp. 551-771

- *Importanti Dipinti Antichi e Sculture*, Roma, Christie's, 7 aprile 1987, lotto 95: *Giovanni Charlier, detto Giovanni di Francia, "L'incoronazione della Vergine"*

1988

D'AMICO, R., *Dipinti su tela a Bologna tra '300 e '400. Note su una tipologia artistica*, in «Strenna Storica Bolognese», XXXVIII, pp. 139-151

DE MARCHI, A., *Uno sguardo su Venezia fra Tre e Quattrocento: il Maestro del Dossale Correr*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani d'Arte», 32, pp. 5-16

MONCADA, V., *The Painters' Guilds in the cities of Venice and Padua*, in «Res: Anthropology and Aesthetics», 15, pp. 105-121

ZAMPETTI, P., *Pittura nelle Marche*, I, Firenze

ZERI, F., *La collezione Federico Mason Perkins*, Torino

- *Antichi maestri pittori. Pittori padani e toscani tra Quattro e Cinquecento*, Vicenza

- *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano 1988), Milano

- *Il tempo di Nicolò III. Gli affreschi del Castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi*, catalogo della mostra (Rocca di Vignola maggio-giugno 1988), a cura di D. Benati, Modena

1989

CHIAPPINI DI SORIO, I., *Appunti per la storia dell'arte veneta. Jacobello ed Ercole del Fiore*, in «Arte Documento», 3, pp. 58-71

COZZI, E., *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, a cura di M. Lucco, Milano, pp. 102-124

DEMORI-STANIČIĆ, Z., *Cronologia, vita ed opere. Estratti dai documenti d'archivio*, in *Biagio di Traù, 1375c.-1450*, catalogo della mostra (Venezia, chiesa di San Bartolomeo, 31 marzo-4 giugno 1989), a cura di Z.D. Staničić, Zagreb, pp. 81-86

GIRGENSOHN, D., *Il testamento di Pietro Miani («Emilianus»), vescovo di Vicenza (m. 1433)*, in «Archivio Veneto», 132, 1989, pp. 5-60

LEVI D'ANCONA, M., *L'Hortus Conclusus nel Medioevo e nel Rinascimento*, in «Miniatura», 2, pp. 121-130

LUCCO, M., *Venezia, 1400-1430*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, a cura di M. Lucco, Milano, pp. 13-48 (cit. 1989^a)

LUCCO, M., *Padova*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, a cura di M. Lucco, Milano, pp. 80-101 (cit. 1989^b)

MARIANI CANOVA, G., *Miniatura e pittura in età tardogotica (1400-1440)*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, a cura di M. Lucco, Milano, pp. 193-222

MERKEL, E., *Venezia, 1430-1450*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, a cura di M. Lucco, Milano, pp. 49-79

PRIJATELJ, K., *Profilo artistico del pittore Biagio di Giorgio da Traù*, in *Biagio di Giorgio da Traù, 1375c.-1450*, catalogo della mostra (Venezia, chiesa di San Bartolomeo, 31 marzo-4 giugno 1989), a cura di Z.D. Staničić, Zagreb, pp. 11-20

SIMONETTI, M., *Tecniche della pittura veneta*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, a cura di M. Lucco, Milano, pp. 247-270

STREHLKE, C.B., *Venice. Biagio di Giorgio da Traù*, in «The Burlington Magazine», 131, 1036, pp. 503-505

- *Biagio di Giorgio da Traù, 1375c.-1450*, catalogo della mostra (Venezia, chiesa di San Bartolomeo, 31 marzo-4 giugno 1989), a cura di Z.D. Staničić, Zagreb

- *Da Giotto al tardogotico: dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, giugno-dicembre 1989), a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, [Roma]

- *Dizionario biografico degli artisti*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, a cura di M. Lucco, Milano, pp. 341-363

1989-1990

DE MARCHI, A., *La mostra di Biagio di Giorgio da Traù a Venezia*, in «Arte Veneta», XLIII, pp. 178-181

PEDROCCO, F., *L'Oratorio del Crocifisso nella chiesa di San Polo*, in «Arte Veneta», XLIII, pp. 108-115

1990

BERGEON, S., «*Science et patience*» ou la restauration des peintures, Paris

BOSKOVITS, M., *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian Painting 1290-1470*, London

CLERI, B., *Le immagini sacre nelle visite pastorali. Sant'Angelo in Vado 1737-1782*, Ancona

PRIJATELJ, I., *Pokušaj identifikacije Ivana Petrova iz Milana*, in «Prilozi Povijesti Umjetnosti u Dalmaciji», 29, pp. 49-81

1991

BOROWITZ OSTERMAN, H., BOROWITZ, A., *Pawnshop and Palaces. The Fall and Rise of the Campana Art Museum*, Washington-London

BOSKOVITS, M., *Od Blaza Trogirana do Lovre Kotoranina. Napomena o ranom quattrocentu u Dalmaciji. Da Biagio da Traù a Lorenzo Cattaro. Appunti sul primo Quattrocento in Dalmazia*, in *Likovna kultura Dubrovnika 15 i 16 stoljeća*, urednik Igor Fiskoviâc, Zagreb, pp. 155-166

PAPETTI, S., *Disegni «... per servizio de' ricamatori»: il piviale di Gregorio XII del Museo Diocesano di Recanati*, in *I costumi nella società italiana in festa del Quattrocento*, atti del convegno (Ascoli Piceno, 20-21 aprile 1991), Ascoli Piceno, pp. 65-69

PROSPERI VALENTI RODINÒ, S., *Forme, funzioni, tipologie*, in *Il disegno. Forme, tecniche, significati*, Torino, pp. 92-183

- *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, a cura di W. Angelelli, A.G. De Marchi, Milano

- *Pittura italiana dal '300 al '500*, a cura di M. Natale, Milano

1992

BENATI, D., *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna

BUTTERFIELD, A., *L'Incredulità di San Tommaso di Andrea del Verrocchio*, in *Il maestro di Leonardo. Il restauro dell'Incredulità di San Tommaso di Andrea del Verrocchio*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 5 dicembre 1992-17 aprile 1993; New York, The Metropolitan Museum of Art, 16 giugno 1993-26 settembre 1993), a cura di L. Dolcini, Ciisello Balsamo, pp. 61-87

CARPANI, G., *I castelli dei Visconti a Bologna*, in «Strenna Storica Bolognese», XLII, pp. 85-113

DE MARCHI, A., *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano (ed. consultata Milano 2006)

DE MARCHI, A., *Un disegno lombardo di Gentile da Fabriano e una nuova proposta per il suo seguace perugino Pellegrino di Giovanni*, in *Dal disegno all'opera compiuta*, atti del convegno internazionale (Torgiano, ottobre-novembre 1987), a cura di M. Di Giampaolo, Perugia, pp. 9-17

DONNINI, G., *Schede su cinque dipinti fanesi*, in «Nuovi Studi Fanesi», VII, pp. 47-60

GOY, R.J., *The House of Gold. Building a Palace in Medieval Venice*, Cambridge

MEDICA, M., *Aggiunte al «Maestro del Messale Orsini» e ad altri miniatori bolognesi tardogotici*, in «Arte a Bologna», II, pp. 11-30

SENSI, M., *Dal movimento eremitico alla regolare osservanza francescana. L'opera di fra Paoluccio Trinci*, Assisi

ZAMPETTI, P., DONNINI, G., *Gentile e i pittori di Fabriano*, Firenze

- *Ori e Tesori d'Europa*, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin 20 giugno-15 novembre 1992), Milano

- *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, a cura di J. Bentini, Bologna

1993

BARTOLINI SALIMBENI, L., *Spazio, forma e funzione nell'architettura francescana*, in *Il francescanesimo nella Valle Reatina*, a cura di L. Pellegrini, S. Campagnola, [Cinisello Balsamo], pp. 133-161

BERTANZA, E., DALLA SANTA, G., *Maestri, scuole e scolari in Venezia fino al 1500*, a cura di G. Ortalli, Vicenza

GAGLIARDI, J., *La conquête de la peinture. L'Europe des ateliers du XIII^e au XV^e siècle*, Paris

HUBERT, H.W., *Der Palazzo Comunale von Bologna. Vom Palazzo della Biada zum Palatium Apostolicum*, Koln-Weimar-Berlin

LEGGIO, T., MARINELLI, M., MILLESIMI, I., SALVI, A.P., *Il museo civico di Rieti*, Rieti

MERCURELLI SALARI, P., *L'arte francescana nella Valle Reatina*, in *Il francescanesimo nella Valle Reatina*, a cura di L. Pellegrini, S. da Campagnola, [Cinisello Balsamo], pp. 165-187

VALENTE, M., *Schede sugli insediamenti francescani della custodia reatina*, in *Il francescanesimo nella Valle Reatina*, a cura di L. Pellegrini, S. Campagnola, [Cinisello Balsamo], pp. 111-129

- *Antichi maestri pittori. Quindici anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Antichi Maestri Pittori, 6 ottobre-18 dicembre 1993), a cura di G. Romano, Torino

- *La Pinacoteca Civica di Fano. Catalogo generale*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, R. Battistini, R. Morselli, Cinisello Balsamo

1994

FRANCO, T., (ad vocem) *Zanino di Pietro o Giovanni di Francia*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, VI, Torino, pp. 329-330

MANDOLINI, G., *L'incredulità di Tommaso*, in «Beato Sante: rivista del santuario», 1, pp. 8-12

MERKEL, E., *La pittura del Gotico internazionale*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, 1, a cura di R. Pallucchini, Roma, pp. 387-435

SKAUG, E.S., *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, Chronology and Workshop relationships in Tuscan Panel Painting c. 1330-1430*, 2 voll., Oslo

- *Basilica dei Frari, arte e devozione*, testi di A. Augusti, S. Giacomelli Scalabrin, Venezia

1995

CONCINA, E., *Le chiese di Venezia. L'Arte e la storia*, Udine

IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino

LOLLINI, F., *Zanino di Pietro a Mombaroccio: qualche puntualizzazione*, in «Studi Umanistici Piceni», XV, pp. 93-112

MANDOLINI, G., *Uno scrigno nel bosco. Il santuario del Beato Sante*, Pesaro-Urbino

ROMEI, F., TOSINI, P., *Collezioni veneziane nelle foto di Umberto Rossi. Dipinti e disegni dal XIV al XVIII secolo*, Napoli

SKERL DEL CONTE, S., *Antonio Veneziano e Taddeo Gaddi nella Toscana della seconda metà del Trecento*, Udine

- *Treasures Untraced. An Inventory of Italian Art Treasures Lost During the Second World War*, edited by L. Morozzi, R. Paris, Rome

- *Una basilica per una città. Sei secoli in San Petronio*, atti del convegno di Studi per il Sesto Centenario di Fondazione della Basilica di San Petronio 1390-1990, a cura di M. Fanti, D. Lenzi, Bologna

1996

CHRISTIANSEN, K., (ad vocem) *Zanino di Pietro*, in *The Dictionary of Art*, 33, London, p. 614

DE MARCHI, A., *Un polittico spalatino di Dujam Vušković a Hermitage*, in «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 36, pp. 19-29

GUARNIERI, C. *Ristudiando Giovanni da Bologna*, in «Arte Veneta», XLIX, pp. 46-51

LORUSSO ROMITO, R., *Gli affreschi della chiesa di S. Maria dell'Isola a Conversano: alcune considerazioni sulla pittura del Quattrocento in Puglia*, in *Territorio e feudalità*

nel Mezzogiorno rinascimentale: il ruolo degli Acquaviva tra XV e XVI secolo, II, atti del convegno (Conversano, Atri, 13-16 settembre 1991), a cura di C. Lavarra, Galatina, pp. 349-369

MARTIN, E., BERGEON, S., *Des bleus profonds chez les Primitifs italiens*, in «Techné. La couleur et ses pigments», 4, pp. 74-89

PESSANI, S., TARTARI, C.M., *Da un "Pozzo" e da una "Bettola". Con notizie riguardanti Inzago, Vaprio, Trezzo, Trezzano, Rosa, Basiano, Masate, Grezzago, Pozzo D'Adda*

POLACCO, R., *Il presbiterio della cattedrale di Torcello: trasformazioni e restauri*, in «Arte Documento», 9, pp. 45-51

PRIJATELJ, K., *La pittura in Dalmazia nel Quattrocento e i suoi legami con l'altra sponda*, in *Quattrocento adriatico. Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim*, edited with an introduction by C. Dempsey, Bologna, pp. 13-28

ZANON, S., *Documenti d'archivio su Zanino di Pietro*, in «Arte Veneta», XLVIII, pp. 108-117

- *Pisanello: i luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, a cura di F.M. Aliberti Gaudioso, Milano

1997

DE MARCHI, A., *Ritorno a Nicolò di Pietro*, in «Nuovi Studi», II, 3, pp. 5-24

DE MARCHI, A., *Un pittore alla fine del Trecento tra Venezia e Pordenone: il Maestro di Cordovado*, in «Arte in Friuli. Arte a Trieste», 16-17, pp. 37-48

FOSCARI, A., *La costruzione agostiniana di Santo Stefano. Innovazioni e conformismi nell'architettura veneziana del primo Quattrocento*, in *Gli agostiniani a Venezia e la chiesa di Santo Stefano*, atti della giornata di studio (Venezia, 10 novembre 1995), Venezia, pp. 121-158

MARKHAM SCHULZ, A., *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino*, Firenze

- *Arte rinascimentale italiana nelle collezioni ceche. Pitture e sculture*, catalogo della mostra (Praga, Galleria Nazionale, Palazzo Šternberk, 28 novembre 1996-7 marzo 1997), a cura di O. Pujmanová, Praga

- *Dipinti. La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia*, a cura di F. Zeri, A.G. De Marchi, Cinisello Balsamo (MI)

- *Inventari d'arte. Documenti su dieci quadriere ferraresi del XIX secolo*, a cura di G. Agostini, L. Scardino, Ferrara

1998

ABBATE, F., *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Sud angioino e aragonese*, II, Roma

BELLOSI, L., *Il grande affresco di Antonio Veneziano recentemente scoperto nella chiesa di San Marco a Firenze: una prima riflessione*, in «OPD Restauro», x, pp. 75-81

CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, M.G., *Il contributo della miniatura alla formazione del Gotico internazionale*, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio-25 ottobre 1998), a cura di P. Dal Poggetto, Milano, pp. 39-44

DE MARCHI, A., *A sud di Ancona: gli invii da Venezia e la scuola della costa*, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio-25 ottobre 1998), a cura di P. Dal Poggetto, Milano, pp. 30-38

DI STEFANO, E., *Una città mercantile. Camerino nel tardo medioevo*, Camerino

FRANCO, T., *La bottega di Pisanello*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano, pp. 71-86

FRANCO, T., *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego in Santa Anastasia a Verona*, Padova

GALASSI, M.C., *Il disegno svelato. Progetto e immagine nella pittura italiana del primo Rinascimento*, Nuoro

GUARNIERI, C., *Una Madonna dell'umiltà "de panno lineo" di Lorenzo Veneziano*, in «Nuovi Studi», 3, pp. 15-24

LORUSSO ROMITO, R., *Cultura figurativa "adriatica" in Puglia tra XIV e XV secolo*, in *Andar per mare: Puglia e Mediterraneo tra mito e storia*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 14 giugno-16 novembre 1997), a cura di R. Cassano, R. Lorusso Romito, M. Milella, Bari, pp. 351-358

MANDOLINI, G., *L'incredulità di San Tommaso descritta da Zanino di Pietro nel polittico di Mombaroccio*, in *Il santuario del Beato Sante di Mombaroccio di Pesaro*, a cura di G. Mandolini, Roma, pp. 125-171

UGOLINI, G., *Iconografia del Beato Sante*, in *Il santuario del Beato Sante di Mombaroccio di Pesaro*, a cura di G. Mandolini, Roma, pp. 279-309

- *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio-25 ottobre 1998), a cura di P. Dal Poggetto, Milano

- *Andar per mare: Puglia e Mediterraneo tra mito e storia*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo 14 giugno-16 novembre 1997), a cura di R. Cassano, R. Lorusso Romito, M. Milella, Bari

- *La collezione Cagnola. I.I dipinti dal XIII al XIX secolo*, a cura di M. Boskovits, G. Fossaluzza, Busto Arsizio

1999

ANONIMO REATINO, *Actus beati Francisci in Valle Reatina*, a cura di A. Cadderi, Santa Maria degli Angeli 1999

BOSKOVITS, M., *Pisanello e gli altri. Un bilancio delle ricerche sulla pittura tra Lombardia e Veneto all'inizio del Quattrocento*, in «Arte Cristiana», LXXXVII, 794, pp. 331-346

DE MARCHI, A., *Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. Rapporti figurativi tra Veneto ed Emilia in età gotica*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli, A. Mazza, Verona, pp. 1-44

DOLCINI, L., *L'autore dei cartoni o il conflitto su una coerenza di stile*, in *Arazzi della Basilica di San Marco*, a cura di L. Dolcini, D. Davanzo Poli, E. Vio, Milano, pp. 81-93

FERRETTI, M., *Un nuovo momento bolognese di Jacopo della Quercia*, in «Arte a Bologna», 1999, 5, pp. 9-57

FOSCHI, P., *Da magazzino a palazzo di governo a centro amministrativo*, in *Il Palazzo Comunale di Bologna. Storia, architettura e restauri*, a cura di C. Bottino, Bologna [1999], pp. 47-64

HILJE, E., *Gotičko slikarstvo u Zadru*, Zagreb

HUBERT, H.W., *La nascita e lo sviluppo architettonico del Palazzo del Comune di Bologna fra potere comunale e potere papale*, in *Il Palazzo Comunale di Bologna. Storia, architettura e restauri*, a cura di C. Bottino, Bologna [1999], pp. 65-87

PINI, R., *Per una biografia del pittore bolognese Lippo di Dalmasio (1353ca.-1410)*, in «Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna. Atti e Memorie», XLIX, 1999, pp. 451-529

ROMAGNOLO, A., *L'Incoronazione della Vergine di Nicolò di Pietro della Pinacoteca dei Concordi*, in «Beni culturali e ambientali in Polesine», 4, pp. 42-48

- *Arazzi della Basilica di San Marco*, a cura di L. Dolcini, D. Davanzo Poli, E. Vio, Milano
- *Antichi e moderni. Quadri e collezionisti ferraresi del XX secolo*, a cura di L. Scardino, A.P. Torresi, Ferrara
- *Frühe italienische Tafelmalerei. Vollständiger Katalog der italienischen Gemälde der Gotik*, bearbeitet von A.B. Rave, mit Beiträgen von R. Melcher, Stuttgart
- *Haec sunt statuta. Le corporazioni medievali nelle miniature bolognesi*, catalogo della mostra (Rocca di Vignola, 27 marzo-11 luglio 1999), a cura di M. Medica, Modena
- *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi 21 marzo-27 giugno 1999), a cura di G. Baldissin Molli, G. Mariani Canova, F. Toniolo, Modena
- *Lorenzo e Jacopo Salimbeni di Sanseverino e la civiltà tardogotica*, catalogo della mostra (San Severino Marche, Pinacoteca Comunale Tacchi-Venturi, Basilica di San Lorenzo in Doliolo, Chiesa di San Domenico, Oratorio della Misericordia, Chiesa di Santa Maria della Pieve 24 luglio-31 ottobre 1999), a cura di V. Sgarbi, Milano
- *Opere scelte di San Girolamo, I. Uomini illustri, Vita di San Paolo eremita, Contro Elvidio, Lettere e omelie*, a cura di E. Camisani, Torino

2000

BERARDI, P., *Arte e artisti a Pesaro. Documenti di età malatestiana e di età sforzesca*, in «Pesaro città e contà», 12

CAVAZZINI, L., *Un nuovo protagonista per la scultura tardogotica padana: Alberto da Campione tra Como, Milano e Bologna*, in «Prospettiva», 97, 2000, pp. 2-29

CORTI, L., *Santi ed eroi: l'immaginario dei cavalieri gerosolimitani*, in *Lungo il tragitto crociato della vita*, catalogo della mostra (Venezia, chiesa di San Giovanni Battista del Tempio 28 maggio-30 giugno 2000), a cura di L. Corti, Venezia, pp. 201-227

DE MARCHI, A., FRANCO, T., *Il gotico internazionale: da Nicolò di Pietro a Michele Giambono*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo (MI), pp. 53-85

FLORES D'ARCAIS, F., *La tipologia delle tombe dogali veneziane in età gotica*, in *L'architettura gotica veneziana*, atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 27-29 novembre 1996), a cura di F. Valcanover, W. Wolters, Venezia, pp. 205-210

LORUSSO ROMITO, R., *Le rotte "adriatiche" del gotico in Puglia. Frequentazioni e modelli iconografici*, in *Adriatico. Un mare di storia, arte, cultura*, II, atti del convegno (Ancona, 20-22 maggio 1999), a cura di B. Cleri, Ripatransone (AP), pp. 33-51

MELLINI, G.L., *Altichiero al Santo*, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, 25 novembre 2000-21 aprile 2001), a cura di V. Sgarbi, Milano, pp. 205-215

MELLINI, G.L., *Jacopo Avanzi a Padova*, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, 25 novembre 2000-21 aprile 2001), a cura di V. Sgarbi, Milano, pp. 216-219

- *Asta di dipinti antichi*, Milano, Finarte, 16 maggio 2001, lotto 119: *Zanino di Pietro, "Madonna col Bambino, san Bartolomeo, Sant'Antonio abate"*

- *Dipinti italiani del XIV e XV secolo. La collezione Crespi del Museo Diocesano di Milano*, a cura di M. Boskovits, Ginevra-Milano

- *I Francescani nelle Marche. Secoli XIII-XVI*, a cura di L. Pellegrini, R. Paciocco, Cinisello Balsamo

- *I Tesori della Fede. Oreficeria e Scultura dalle Chiese di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, chiesa di San Barnaba, 11 marzo-30 luglio 2000), Venezia

2000-2001

BASAGLIA, S., *Il Maestro di Ronciette. Ipotesi per un catalogo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Relatore: Ch.mo Prof. Fulvio Zuliani

2001

BERNARDI, S., *Monasteri femminili di Cingoli (secc. XIII-XIV)*, in *Santità femminile nel Duecento. Sperandia patrona di Cingoli*, a cura di G. Avarucci, Ancona 2001, pp. 315-346

COSTA, T., *Il nome Petronio a Bologna*, in *Petronio e Bologna. Il volto di una storia. Arte storia e culto del Santo Patrono*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo di Re Enzo e del Podestà, 24 novembre 2001-21 febbraio 2002), a cura di B. Buscaroli, R. Sernicola, Ferrara, pp. 135-137

FLORES D'ARCAIS, F., *Altichiero e Avanzo. La cappella di San Giacomo*, Milano

FLORES D'ARCAIS, F., *Altichiero e Avanzo nella cappella di San Giacomo al Santo*, in «Arte Documento», 15, pp. 23-48

LUCANDRI, C., *Pier Giuseppe Colarieti Tosti restauratore*, Rieti

MANDOLINI, G., *Beato Sante Brancorsini. Un uomo e il suo tempo, la scelta francescana e la santità di vita, la beatificazione e la venerazione delle popolazioni*, Pesaro

PRIJATELJ, K., *L'influenza della pittura veneziana in Dalmazia dal Trecento al Manierismo*, in *Mito e antimito di Venezia nel bacino adriatico (secoli XV-XIX)*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini 11-13 novembre 1997), a cura di S. Graciotti, Roma, pp. 387-392

WILSON, C., *St. Joseph in Italian Renaissance Society and Art. New Directions and Interpretations*, Philadelphia

- *Arts of the Renaissance*, New York, Sotheby's, 25 January 2001, lot 22: *Zanino di Pietro, "Madonna of Humility"*

- *Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo 3 marzo-15 giugno 2001), a cura di A. Donati, Milano

- *La gloria di Venezia nelle testimonianze artistiche della Dalmazia*, dagli Atti dell'Incontro tenutosi presso la Galleria Nazionale Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro il 4 dicembre 2000, a cura di L. De Rossi, in «Arte Documento», 15, pp. 206-223

- *Petronio e Bologna. Il volto di una storia. Arte storia e culto del Santo Patrono*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo di Re Enzo e del Podestà, 24 novembre 2001-21 febbraio 2002), a cura di B. Buscaroli, R. Sernicola, Ferrara

2002

BENATI, D., *L'affresco con la Resurrezione e il suo autore*, in *L'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara. Arte, storia, devozione e restauri*, a cura di M. Mazzei Traina, Ferrara, pp. 23-31

BIANCO, R., *Circolazione di modelli iconografici lungo i percorsi di pellegrinaggio. San Giacomo di Compostella in Puglia*, in *Medioevo: i modelli*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre-1 ottobre 1999), a cura di A.C. Quintavalle, Milano, pp. 201-210

BRAIDI, V., *Gli Statuti del Comune di Bologna degli anni 1352, 1357; 1376, 1389 (Libri I-III)*, 2 voll., Bologna

CABURLOTTO, L., *Un'equivoca "fortuna": i primitivi nelle collezioni Correr e Molin*, in «Arte Veneta», 59, pp. 187-209

CUCCINIELLO, A., *La pittura del '400 in Basilicata e Giovanni di Pietro Charlier di Francia*, in *Tardogotico e Rinascimento in Basilicata*, a cura di F. Abbate, Ferrara, pp. 35-81

DE MARCHI, A., *Il nipote di Altichiero*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova, pp. 99-110

DE MARCHI, A., *Quando morì Jacopo Avanzi?*, in «Il Santo», XLII, 1-3, pp. 361-371

DE MARCHI, A., *Un libro di Tiziana Franco su Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego*, in «Arte Veneta», 56, pp. 94-102

MODESTI, P., *I cori nelle chiese veneziane e la visita apostolica del 1581. Il "barco" di Santa Maria della Carità*, in «Arte Veneta», 59, pp. 38-65

PINI, R., *La Società delle "Quattro Arti" di Bologna. Lo statuto del 1380 e la matricola dei pittori del 1410*, in «L'Archiginnasio», XCVII, pp. 91-150

MATTHEW, L.C., *'Vendecolori a Venezia': the reconstruction of a profession*, in «The Burlington Magazine», 144, 1196, pp. 680-686

2003

BACCI, M., *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma-Bari

DAL POGGETTO, P., *La Galleria Nazionale delle Marche e le altre Collezioni nel Palazzo Ducale di Urbino*, Urbino-Roma

DAVANZO POLI, D., *Il tesoro tessile di San Marco*, in *Il Museo di San Marco*, a cura di I. Favaretto, M. Da Villa Urbani, Venezia, pp. 116-123

DAVANZO POLI, D., *Ricami, arazzi, tappeti, merletti, tessuti*, in *Il Museo di San Marco*, a cura di I. Favaretto, M. Da Villa Urbani, Venezia, pp. 124-147

DE MARCHI, A., *"Lorenzo e Jachomo da Venexia": un percorso da Zanino a Jacopo Bellini e un enigma da risolvere*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 27, pp. 71-100

FOSSALUZZA, G., *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento*, 4 voll., Treviso

MOGNETTI, E., *The Restoration Campaign of Early Italian Paintings for the Petit Palais Museum, 1966-1976*, in *Early Italian Paintings: Approaches to Conservation*.

Proceedings of a Symposium at the Yale University Art Gallery, April 2002, edited by P.S. Garland, New Heaven, London, pp. 98-107

NIERO, A., *La Madonna dei miracoli nella storia della pietà veneziana: breve profilo*, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di M. Piana, W. Wolters, Venezia, pp. 17-40

PADOVANI, S., *La tavola della Madonna dei Miracoli*, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di M. Piana, W. Wolters, Venezia, pp. 175-178

PEDROCCO, F., *Paolo Veneziano*, Milano

RAMPONI, P., *Memoriale e Cronaca. 1385-1443*, a cura di A. Antonelli, R. Pedrini, Bologna

SARTOR, L., *Andrea e Caterino Moranzone e il Friuli Venezia Giulia*, in *Artisti in viaggio, 1300-1450. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di M.P. Frattolin, Udine, pp. 93-119

SPONZA, S., *Il restauro della tavola della Madonna dei miracoli*, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di M. Piana, W. Wolters, Venezia, pp. 317-319

- *Da Ambrogio Lorenzetti a Sandro Botticelli*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Niccolini, 27 settembre-29 novembre 2003), a cura di F. Moretti, Firenze

- *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, «Arte Documento», 17-18-19, numero monografico a cura di I. Chiappini di Sorio, L. De Rossi

2003-2004

ORLANDI BALZARI, V., *Alcuni tesori miniati della Biblioteca Franciscana di Falconara Marittima*, in «Picenum Seraphicum», XXII-XXIII, pp. 273-294

2004

BENATI, D., (ad vocem) *Jacopo di Paolo*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, pp. 356-358

BUTTUS, P., *Decorazioni in oro nella pittura tardogotica veneziana: due dipinti di Jacobello del Fiore e del Maestro di Ronciette a Trieste*, in «Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste», 20, pp. 271-283

FRANCO, T., (ad vocem), *Maestro di Roncaillette*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, pp. 696-698

MARCON, S., (ad vocem) *Cortese, Cristoforo*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, pp. 176-180

MARKHAM SCHULZ, A., *Antonio Bonvicino and Venetian crucifixes of the early Quattrocento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», 48, 2004, pp. 292-332

MASSACCESI, F., *Un affresco a monocromo di Jacopo di Paolo e la sua formazione tra Bologna e Padova*, in «Proporzioni», v, pp. 7-22

PETRICIOLI, I., *Esposizione permanente d'Arte Sacra a Zara. Catalogo della collezione*, Zara

SCARDINO, L., *La collezione d'arte di Antonio Santini (Ferrara 1824-1898)*, Ferrara

TARTUFERI, A., *Un dipinto di Nicolò di Pietro appartenuto a Richard Offner*, in *Arte, collezionismo, conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, Firenze, pp. 152-154

- *Dipinti e disegni antichi*, Roma, Christie's, 16 giugno 2004, lotto 158: *Nicolò di Pietro, "San Giacomo Maggiore"*

- *Oreficeria sacra in Veneto, I. Secoli VI-XV*, a cura di A.M. Spiazzi, Cittadella

- *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia

2005

BAGNOLI, A., *Il Crocifisso con i Dolenti in umiltà*, in *Il Crocifisso con i Dolenti in umiltà di Paolo di Giovanni Fei: un capolavoro riscoperto*, a cura di A. Bagnoli, S. Colucci, V. Randon, Siena, pp. 9-20

BAGNOLI, M., *A Book of Hours for Anna Colonna in the Walters Art Museum*, in «The Journal of the Walters Art Museum», 63, pp. 31-39

BENEVOLO, G., *Bertrando del Poggetto e la sede papale a Bologna: un progetto fallito*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre 2005-28 marzo 2006), a cura di M. Medica, Milano, pp. 21-35

CAGLIOTI, F., *Giovanni di Balduccio a Bologna: l'Annunciazione per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto)*, in «Prospettiva», 117-118, pp. 21-62

COLUCCI, S., *L'iconografia del Crocifisso con i Dolenti in umiltà: una questione aperta*, in *Il Crocifisso con i Dolenti in umiltà di Paolo di Giovanni Fei: un capolavoro riscoperto*, a cura di A. Bagnoli, S. Colucci, V. Randon, Siena, pp. 35-48

DE MARCHI, A., *Polyptyques vénitiens. Anamnèse d'une identité méconnue*, in *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIV^e siècle*, catalogo della mostra (Tours, Musée des Beaux-Arts, 22 ottobre 2005-23 gennaio 2006), Tours-Cinisello Balsamo, pp. 13-43

FASOLI, G., *Bologna nell'età medievale (1115-1506)*, in *Storia di Bologna*, a cura di A. Ferri, G. Roversi, Bologna, pp. 127-184

GUARNIERI, C., *Le polyptyque pour l'église San Giacomo Maggiore de Bologne dans l'œuvre de Lorenzo Veneziano*, in *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIV^e siècle*, catalogue de l'exposition (Tours, Musée des Beaux-Arts 22 octobre 2005-23 janvier 2006), Cinisello Balsamo-Tours

LACLOTTE, M., MOENCH, E., *Peinture italienne. Musée du Petit Palais. Avignon, Paris*

MEDICA, M., *Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre 2005-28 marzo 2006), a cura di M. Medica, Milano, pp. 37-53

PINI, R., *Il mondo dei pittori a Bologna 1348-1430*, Bologna

PRIJATELJ, K., *L'«école dalmate de peinture» dans le cadre européen (1350-1550)*, in «La Croatie et l'Europe», 2, pp. 547-569

SARTOR, L., *Per la scultura lignea veneziana del Quattrocento: gli intagliatori Giacomo e Gaspare Moranzone*, in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno (Pergola, 9-12 maggio 2002), a cura di G.B. Fidanza, Perugia [2005], pp. 17-34

SCHMIDT, V.M., *Painted Piety. Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany, 1250-1400*, Firenze

- *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre 2005-28 marzo 2006), a cura di M. Medica, Milano

- *Old Master Paintings*, London, Sotheby's, 21 April 2005, lot 41: *Zanino di Pietro, "The Madonna of Humility, with a donor and angels"*

2006

CHRISTIANSEN, K., *L'arte di Gentile da Fabriano*, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006), a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano 2006, pp. 19-51

DE MARCHI, A., *Gentile e la sua bottega*, in *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, a cura di A. De Marchi, L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano, pp. 9-53

DE MARCHI, A., *Gli angeli graniti: la Madonna di Perugia*, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006), a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano 2006, pp. 94-95

GUARNIERI, C., *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo (cit. 2006^a)

GUARNIERI, C., *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 30, pp. 1-131 (cit. 2006^b)

GUERRIERI, M., *Lo «spinosissimo affare del Monte»: Giampietro Campana banchiere e collezionista*, in *Frascati al tempo di Pio IX e del marchese Campana. Ritratto di una città tra cultura antiquaria e strade ferrate*, catalogo della mostra (Frascati, Scuderie Aldobrandini per l'Arte, 3 dicembre 2006-4 marzo 2007), a cura di G. Cappelli, I. Salvagnini, Roma, pp. 349-362

MAZZALUPI, M., *Regesto*, in *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, a cura di A. De Marchi, L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano, pp. 68-84

MINARDI, M., *Pittura veneta fra Tre e Quattrocento nelle Marche. Note in calce a una mostra*, in «Arte Veneta», 63, pp. 7-25 (cit. 2006^a)

MINARDI, M., *Profili biografici degli artisti*, in *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, a cura di A. De Marchi, L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano, pp. 168-181 (cit. 2006^b)

MODESTI, P., *Recinzioni con colonne nelle chiese veneziane. Tradizioni, revival, sopravvivenze*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 27-28 marzo 2003), a cura di Jörg Stabenow, Venezia, pp. 181-208

ORTESE, S., *Ancora sulla pittura tardogotica nel Salento. Postille sul ciclo della Favana a Veglie*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Pozzuoli, pp. 173-183

PERINI, G., *Gentile da Fabriano nella lettura di Bartolomeo Fazio*, in *Gentile da Fabriano "magister magistrorum"*, atti delle giornate di studio (Fabriano, 28-30 giugno 2005), a cura di C. Prete, Sassoferrato, pp. 87-97

- *Frascati al tempo di Pio IX e del marchese Campana. Ritratto di una città tra cultura antiquaria e strade ferrate*, catalogo della mostra (Frascati, Scuderie Aldobrandini per l'Arte, 3 dicembre 2006-4 marzo 2007), a cura di G. Cappelli, I. Salvagnini, Roma

- *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006), a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano

- (ad vocem) *Giovannino di Pietro da Venezia*, in *Benezit. Dictionary of Artists*, VI, Paris

- *Old Master Paintings*, London, Sotheby's, 5 July 2006, lot 38: *Attributed to Jacopo Avanzi, "The Dormition of the Virgin"*

2007

BENATI, D., *Jacobello del Fiore. His Oeuvre and a Sumptuous Crucifixion*, London

BENATI, D., *Jacopo Avanzi e Altichiero a Padova*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Venezia, pp. 385-398

BRISTOT, A., *Note a margine di restauri lombardeschi*, in *Tullio Lombardo. Scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Cini, 4-6 aprile 2006), a cura di M. Ceriana, Verona [2007], pp. 449-465

DE BENEDICTIS, A., *Lo "stato popolare di libertà": pratica di governo e cultura di governo (1376-1506)*, in *Storia di Bologna. Bologna nel Medioevo*, 2, a cura di O. Capitani, Bologna, pp. 899-950

FINI, M., *Bologna sacra. Tutte le chiese in due millenni di storia*, Bologna

FUMIAN, S., *Cristoforo Cortese miniatore veneziano*, tesi di dottorato, ciclo XIX, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, supervisore: Ch.mo Prof. Maria Giordana Canova Mariani

GUARNIERI, C., *Il passaggio tra due generazioni: dal Maestro dell'Incoronazione a Paolo Veneziano*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Venezia, pp. 153-201

LUCHERINI, V., *Esplorazione del territorio, critica delle fonti, riproduzione dei monumenti: il Medioevo meridionale secondo Heinrich Wilhelm Schulz (1832-1842)*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006), a cura di C.A. Quintavalle, Milano, pp. 537-553

OLARD, L.J., *Venice-Babylon: Foreigners and Citizens in the Renaissance Period (14th-16th Centuries)*, in *Imagining Frontiers, Contesting Identities*, ed. by S.G. Ellis, L. Klusáková, Pisa, pp. 155-174

RAMOND, S., MARTIN, F.R., *Le goût pour les primitifs à Lyon au XIX^e et au début du XX^e siècle*, in *Le temps de la peinture. Lyon 1800-1914*, catalogue de l'exposition, (Lyon, Musée des Beaux-Arts, 20 avril-30 juillet), par S. Ramond, G. Bruyère, L. Widerkehr, Lyon, pp. 110-123

SCHMIDT, V.M., *Curtains, revelatio, and pictorial reality in Late Medievale and Renaissance Italy*, in *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, edited by K.M. Rudy, B. Baert, Turnhout, pp. 191-213

SILVESTRELLI, M.R., *Perugia al tempo di Gentile. Artisti, botteghe, committenti, in Intorno a Gentile da Fabriano. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, atti del convegno (Fabriano, Foligno, Firenze, 31 maggio-3 giugno 2006), a cura di A. De Marchi, Livorno, pp. 169- 186

- *Arte per mare. Dalmazia, Titano e Montefeltro dal primo Cristianesimo al Rinascimento*, catalogo della mostra (San Leo, Palazzo Mediceo; San Marino Città, Museo di San Francesco, 22 luglio-11 novembre 2007), a cura di G. Gentili, A. Marchi, Cinisello Balsamo

- *Elisabeth von Thüringen. Eine europäische Heilige*, hrsg. von D. Blume, M. Werner, 2 Bde., Petersberg

- *Museum of Fine Arts Ghent. Paintings catalogue, 1. 14th-18th century*, edited by R. Hoozee, Ghent

2008

CERIANA, M., *Una pala bronzea a Sant'Angelo in Vado*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23-24 ottobre 2007), a cura di M. Ceriana, V. Avery, Verona, pp. 19-38

D'AMICO, R., TAROZZI, C., *Cenni sulle tele dipinte a tempera in Emilia e Romagna tra Medioevo e primo Rinascimento*, in «Arte Lombarda», CLIII, 2, pp. 42-54

DE MARCHI, A., *Ancona, porta della cultura adriatica: una linea pittorica, da Andrea de' Bruni a Nicola di Maestro Antonio*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano, pp. 16-95

DE MARCHI, A., *Il "podiolus" e il "pergulum" di Santa Caterina a Treviso. Cronologia e funzione delle pitture murali in rapporto allo sviluppo della fabbrica architettonica, in Medioevo. Arte e storia*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di C.A. Quintavalle, Milano, pp. 385-407

FRANCO, T., *Sul "muricciolo" nella chiesa di Sant'Andrea di Sommacampagna "per il quale restavan divisi gli uomini dalle donne"*, in «Hortus Artium Medievalium», 14, pp. 181-192

NANTE, A., *La Madonna di Giusto de' Menabuoi per la cattedrale di Padova*, in «Arte Lombarda», CLIII, 2, pp. 35-40

SKAUG, E.S., *Painters, punchers, gilders or goldbeaters? A critical survey report of discussions in recent literature about early Italian painting*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 71, pp. 571-582

VANNI, L., *Zanino di Pietro a Sant'Angelo in Vado*, Sant'Angelo in Vado

- *Aprirono i loro scrigni. Pinacoteca Manfrediniana e opere d'arte del Seminario Patriarcale*, a cura di S. Marchiori, Venezia

- *Entre tradition et modernité. Peinture italienne des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles*, G. Sarti, Paris

- *Italian Painting c. 1330-1550. I. National Gallery in Prague –II. Collections in the Czech Republic*, edited by O. Pujmanova, Prague

- *Lo Statuto del Comune di Bologna dell'anno 1335*, a cura di A.L. Trombetti Budriesi, 2 voll., Roma

2009

BACCI, M., *Immagini sacre e pietà «topografica» presso i Minori*, in *Le immagini del Francescanesimo*, atti del XXXVI convegno internazionale (Assisi, 9-11 ottobre 2008), Spoleto, pp. 33-57

BACCI, M., *Venezia e l'icona, in Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Diocesano, 20 agosto 2009-10 gennaio 2010), a cura di G. Caputo, G. Gentili, Venezia 2009, pp. 96-115

BOSSETTO, F.L., *L'iconostasi della cattedrale di Caorle: nuove osservazioni a partire da alcuni documenti dell'Archivio Storico Patriarcale di Venezia*, in *Le arti a confronto con il sacro. Metodi di ricerca e nuove prospettive di indagine interdisciplinare*, atti delle giornate di studio (Padova, 31 maggio-1 giugno 2007), a cura di V. Cantone, S. Fumian, Padova, pp. 81-93

CAPRIOTTI, G., *L'infamante accusa di deicidio. Propaganda antiebraica nella pittura italiana del Quattrocento: Zanino di Pietro, Giovanni Boccati, Luca di Paolo e Carlo Crivelli*, in *Antigiudaismo, Antisemitismo, Memoria. Un approccio pluridisciplinare*, a cura di G. Capriotti, Macerata, pp. 51-95

COOPER, D., *Gothic Art & the Friars in Late Medieval Croatia, 1212-1460*, in *Croatia. Aspects of Art, Architecture and Cultural Heritage*, with an introduction of J.J. Norwich, London, pp. 76-97

DE MARCHI, A., *Nicolò di Pietro: Maria in Paradiesgärtlein*, in «Kronos», 13, pp. 55-58

DE MARCHI, A., *La posterité du devant-d'autel à Venise: retables orfèvrés et retables peints*, in *The altar and its environment*, a cura di J.E.A. Kroesen, V.M. Schmidt, Turnhout, pp. 57-86

DI SCIASCIO, S., *I dipinti murali della chiesa della Madonna di Iuso a Palo del Colle*, in *I Santi venuti dal mare*, atti del V Convegno Internazionale di Studio (Bari-Brindisi, 14-18 dicembre 2005), a cura di M.S. Calò Mariani, Bari, pp. 447-460

MASSACCESI, F., *La cappella dei Magi in San Petronio a Bologna. Le vetrate su disegno di Jacopo di Paolo*, in «Arte Cristiana», XCVII, 855, pp. 429-440

REED, L.E., *Approaches to Fifteenth- and Early Sixteenth-Century Painting in Dalmatia*, dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for degree Doctor of Philosophy in Art History, Theory, and Criticism, University of California, San Diego

SCHMIDT ARCANGELI, C., *“Il sublime fascino dell'Oriente”. Il tappeto nella pittura veneta del XV secolo*, in *Crivelli e Brera*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 26 novembre 2009-28 marzo 2010), a cura di E. Daffra, Milano, pp. 121-126

- *Corpus delle pergamene di Sant'Angelo in Vado (secoli XIII-XVI)*, a cura di A. Falcioni, G. Fania, San Leo

- *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Diocesano, 20 agosto 2009-10 gennaio 2010), a cura di G. Caputo, G. Gentili, Venezia

2010

BLASIO, S., *Le cappelle gentilizie di Santa Maria Assunta a Cingoli: dipinti, stucchi e un intaglio ligneo*, in *Le cattedrali. Macerata, Tolentino, Recanati, Cingoli, Treia*, a cura di G. Barucca, Macerata, pp. 223-236

BOURDUA, L., *Time-keeping in fourteenth-century Venetian sculpture: Andriolo de Santi's absenteeism*, in «The Sculpture Journal», XIX, 1, pp. 102-107

CREISSEN, T., *La clôture de chœur de la Cathédrale de Torcello*, in *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, sous la direction d'A. Baud, Lyon, pp. 115-132

DE MARCHI, A., *Oggetti da maneggiare tra sacro e profano*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana Pinacoteca Nazionale, 26 marzo-11 luglio 2010), a cura di M. Seidel, Milano, pp. 356-361

GUARNIERI, C., *Per la restituzione di due croci perdute di Paolo Veneziano: il leone marciano del Museo Correr e i dolenti della Galleria Sabauda*, in *Medioevo adriatico. Circolazione di modelli, opere, maestri*, a cura di F. Toniolo, G. Valenzano, Roma, pp. 133-158

MAMBELLI, F., *Di alcuni "primitivi" nella collezione Ranghiasci di Gubbio*, in «Annuario della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici dell'Università di Bologna», VIII, pp. 89-103

MASSACCESI, F., *Un'aggiunta a Simone di Filippo: motivi giotteschi nel seguito di Vitale*, in *Giotto e Bologna*, a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo, pp. 103-109

MUELLER, R.C., *Immigrazione e cittadinanza nella Venezia medievale*, Roma

ORLANDO, E., *Sposarsi nel Medioevo. Percorsi coniugali tra Venezia, mare e continente*, Roma

PICCOLI, F., *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Sommacampagna

SCHMIDT ARCANGELI, C., *Fra rito e potere. Il tappeto nella pittura veneziana del XV secolo*, in *Crivelli e l'arte tessile. I tappeti e i tessuti di Carlo Crivelli*, a cura di Associazione culturale MATAM, Milano, pp. 97-117

SCHMIDT, V.M., *Il polittico bolognese di Giotto e l'iconografia di Dio Padre*, in *Giotto e Bologna*, a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo, pp. 29-35

TOFFANELLO, M., *Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti e la corte*, Ferrara

WARR, C., *Dressing for heaven. Religious clothing in Italy (1215-1545)*, Manchester

- *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*, 1. *Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Milano

- *Old Master Paintings and British Paintings*, London, Sotheby's 29 April 2010, lot 38: *Zanino di Pietro, "Madonna and Child"*

2010-2011

MEDICA, M., *Un nome per il "Maestro delle Iniziali di Bruxelles": Giovanni di fra' Silvestro*, in «Arte a Bologna», 7-8, pp. 11-22

2011

CANNON, J., *An enigmatic Italian panel painting of the Crucifixion in the Národní Galerie, Prague*, in *Image, memory and devotion. Liber amicorum Paul Crossley*, edited by Z. Opacic, A. Timmermann, Turnhout, pp. 157-180

GIURA, G., *Il Crocifisso di Donatello e la cappella del Beato Gherardo da Villamagna in Santa Croce: indagini per una ricostruzione*, in *Santa Croce. Oltre le apparenze*, a cura di A. De Marchi, G. Piraz, Pistoia, pp. 73-111

GUARNIERI, C., *Lorenzo Veneziano e l'ordine dei predicatori: nuove riflessioni critiche attorno alle tre tele con la Madonna dell'umiltà*, in *Lorenzo Veneziano. Le Virgines humilitatis. Tre Madonne "de panno lineo". Indagini, tecnica, iconografia*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Thiene, 16 aprile-29 maggio 2011), a cura di C. Rigoni, C. Scardellato, Cinisello Balsamo, pp. 19-41

FOSCHI, P., *La città dei monasteri: San Procolo nel Medioevo*, in «Il Carrobbio», XXXVII, pp. 7-28

MASSACCESI, F., *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese di Longhi. La tesi su Jacopo di Paolo*, Cinisello Balsamo

MAMPIERI, A., *La Certosa di Bologna: San Girolamo di Casara*, Salzburg

MARKHAM SCHULZ, A., *Woodcarving and Woodcarvers in Venice. 1350-1550*, Firenze

MURAT, Z., *Il podium della pieve di Monselice nella descrizione di Pietro Barozzi*, in «Musica & Figura», 1, pp. 87-117

ZANCHETTA, M., *Il Pungilingua di Domenico Cavalca (edizione)*, tesi di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, Indirizzo di Italianistica, XXIII ciclo, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, supervisore: Ch.mo Prof. Ginetta Auzzas

ZINGARELLI, L., *La Biblioteca del Viaggiatore. Materiali per una biografia intellettuale di Heinrich Wilhelm Schulz (1808-1855)*, in *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di Studi offerti a Pina Belli D'Elia*, a cura di L. Derosa, C. Gelao, Foggia, pp. 403-409

- *La Collezione Corsi. Dipinti italiani dal XIV al XV secolo*, a cura di S. Chiodo, A. Nesi, Firenze

- *Il Rinascimento danzante. Michele Greco da Valona e gli artisti dell'Adriatico tra Abruzzo e Molise*, catalogo della mostra (Celano, 28 luglio-1 novembre 2011), a cura di L. Arbace, D. Ferrara, Torino

- *The Alana Collection, Newark, Delaware, USA. Italian Paintings and Sculptures from the Fourteenth to Sixteenth Century*, II, edited by M. Boskovits, Firenze

- *Guida al Museo Civico di Rieti. Sezione storico-artistica*, a cura di M. De Simone, L. Saulli, Roma

- *La Collezione Corsi. Dipinti italiani dal XIV al XV secolo*, a cura di S. Chiodo, A. Nesi, Firenze

- *The Middle Ages and Early Renaissance. Paintings and Sculptures from the Carlo De Carlo Collection and other Provenance*, catalogo della mostra (New York, Galleria Moretti, 18 gennaio-10 febbraio 2012), a cura di G. Caioni, F. Moretti, Firenze

2012

BENATI, D., *Protagonisti del secondo Trecento bolognese*, in *Simone e Jacopo. Due pittori bolognesi al tramonto del Medioevo*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 24 novembre 2012-3 marzo 2013), a cura di D. Benati, M. Medica, Bologna-Ferrara, pp. 5-13

DE MARCHI, A., *Gentile da Fabriano anno 1400*, in *Contextos 1200 i 1400. Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*, a cura di R. Alcoy Pedrós, M.L. Palumbo, E. Pusceddu, A. Barcelò, Barcellona, pp. 289-312

DE MARCHI, A., *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra*, dispense del corso tenuto nell'A.A. 2011-2012, Firenze

DEL MONACO, G., MASSACCESI, F., *Forme della devozione a Bologna tra XIV e XV secolo*, in *Simone e Jacopo. Due pittori bolognesi al tramonto del Medioevo*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 24 novembre 2012-3 marzo 2013), a cura di D. Benati, M. Medica, Bologna-Ferrara, pp. 15-29

FRANCO, T., *Pittori oltralpini nel Veneto (XIV – prima metà del XV secolo)*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, pp. 244-251

FRUGONI, C., *Sul Natale di Greccio e le sue rappresentazioni*, in *Il Mistero Gioioso. Il Presepe di Greccio e le sculture del Gesù Bambino benedicente*, catalogo della mostra (Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala, 21 dicembre 2012-28 febbraio 2013), a cura di C. Frugoni, F. Siddi, Siena, pp. 11-31

MAMBELLI, F., *Il museo disperso dei Ranghiasi nell'inventario del 1877: premesse all'edizione critica*, in *1909-2009. Il Museo di Gubbio: memoria e identità civica*, atti del convegno di studio (Gubbio, 26-28 novembre 2009), a cura di P. Castelli, S. Geruzzi, Pisa-Roma, pp. 265-300

MERKEL, E., *L'ancona di Gentile da Fabriano per la dimora veneziana di Francesco Amadi a Santa Marina*, in «*Bollettino dei Musei Civici Veneziani*», 7, pp. 50-53

MINARDI, M., *Studi sulla collezione Nevin: i dipinti veneti del XIV e XV secolo*, in «*Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*», 36, pp. 315-350

MODESTI, P., *I cori nelle chiese parrocchiali veneziane fra Rinascimento e riforma tridentina*, in *La place du chœur. Architecture et liturgie du Moyen Âge aux Temps modernes*, actes du colloque de l'EPHE (Institut national d'histoire de l'art, 10-11 décembre 2007), sous la direction de S. Frommel, L. Lecomte, Paris-Roma, pp. 141-153

SAMASSA, I., *Un'opera del Maestro di Roncaille nella bassa valle del Metauro*, in «*Memoria Rerum*», 2012, 3, pp. 129-136

- *Francesco, il Santo. Capolavori nei secoli e dal territorio reatino*, catalogo della mostra (Rieti, 16 giugno-4 novembre 2012), a cura di A. Imponente, M. Nuzzo, Roma

- *Foppa, Zenale and Luini: Lombard painters before and after Leonardo*, catalogue of the exhibition (London, Robilant+Voena, 20 June-17 August 2012), edited by M. Natale, London

- *Simone e Jacopo. Due pittori bolognesi al tramonto del Medioevo*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 24 novembre 2012-3 marzo 2013), a cura di D. Benati, M. Medica, Bologna-Ferrara

2012-2014

ANSELMINI, V., *Jacobello del Fiore o della pittura a Venezia tra il neogiottismo di fine Trecento e la 'rivoluzione' gentiliana*, tesi di dottorato, ciclo XXVII, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo, supervisore: Chiar.mo Prof. Andrea De Marchi

2013

BOGGI, F., GIBBS, R., *Lippo di Dalmasio. «Assai valente pittore»*, Bologna

COBIANCHI, R., *Lo temperato uso delle cose. La committenza dell'Osservanza francescana nell'Italia del Rinascimento*, Spoleto

GELAO, C., "Puia cum Venexia. Venexia cum Puia". *Arte veneta nella Puglia storica dal Tardo Medioevo al Settecento*, in *Bari, la Puglia e Venezia*, a cura di V. Bianchi, C. Gelao, Bari, pp. 115-331

FLORES D'ARCAIS, F., *La diffusione delle opere d'arte veneziane nell'area centro adriatica nel Trecento*, in *Civiltà urbana e committenze artistiche al tempo del Maestro di Offida (secoli XIV-XV)*, atti del convegno, Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 1-3 dicembre 2011, a cura di S. Maddalo, I.L. Sanfilippo, Roma, pp. 299-307

PIVA, C., *La fortuna del Medioevo veneziano nel Settecento. Anton Maria Zanetti e i mosaici di San Marco*, in *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, atti del convegno (Venezia, Ateneo Veneto, 5-6 novembre 2012), a cura di X. Barral i Altet, M. Gottardi, in «Ateneo Veneto», CC, I, pp. 127-147

SAMASSA, I., (ad vocem) *Nicolò, (Niccolò) di Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Roma, pp. 506-509

- *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 14 maggio-8 dicembre 2013), a cura di M.M. Donato, D. Parenti, Firenze-Milano

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

- *Important Old Master Paintings and Sculpture*, New York, Sotheby's, 31 January-1 February 2013, lot 225: *Zanino di Pietro, "The Madonna of Humility flanked by two angels"*

- *Important Old Master Paintings and Sculpture*, New York, Sotheby's, 31 January-1 February 2013, lot 119: *Zanino di Pietro, "The Entry of Christ into Jerusalem"*

- *Old Master Paintings*, New York, Christie's, 5 June 2013, lot 52: *Zanino di Pietro, "The Coronation of the Virgin"*

2014

BUTTUS, P., *Sperimentazioni luministiche e geometrie variabili nelle incisioni dell'oro tra Nicolò di Pietro e Jacobello del Fiore*, in «Arte Veneta», 71, pp. 161-197

CAVAZZINI, L., *Giovanni da Modena e la scultura*, in *Giovanni da Modena. Un pittore all'ombra di San Petronio*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale,

12 dicembre 2014-12 aprile 2015), a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo, pp. 69-83

DE MARCHI, A., *La ricezione dell'oro. Una chiave di lettura per la storia della pittura veneziana dal Duecento al Tardogotico*, in «Arte Veneta», 71, pp. 9-35

GRIFFIN, A., MAZZOTTA, A., *The discovery and conservation of a Nicolò di Pietro in the Cuming Museum, London*, in «The Burlington Magazine», 156, 1332, pp. 153-158

GUARNIERI, C., *Indagini sulle lavorazioni dell'oro come contributo per lo studio della pittura veneziana delle origini*, in , in «Arte Veneta», 71, pp. 37-61

MARANESI, G., *Il polittico di San Pietro a Fermo. Notizie sull'opera veneziana per le Marche e un'ipotesi per Ercole di Jacobello*, in «Il Capitale Culturale», 20, pp. 879-911

MEDICA, M., *Giovanni da Modena e la miniatura a Bologna nell'età del Grande scisma*, in *Giovanni da Modena. Un pittore all'ombra di San Petronio*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 12 dicembre 2014-12 aprile 2015), a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo, pp. 45-67

MINARDI, M., *Committenza domenicana a Urbino nella vicenda di un protagonista del Trecento marchigiano: il Maestro della Croce di Mombaroccio*, in «Bollettino d'Arte», 22-23, pp. 45-88

MURAT, Z., *The Tomb of the Beato Pacifico in the Basilica dei Frari: Personal Devotion or Public Propaganda?*, in «Hortus Artium Medievalium», 20/2, pp. 874-882

ORLANDO, E., *Migrazioni mediterranee. Migranti, minoranze e matrimoni a Venezia nel basso medioevo*, Bologna

ORTESE, S., *Pittura tardogotica nel Salento*, Galatina

SALVADOR, R.M., *Girali e racimoli. Paolo Veneziano e la definizione di un canone nella decorazione dei nimbi*, in «Arte Veneta», 71, pp. 101-125

TULIĆ, D., KUDIŠ, N., *Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule*, Korčula

VITOLO, P., «*Ecce rex vester*», *Christiformitas e spazio liturgico*, in *La chiesa e il convento di Santa Chiara. Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, a cura di F. Aceto, S. d'Ovidio, E. Scirocco, Battipaglia, pp. 227-274

- *Croci dipinte nelle Marche. Capolavori di arte e spiritualità dal XIII al XVII secolo*, a cura di M. Giannatiempo Lopez, G. Venturi, Ancona

- *La fortuna dei primitivi: tesori d'arte delle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 24 giugno-8 dicembre 2014), a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze-Milano

- *La Salute e la Fede. Il patrimonio artistico, archivistico e librario degli Ospedali di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zuckermann, 6 giugno-20 luglio 2014), a cura di M.C. Zanardi, Cittadella

- *Giovanni da Modena. Un pittore all'ombra di San Petronio*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 12 dicembre 2014-12 aprile 2015), a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo

- *Rabeschi d'oro. Pittura e oreficeria a Venezia in età gotica*, «Arte Veneta», 71, numero monografico a cura di C. Guarnieri, A. De Marchi

2014-2015

POLETTI, A., *Sei tavole veneziane attribuite al Maestro della Madonna del Parto. Contesto, funzione, provenienza, vicende*, tesi di specializzazione, Università degli Studi di Udine, Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici, relatore: Linda Borean,

2015

ALIDORI BATTAGLIA, L., BATTAGLIA, M., *Temi iconografici tra Italia e Avignone: la Crocifissione con i dolenti in umiltà ed altre suggestioni toscane nella decorazione di codici avignonesi della prima metà del Trecento*, in «Arte Cristiana», CIII, 888, pp. 181-194

BENT, M., *The Emiliani Chapel in the Frari: Background and Questions*, in *Santa Maria Gloriosa dei Frari. Immagini di devozione, Spazi della Fede*, a cura di C. Corsato, D. Howard, Padova, pp. 177-186

BOGGI, F., (ad vocem) *Lippo di Dalmasio*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, a cura di A. Beyer, B. Savoy, W. Tegethoff, 85, Berlino, pp. 30-31

CANTELMI, S., (ad vocem) *Pietro di Mattiolo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 83, pp. 514-517

CIOLI, G., *La Crocifissione con i dolenti in umiltà. Appunti per un'indagine teologica*, in «Arte Cristiana», CIII, 891, pp. 433-442

DE MARCHI, A., *Oro come luce, luce come oro. L'operazione delle lamine metalliche da Simone Martini a Pisanello, fra mimesi e anagogia*, in *Medioevo. Natura e figura*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-25 settembre 2011), a cura di A.C. Quintavalle, Ginevra-Milano, pp. 701-715

DOUSSET, J.L., *Giampietro Campana: la malédiction de l'anticomane*, Le Puy-en-Velay

GIANNATIEMPO LÒPEZ, M., *Un nuovo dipinto nel Museo Diocesano di Assisi: la Dormitio Virginis*, in «Accademia Properziana del Subasio. Atti», [2015], 1, pp. 327-330

HUMPHREY, L., *La miniatura per le confraternite e le arti veneziane. Mariegole dal 1260 al 1460*, Verona

- *Antichi Maestri Emiliani*, a cura di M. Savelli (Savelli Arte Antica), Rimini

- *Chefs-d'œuvre italiens. XIV-XV^e siècles*, Galerie G. Sarti, Paris

- *L'arte di Francesco. Capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 31 marzo-11 ottobre 2015), a cura di A. Tartuferi, F. D'Arelli, Firenze, Milano

2016

ANDERGASSEN, L., *L'iconografia di sant'Antonio di Padova dal XIII al XVI secolo in Italia*, Padova

BRAUNSTEIN, P., *Les Allemands à Venise (1380-1520)*, Roma

COBIANCHI, R., *Un inedito ricamo del cosiddetto piviale di Gregorio XII riutilizzato in un piviale di Santa Sabina all'Aventino*, in «Arte Veneta», 73, pp. 140-144

DEAN, M., *Sulla tecnica di Giambono: prime considerazioni*, in *Il Paradiso riconquistato. Trame d'oro e colore nella pittura di Michele Giambono*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 16 dicembre 2016-17 aprile 2017), a cura di M. Ceriana, V. Poletto, Venezia, pp. 120-129

GUARNIERI, C., *Una pala ribaltabile per l'esposizione delle reliquie: le Storie di santa Lucia di Jacobello del Fiore a Fermo*, in «Arte Veneta», 73, pp. 9-35

MURAT, Z., *Guariento. Pittore di corte, maestro del naturale*, Cinisello Balsamo

PROCACCINI, M., *Il polittico involato dalla chiesa di Santa Susanna in Villagrande di Mombaroccio*, in «Arte Veneta», 73, pp. 129-139

SCHULZ, V.S., *Bild, Ding, Material: Nimben und Goldgründe italienischer Tafelmalerei in transkultureller Perspektive*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 4, pp. 508-541

- *Francesco nell'arte da Cimabue a Caravaggio*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica, 12 marzo-30 giugno 2016), a cura di G. Morello, S. Papetti, Cinisello Balsamo

- *Il Paradiso riconquistato. Trame d'oro e colore nella pittura di Michele Giambono*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 16 dicembre 2016-17 aprile 2017), a cura di M. Ceriana, V. Poletto, Venezia

- *La tutela tricolore. I custodi dell'identità culturale*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Aula Magliabechiana, 20 dicembre 2016-14 febbraio 2017), [Firenze]

- *Old Master Paintings. Part 1*, New York, Christie's, 14 April 2016, lot 110: *Zanino di Pietro, "The Madonna of Humility"*

- *Old Masters*, London, Christie's, 9 December 2016, lot 136 : *Attributed to Jacobello del Fiore, "The Madonna and Child surrounded by angels in a meadow"*

2017

VALAGUSSA, G., *Le più antiche rappresentazioni dei tappeti, dal ciclo assisiato di Giotto a Vincenzo Foppa*, in *Serenissime trame. Tappeti della Collezione Zaleski e dipinti del Rinascimento*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 23 marzo-23 luglio 2017), a cura di C. Cremonini, M. Tabibnia, G. Valagussa, Venezia, pp. 27-47

- *Serenissime trame. Tappeti della Collezione Zaleski e dipinti del Rinascimento*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 23 marzo-23 luglio 2017), a cura di C. Cremonini, M. Tabibnia, G. Valagussa, Venezia

IN CORSO DI STAMPA

BARADEL, V., *Immagini per «muover divozione» a Venezia all'inizio del Quattrocento*, in *Pregare in casa. Oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno (Padova, 21-22 giugno 2016), a cura di G. Baldissin Molli, C. Guarnieri, Z. Murat

DEL MONACO, G., *Simone di Filippo detto "Dei Crocifissi". Pittura e devozione del secondo Trecento bolognese*, Padova

GUARNIERI, C., *«Con le più lussuose materie adoperabili». Altaroli e oggetti per la devozione di manifattura veneziana tra Duecento e Trecento*, in *Pregare in casa. Oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno (Padova, 21-22 giugno 2016), a cura di G. Baldissin Molli, C. Guarnieri, Z. Murat

Zanino di Pietro in the context of Venetian painting between the 14th and 15th centuries

This study is about the painter Zanino di Pietro, who was mainly active in the Venetian context between the 14th and 15th centuries. Indeed, this artist was an eminent personality of the Late Gothic period and took part to the transition of the artistic scene from the neo-Giottesque style to the International style introduced in the Lagoon by Gentile da Fabriano.

The goal of the research was to rebuild Zanino di Pietro's catalogue, analyzing every artwork attributed to the painter and trying to resolve some critical issues or various attributions so far unresolved. The research was carried out deepening the master's artistic development together with his biography: from this viewpoint, the archival research made in different Italian cities has been an important part of the work. It has brought to light some unpublished documents concerning Zanino di Pietro's links with patrons and the artistic context of his time. These findings have given the opportunity to identify more references and dates to support the reconstruction of his *corpus*. Furthermore, an important part of the study is dedicated to his workshop and the artistic influences that the painter received throughout his career.

Questo studio è dedicato al pittore Zanino di Pietro, attivo principalmente nel contesto veneziano fra i secoli XIV e XV. Si tratta di un'importante personalità del periodo tardo-gotico e di un esponente di spicco del momento artistico che in laguna vide l'avvicinarsi di diverse tendenze pittoriche, dallo stile neo-giottesco della fine del Trecento alla maniera di Gentile da Fabriano. La ricerca ha ricostruito l'intero catalogo del pittore, analizzandone ogni opera e cercando di risolvere una serie di problematiche critiche o attribuzioni irrisolte: attività condotta approfondendo l'evoluzione artistica del maestro assieme alle sue vicende biografiche. La ricerca archivistica, svolta in diversi archivi italiani, ha permesso la scoperta di alcuni documenti inediti riguardanti i legami di Zanino con committenti e con la società del suo tempo. Questi ritrovamenti hanno quindi permesso di individuare più riferimenti e appigli cronologici utili alla ricostruzione del suo *corpus*. Inoltre un'importante parte dello studio è stata dedicata al funzionamento della sua bottega e alle influenze artistiche che il pittore recepì nel corso della sua carriera.