Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova
Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

---

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN :STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI, MUSICALI E DELLO SPETTACOLO
CICLO XXV

Giovanni Boccati e Antonio da Fabriano: un contributo allo studio dei rapporti Italia – Fiandra alla metà del Quattrocento

Direttore della Scuola : Ch.mo Prof. Vittoria Romani

Supervisore :Ch.mo Prof. Mari Pietrogiovanna

Dottorando : Silvia Caporaletti

INDICE

Introduzione **1**

L'*eccentrico* Antonio da Fabriano **11**

Sulle tracce di Antonio di Agostino a Fabriano **16**

"*Antonelus de Fabriano pictor habitator Ianue*" **29**

Il *San Girolamo* di Antonio da Fabriano **41**

Il *San Girolamo nello studio* di Detroit **44**

Il trittico Lomellini e Genova **52**

Antonelus de Fabriano pictor habitator Neapolis? **62**

Antonio da Fabriano e la pittura gotica ispano fiamminga **77**

Jorge Inglés **80**

***"A concorrenda o per farne esperimento quanto potesse avvicinarsi al suo maestro eccellente":* la copia di Antonio da Fabriano da uno stendardo processionale di Gentile** **97**

La *Dormitio Virginis* di Antonio da Fabriano **107**

Iconografia della *Dormitio Virginis*: dalla *Koimeisis* bizantina alla fortuna in Occidente **110**

La *Dormitio Virginis* di Antonio da Fabriano: tavola incassata in un arcosolio o scomparto di un *retablo* spagnolo? **114**

L'arte a Fabriano al tempo di Antonio di Agostino: ricerche documentarie **149**

Tre ipotesi sull'identità del Maestro di Staffolo: Costantino di Francescuccio di Cecco, Castellano di Gioacchino o Piermatteo di Antonio? **150**

Maestro Luca di Paolo di Matelica: relazioni artistiche tra Fabriano, Matelica e Sanseverino ricostruite attraverso la documentazione **163**

Aggiunte a Luca di Paolo da Matelica e a Ludovico Urbani **166**

Francesco di Ottaviano di ser Marco di Roccacontrada è Francesco di Gentile? **172**

"Carulo Crivello veneto depictori optimo et aurato militi": Carlo Crivelli a Fabriano nel 1490 **174**

Gli esordi "fiammingheggianti" di Giovanni Boccati **177**

Jan van Eyck miniatore. La mano G del Libro d'Ore di Milano-Torino **188**

Il Maestro H e la *Crocifissione* posteyckiana della Ca' d'oro di Venezia: un possibile modello per Boccati **198**

Le *Crocifissioni* giovanili di Boccati tra il dittico eyckiano di New York e La *Crocifissione* fiamminga della Ca' d'Oro **213**

L'*Andata al Calvario* di Jan van Eyck **221**

L'*Adorazione dei Magi* di Helsinki **235**

Una "miracolosa" *Madonna della Misericordia* di Giovanni Boccati a Sassoferrato? **249**

Conclusioni **253**

Antonio da Fabriano: regesto documentario **261**

Un documento genovese su Antonio da Fabriano **271**

Bibliografia **275**

INTRODUZIONE[*]

I rapporti artistici tra la pittura a Nord e a Sud delle Alpi nel Quattrocento sono un argomento che ha da sempre affascinato la storiografia artistica[1]. Il fenomeno che determinò il contemporaneo fiorire di una pittura nuova in due differenti centri artistici, le Fiandre e l'Italia, con il primato di Firenze, è di grande interesse per la storia dell'arte del Rinascimento. Se è vero che a partire dal Cinquecento la letteratura artistica[2] ha sancito il primato della pittura italiana e che la Maniera Moderna ebbe una grandissima forza di penetrazione in tutta Europa, intorno alla metà del Quattrocento nella nostra penisola colti committenti e colti commentatori guardavano con ammirazione all'arte dei maestri fiamminghi e in particolare al primo grande innovatore della pittura d'oltralpe, Jan van Eyck, pittore di corte e uomo di fiducia del Duca di Borgogna, un artista conscio della sua fama e della sua maestria. Fino all'affermarsi del Rinascimento maturo italiano, l'arte fiamminga divenne una *koiné* comune parlata in tutta Europa, seppur declinata in dialetti diversi, dall'Ungheria alla Spagna. Al fenomeno della ricezione dell'arte neerlandese sono state dedicate grandi mostre dai titoli

[*] Vorrei qui ringraziare la prof.ssa Mari Pietrogiovanna e la prof.ssa Caterina Virdis Limentani per il loro supporto in questo lavoro di ricerca. Un ringraziamento va anche a Maddalena Bellavitis per i suoi consigli. La mia gratitudine va inoltre al prof. Michael W. Kwakkelstein e al prof. Gert Jan van der Sman dell'Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte di Firenze. Un ringraziamento al personale dell'Archivio di Stato di Genova, in particolare al dott. Roberto Santamaria e alla dott.ssa Giustina Olgiati, al personale dell'Archivio di Stato di Ancona e dell'Archivio di Stato di Perugia, della Biblioteca e Archivio Storico Comunale di Fabriano, in particolare a Barbara Zenobi. Infine un ringraziamento a Paolo Selini dell'Archivio Roccamadoro Ramelli di Fabriano. Un grazie speciale alla dott.ssa Bettina Caporaletti, a cui si devono molte delle foto scattate tra Marche e Umbria, e a Feliziano Centinari per il supporto tecnico. Questo lavoro è dedicato alla mia famiglia e a Angelo, che hanno reso possibile questo percorso e che con me lo hanno condiviso.

[1] Alcuni dei più significativi interventi su questo argomento: M. MEISS, *Jan van Eyck and the Italian Renaissance*, in "Venezia e l'Europa", atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Venezia, 12-18 settembre 1995), Venezia 1956, pp. 58-69. R. WEISS, *Jan van Eyck and the Italians, I*, in "Italian Studies", 11, 1956, pp. 1 -15. IDEM, *Jan van Eyck and the Italians, II,* in "Italian Studies", 12, 1957, pp. 7-21. L. CASTELFRANCHI VEGAS, *I rapporti Italia-Fiandra*. *I*, in "Paragone", XVII, 195, 1966, pp. 9-24. EADEM, *I rapporti Italia-Fiandra. II*, in "Paragone", XVII, 197, 1966, pp.42-69. EADEM, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Milano 1983. E.H. GOMBRICH, *Luce, forma e resa delle superfici nella pittura del Quattrocento a Nord e Sud delle Alpi*, in *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1986, pp. 27-48. *Nord-Sud: Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna: prospettive di studio e indagini tecniche*, atti del convegno internazionale a cura di C. Virdis Limentani e M. Bellavitis (Genova, 28-29 ottobre 2005), Padova 2007. *Cultural exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*, a cura di I. Alexander-Skipnes, Turnhout 2007. *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo*, atti del convegno Internazionale *Nord/Sud. Ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi. Prospettive di studio e indagini tecniche* (Padova, 25-27 ottobre 2007), a cura di A. De Floriani e M. C. Galassi, Cinisello Balsamo 2008. C. VIRDIS LIMENTANI, *Percorsi. Casi della pittura in Europa tra Quattro e Cinquecento*, Padova 2011.

[2] P. TORRESAN, *Il dipingere di Fiandra. La pittura neerlandese nella letteratura artistica italiana del Quattro e Cinquecento*, Modena 1981.

eloquenti, come quella di Madrid e Valencia del 2001 *El Renacimiento Mediterraneo*[3], o due grandi mostre bruggesi *The Age of van Eyck: the Mediterranean word and early Netherlandish painting* nel 2002[4], e la più recente *Van Eyck to Dürer: early Netherlandish painting in Central Europe*[5]. L'arte nella nostra penisola non rimase immune al fascino dell'*ars nova*, tuttavia il contemporaneo sviluppo del Rinascimento toscano – Jan van Eyck e Robert Campin, il possibile Maestro di Flémalle, appartengono alla medesima generazione di Brunelleschi, Donatello e Masaccio- fece sì che le forme della pittura italiana, determinate dalla resa spaziale prospettica, dalla corretta definizione dell'anatomia e dalla volontà di rifarsi ai riscoperti modelli classici, rimasero ben distinguibili da quelle dei maestri fiamminghi. L'aspetto che suscitava maggior ammirazione nelle opere d'oltralpe era la tecnica con cui erano realizzate, la pittura ad olio traslucida, che permetteva una resa ottica e materica della realtà nei suoi infiniti dettagli, con superfici smaltate e lucenti[6]. Il particolare uso del legante oleoso, tale da rendere traslucidi e quasi vitrei gli strati colorati, rimase a lungo misterioso e gli imitatori dell'arte dei Paesi Bassi in tutta Europa cercarono di ottenere gli effetti della pittura eyckiana con tecniche tradizionali. Vasari narra che Andrea del Castagno uccise Domenico Veneziano nel tentativo di sottrargli il segreto della pittura ad olio che egli aveva appreso da Antonello da Messina, a sua volta istruito da "Giovanni da Bruggia"[7]. Questo racconto, sebbene fantasioso e cronologicamente impossibile, è sintomatico dell'interesse suscitato dalla tecnica fiamminga. Ma a partire da che momento del secolo gli artisti italiani poterono giovarsi della visione dei modelli fiamminghi? È difficile stabilirlo. Nell'Italia centrosettentrionale va registrato il primato dei genovesi, tra i primi committenti italiani di Jan van Eyck[8]. Una data certa ci è fornita dal trittico di Dresda del

[3] *El Renacimiento Mediterráneo, Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra a cura di M. Natale (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio – 6 maggio 2001, Valencia, Museu de Belles Arts de Valencia, 18 maggio – 2 settembre 2001), Madrid 2001.

[4] *The age of van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting*, catalogo della mostra a cura di Till- Holger Borchert (Bruges, Groeningen Museum, 15 marzo-30 giugno 2002), Ghent-Amsterdam 2002.

[5] *Van Eyck to Dürer: early Netherlandish painting and central Europe*, catalogo della mostra a cura di T.H. Borchert (Bruges, *Groeningemuseum*, 29 ottobre 2010-30 gennaio 2011), Warnsfeld 2010.

[6] Si veda M. C. GALASSI*, La tecnica pittorica dei primitivi fiamminghi,* in *Pittura fiamminga in Liguria:secoli XIV-XVII*, a cura di Piero Boccardo, Clario di Fabio*,* Cinisello Balsamo, 1997, pp. 127-149; EADEM, *Aspects of Antonello da Messina's technique and working method in the 1470's between Italian and Flemish tradition*, in *Cultural exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*, a cura di I. Alexander-Skipnes, Turnhout 2007, pp. 63-85.

[7] G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri: nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, presentazione di G. Previtali, Torino 1986.

[8] *Pittura fiamminga in Liguria: secoli XIV-XVII*, a cura di Piero Boccardo e Clario di Fabio, Cinisello Balsamo 1997. E. PARMA, *Genoa, Gateway to the South*, in *The Age of Van Eyck…*, 2002, pp. 95-106; *Primitivi fiamminghi in Liguria*, a cura di C. Cavelli Traverso, Recco (Genova) 2003; M. C. GALASSI, *Pittura fiamminga per i genovesi, (secoli XV e XVI)*, in *Genova e l'Europa atlantica: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2006, pp. 83-109. M. C. GALASSI, *Episodi di "fiamminghismo"*

1437, realizzato per un membro della famiglia genovese dei Giustiniani, ma non sappiamo se l'opera giunse mai in Italia o se venne commissionata da un membro della Natio genovese stabilitosi a Bruges. A Venezia dovette giungere precocemente una tavola posteyckiana raffigurante la *Crocifissione*, ora alla Ca' d'Oro[9], a proposito della quale discuteremo diffusamente come di un possibile modello per Giovanni Boccati. I Medici di certo non mancarono di interessarsi all'innovativa ed esotica *ars nova* ma le prime notizie certe sulla presenza di tavole fiamminghe le troviamo solo nell'inventario compilato alla morte di Lorenzo il Magnifico, nel 1492, anche se già nel 1448 Giovanni comprava arazzi a Bruges e nel 1482 nelle collezioni medicee figuravano numerosi "panni fiandreschi[10]. Ciriaco d'Ancona ebbe l'occasione di ammirare a Ferrara un trittico con la *Deposizione* di Rogier van der Weyden, proprietà del duca Lionello d'Este che lo custodiva gelosamente[11]. Nel regno di Napoli, l'unico grande stato unitario sul suolo della penisola, la fortuna dell'arte fiamminga fu decretata dalle predilezioni culturali personali del sovrano, Alfonso il Magnanimo, che intratteneva stretti rapporti politici con Filippo il Buono e alle cui orecchie dovette giungere ben presto la fama del *valet de chambre* del Duca: nel 1431 invia il suo pittore di corte, Luis Dalmau, nelle Fiandre[12]. Dai racconti dei commentatori e dalle indicazioni degli inventari apprendiamo però che le opere fiamminghe presenti nelle collezioni di questi importanti uomini politici e mecenati erano conservate "in penetralia"[13], cioè nei loro appartamenti privati e studioli ed erano dunque accessibili solo ad un pubblico ristrettissimo. In molti casi si trattava di tavole di piccolo formato, pensate per una fruizione privata: è solo a partire dagli

---

nella pittura ligure del Quattrocento: verifiche sulla tecnica dell'underdrawing, in *Nord-Sud: Presenze…*, 2007, pp. 33-45.

[9] M. BELLAVITIS, *Telle depente forestiere: quadri nordici nel Veneto. Le fonti e la tecnica*, Padova 2010, n. 19, pp. 264-271, con bibliografia precedente. Sui rapporti tra Venezia e la pittura d'oltralpe si veda inoltre *Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema e B. L. Brown (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000), Milano 1999.

[10] P. NUTTAL, *From Flanders to Florence. The impact of early Netherlandis painting 1400-1500*, New Heaven-London 2004; *Firenze e gli antichi Paesi Bassi. 1430-1530. Dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello*, catalogo della mostra a cura di B. W. Meijer (Firenze, Palazzo Pitti Galleria Palatina, 20 giugno-26 ottobre 2008), Livorno 2008.

[11] F. SCALAMONTI, *Vita di Ciriaco Anconitano*, in *Delle antichità picene dell'abate Giuseppe Colucci*, 51 voll., Fermo 1786-1797, XV, 1792, p. CXLIV.

[12] La bibliografia a proposito della diffusione dell'arte fiamminga a Napoli è molto ampia. Ci limitiamo qui a citare due tra i contributi più recenti: A. BEYER, *Princeps patrons and ecletism. Naples and the North*, in *The age of van Eyck…*, 2002, pp. 119-127. C. CHALLÉAT, *Dalle Fiandre a Napoli. Committenza artistica, politica, diplomazia al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono*, Roma 2012.

[13] Il termine è usato da Bartolomeo Facio, segretario personale di Alfonso il Magnanimo, il cui *De Viris Illustribus* costituisce la fonte più antica sulla vita e sulle opere di Jan van Eyck. Si veda M. BAXANDALL, *Bartholomeus Facius on painting. A fifteenth century manuscript of the De Viris Illustribus*, in "Journal of the Warburg and Courtald Institute", XXVII, 1964, pp. 90-107, in part. p. 103.

anni settanta del secolo che opere d'oltralpe iniziano a comparire sugli altari delle chiese italiane divenendo più facilmente accessibili[14].

Nel panorama di metà secolo i due pittori marchigiani oggetto della nostra tesi, Giovanni Boccati di Camerino e Antonio di Agostino di ser Giovanni da Fabriano, occupano un posto particolare. Tra il quinto e l'inizio del sesto decennio, dunque a date estremamente precoci, entrambi esordiscono con opere che sono incomprensibili senza una conoscenza dell'arte fiamminga. Si tratta di una serie di piccole tavole, innovative anche nel loro formato, che presentano dei precisi richiami a composizioni fiamminghe, riconducibili nel caso di Boccati sicuramente a Jan van Eyck, mentre più complessa appare la vicenda di Antonio da Fabriano, il cui celebre *San Girolamo* di Baltimora[15] lascia trapelare una cultura composita. Siamo di fronte ad imitazioni che rasentano la copia, non a un generico rimando al realismo nordico o ad un tentativo di emulare gli effetti materici della pittura ad olio.

Giovanni Boccati dipinge nel primo lustro del secolo un'*Adorazione dei Magi* (fig. 156)[16] e due *Crocifissioni,* ora conservate a Venezia (fig. 154)[17] e a Urbino (fig. 155)[18], che costituiscono un *unicum* in Italia a quelle date: in particolare la *Crocifissione* della Galleria Nazionale delle Marche, di misure estremamente ridotte (33 x 24,5 cm), è un'opera fiamminga per concezione ma italiana nell'esecuzione. Anche la predella della prima opera datata del Boccati, la *Pala del Pergolato*[19] del 1446-1447 (fig. 152), presenta specifici rimandi a composizioni di Jan van Eyck trascurati dalla storiografia, specialmente nello scomparto con l'*Andata al Calvario*. La critica ha individuato una "vena vaneyckiana che

[14] G. BEFANI CANFIELD, *The reception of Flemish art in Renaissance Florence and Naples*, in *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An interdisciplinary approach*, atti del convegno a cura di M. W. Ainsworth (New York 10-12 giugno 1994), New York 1995, pp. 35-42.

[15] A. DE MARCHI, in *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca,* catalogo della mostra a cura di M. Ceriana, K. Christiansen, E. Daffra, A. De Marchi (Milano, Pinacoteca di Brera, 13 ottobre 2004 - 9 gennaio 2005; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 febbraio - 1 maggio 2005), Milano 2004, n. 36, pp. 230-232, con bibliografia precedente.

[16]. A. DE MARCHI e S. SCATRAGLI, in *Il Quattrocento a Camerino: luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi e M. Giannatiempo Lopez (Camerino, Convento di San Domenico, 19 luglio-17 novembre 2002), Milano 2002, n. 22, pp. 172-175; A. DE MARCHI, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, n. 1, pp. 230-233; IDEM, *L'Adorazione dei Magi di Helsinki*, in *Brera mai vista. Rinascimento a Camerino: Giovanni Boccati e la prospettiva ornata*, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi, F. Marcelli, M. Minardi (Milano, Pinacoteca di Brera, dicembre 2002-gennaio 2003), Milano 2002, pp. 18-30.

[17] M. MINARDI, *Giovanni Boccati*, in *Pittori a Camerino …*, 2002, n. 3, pp. 233-234. IDEM, *Due Crocifissioni*, in *Brera mai vista. Rinascimento a Camerino: Giovanni Boccati e la prospettiva ornata*, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi, F. Marcelli, M. Minardi (Milano, Pinacoteca di Brera, dicembre 2002-gennaio 2003), Milano 2002, pp. 31-39.

[18] IDEM, in Il *Quattrocento a Camerino …*, 2002, n. 26, pp. 179-180. IDEM, *Giovanni Boccati*, In *Pittori a Camerino …*, 2002, n. 2, p. 233 A. DE MARCHI, in *Fra Carnevale…*, 2004, n. 31, pp. 216-217.

[19] M. MINARDI, *Giovanni Boccati*, in *Pittori a Camerino …*, 2002, n. 4, pp. 234-254.

serpeggia nel pittore di Camerino, e nelle cose più antiche a noi pervenute"[20], ma si è sempre pensato che il contatto con la pittura del nord fosse stato mediato dall'arte di Domenico Veneziano. Nonostante la piena rivalutazione della figura di Boccati, frutto del rinnovato interesse nell'ultimo decennio per la pittura di Camerino, il pregiudizio critico secondo il quale egli non ebbe l'occasione o gli strumenti culturali per attingere direttamente alla pittura del Nord non è stato ancora sradicato. Dimostreremo che al contrario Boccati dovette conoscere direttamente le composizioni che Jan van Eyck mise a punto per le scene della *Passione di Cristo* e forse per l'*Adorazione dei Magi* e cercheremo di precisare per quali vie avvenne questo contatto e in quale luogo. È emerso infatti recentemente che il giovane Boccati viaggiò molto: era a Padova già nel 1435[21], per poi tornare a Camerino e ripartire alla volta di Firenze, dove nel 1443 è attestato come collaboratore del Lippi[22], Nel 1445 viene accolto con molto onori a Perugia, dove risiede per alcuni anni, ma nel 1448 è di nuovo a Padova, richiamato dalla forza attrattiva del *dipingere in recenti*. Nei suoi viaggi entrò in contatto con committenti illustri: a Firenze molto probabilmente ebbe l'occasione di frequentare casa Medici, e a Urbino, nel settimo decennio del secolo. affrescò la Camera con gli Uomini Illustri dell'Antichità per Federico da Montefeltro nell'appartamento della Jole [23].

La propensione al viaggio accomuna Boccati al conterraneo Antonio da Fabriano, la cui vicenda aprirà la nostra trattazione in ragione della sua complessità e degli spunti di riflessione che offre, utili anche per comprendere le modalità di ricezione del fiammingo nel pittore camerte.

L'analisi si concentra su due opere la cui genesi costituisce un rompicapo storico-artistico: il già citato *San Girolamo*, firmato e datato 1451 (fig. 1), non a caso tra le più antiche opere italiane esposte alla mostra *The age of van Eyck*[24] - e la *Dormitio Virginis* della Pinacoteca Civica Bruno Molajoli di Fabriano (fig. 2)[25]. La vicenda artistica del pittore, documentata tra 1451 e 1489, si svolge in ambito puramente locale, tra Fabriano, Gualdo Tadino, Genga, Cerreto d'Esi[26] e Sassoferrato, con una possibile incursione in territorio urbinate, come

[20] F. ZERI, *Due dipinti, la filologia, un nome. Il Maestro delle tavole Barberini*, Torino 1961, p. 61.
[21] A. GALLO, *Vocazione e prime esperienze di Antonio di Cristoforo e Niccolò Baroncelli, scultori fiorentini a Ferrara*, in "Prospettiva", 139-140, 2010 (2012), pp. 35-57.
[22] A. DI LORENZO, *Regesto documentario*, in *Fra Carnevale*..., 2004, pp. 290-302, in part. pp. 291, 296.
[23] F. MARCELLI, in *Pittori a Camerino*.., 2002, n. 13 pp. 257-263.
[24] *The age of van Eyck*..., 2002, n. 98, p. 260.
[25] I. FIUMI, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di L. Laureati e L. Mochi Onori (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006), Milano 2006, n. V.9, pp. 238-239.
[26] A Cerreto d'Esi furono rubate negli anni venti due ante di trittico raffiguranti San Bernardino da Siena e la Maddalena, di cui ci restano vecchie foto e che sono chiaramente riferibili ad Antonio da Fabriano. Si veda:

sembra testimoniare il *Crocifisso* pubblicato da Bonita Cleri proveniente dalla chiesa di Sant'Agiolino in Altavilla nei pressi di Urbino e ora al Museo Diocesano Albani (fig. 5)[27]. Tra i suoi committenti un ruolo particolare potrebbero aver avuto le confraternite, che a Fabriano rivestivano grande importanza nella vita sociale e religiosa[28]: ricostruiremo le vicende della commissione ad Antonio di una copia da uno stendardo processionale realizzato da Gentile da Fabriano per i Disciplinati di San Francesco, un incarico che dimostra che il nostro pittore dovette godere di un certo prestigio nella sua terra natale.

Il *San Girolamo* è il primo dipinto noto dell'artista e rivela un chiaro influsso di composizioni d'oltralpe: si è dunque ipotizzato un apprendistato artistico del fabrianese lontano dalle Marche, in un centro artistico più aggiornato e caratterizzato da una precoce circolazione di opere fiamminghe. Ho avuto occasione di ritrovare nell'Archivio di Stato di Genova un documento del 1448 in cui attore è un *Antonelus de Fabriano pictor habitator Ianue*[29]. Si tratta davvero dell'autore del *San Girolamo*? Un soggiorno genovese può spiegare il divario tra un'opera come questa e il contemporaneo ambiente artistico fabrianese? Sono queste le domande a cui cercheremo di dare risposta. La questione è complicata dall'altra opera del fabrianese a cui sarà necessario dedicare un intero capitolo, la *Dormitio Virginis*, una tavola complessa da comprendere per formato, funzione e rimandi stilistici, a proposito della quale Federico Zeri, che aveva immaginato un soggiorno del fabrianese nell'Italia meridionale, parlava di"un modulo frequente nei *retablos* spagnoli"[30].

Durante tutto il corso della sua attività Antonio restò fedele nelle sue opere ad un realismo di derivazione nordica che lo contraddistinse dagli artisti fabrianesi, realismo che egli declinò in una vena icastica e popolare e che applicò a tipologie italiane di manufatti, come gli stendardi processionali a doppia faccia, una produzione tipica del Quattrocento marchigiano[31], e una serie di *Crocifissi*, tra cui spicca la bellissima tavola di Matelica[32].

Notiziario, in "Rassegna marchigiana", III, 1924-1925, pp. 112-113; B. CLERI, *Antonio da Fabriano: eccentrico protagonista nel panorama artistico del Quattrocento marchigiano*, Cinisello Balsamo 1997, pp. 173-176. A Cerreto è inoltre custodita una croce-reliquiario astile recentemente restaurata e attribuita all'ambito di Antonio da Fabriano. Si veda: C. CALDARI, in *Il Rinascimento a Urbino, Fra Carnevale e gli artisti del Palazzo di Federico*, catalogo della mostra a cura di A. Marchi, M. R .Valazzi (Urbino, Palazzo Ducale, 20 luglio-14 novembre 2005), Milano 2005, pp. 165-166.

[27] B. CLERI, *Antonio da Fabriano…*, 1997, pp. 108-109.

[28] D. PILATI, *Pie Confraternite fabrianesi. Antiche memorie,* Sassoferrato 1991.

[29] Archivio di Stato di Genova, *Notai antichi*, 587, not. Antonio Fazio seniore, 16 settembre 1448. Questo documento era citato in F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 6 voll., Genova 1870-1880, I, 1870, pp. 268-269.

[30] F. ZERI, *Giovanni Antonio da Pesaro*, in "Proporzioni", II, 1948, pp. 164-167; riedito in *Giorno per Giorno nella pittura*, Torino1992, pp. 105-108.

[31] V. SCHMIDT*, Gli stendardi processionali su tavola nelle Marche*, in *I Da Varano e le Arti*, atti del convegno internazionale (Camerino, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. De Marchi e P. L. Falaschi, 2 voll., Ripatransone 2003, II, pp. 551-578. Antonio realizza uno stendardo a Genga (B. CLERI, *Antonio da Fabriano …* , 1997, pp. 126-129; I FIUMI, in *Gentile da Fabriano e l'altro …*, 2006, V. 5, pp. 230-231) e uno di provenienza ignota ora conservato

Cercheremo di far chiarezza sulla formazione di Antonio, anche attraverso la ricerca documentaria che mi ha permesso di ricostruire con maggiore precisione la biografia del pittore e di mettere in risalto la sua unicità attraverso una ricognizione dell'ambiente artistico fabrianese. Ci allontaneremo per lo spazio di un capitolo dalla questione del "fiamminghismo" dell'artista, per illustrare nuovi documenti sui pittori attivi a Fabriano al tempo di Antonio di Agostino, e per proporre un'aggiunta al catalogo del pittore matelicese Luca di Paolo e a quello del sanseverinate Ludovico Urbani.

La scelta di trattare i due pittori Giovanni Boccati e Antonio da Fabriano nell'ambito della medesima tesi è stata determinata da una serie di fattori, il più ovvio dei quali è la comune provenienza geografica: Camerino e Fabriano appartenevano alla stessa Diocesi. L'arte di Antonio da Fabriano a partire dagli anni Settanta è inoltre determinata dall'influenza della fiorente scuola di Camerino, da cui deriva il pierfrancescanesimo delle sue opere.[33] Tuttavia la vicenda artistica d'esordio di questi due pittori più che le Marche coinvolge i principali centri artistici italiani, che furono tappa dei loro viaggi giovanili, ben documentati quelli di Boccati, oggetto di indagine di questo lavoro quelli di Antonio da Fabriano. Questa ricerca si configura dunque come un contributo allo studio dei rapporti non tanto tra le Marche e le Fiandre, quanto tra la penisola nel suo complesso e le Fiandre: viaggeremo con i nostri artisti, da Genova a Napoli, da Padova a Firenze, includendo un'incursione anche in Spagna, seguendo le "rotte mediterranee della pittura"[34].
Notevole inoltre è la precocità di questi episodi di "fiamminghismo" che contribuiscono così a ricostruire le relazioni tra la pittura del Nord e del Sud dell'Europa in anni su cui poche sono le notizie a nostra disposizione; questi nuovi apporti hanno solide basi in virtù della natura delle riprese dai modelli fiamminghi nei due pittori marchigiani, non generiche ma puntuali, costituite da imitazioni di composizioni e motivi. Anche il formato delle opere a cui abbiamo accennato- ad eccezione della *Dormitio Virginis* che costituisce un caso particolare- riveste

---

alla Cattolica di Milano: A. TAMBINI, *Antologia di artisti. Uno stendardo di Antonio da Fabriano*, in "Paragone", XXXVI, 429, 1985, pp. 77-79. B. CLERI, *Antonio da Fabriano ...,* 1997, pp. 130-131; I FIUMI, in *Gentile da Fabriano e l'altro…*,2006, n. V.8 pp. 236-237.

[32] *Il Crocifisso di Antonio da Fabriano*, a cura di G. Donnini, M. Giannatiempo Lopez, R. Bigini, Matelica 1993. B. CLERI, *Antonio da Fabriano ...* , 1997, pp. 116-117. I. FIUMI, in *Gentile da Fabriano e l'altro ...*, 2006, n. V.6, pp. 232-233. Oltre a quello di Matelica e al già citato *Crocifisso* di Urbino, Michel Laclotte ha attribuito al fabrianese un altro *Crocifisso*, datato 1479 e conservato a Lione. L'iscrizione dice che l'opera è stata realizzata nel 1479 per un membro della famiglia dei Da Varano di Camerino: M. LACLOTTE, *Un crucifix peint d'Antonio da Fabriano*, in *I Da Varano e le arti…*, 2003, pp. 809-822.

[33] Su questi argomenti si veda B. CLERI, *Antonio da Fabriano e la scuola di Camerino*, in *I Da Varano e le arti…*, 2003, II, pp. 809-822.

[34] Come recita il titolo di un celebre testo: F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977.

grande interesse, perché testimonia a mio parere dell'influsso dei modelli fiamminghi sulla nascita del quadro in senso moderno. È interessante che in entrambi questi artisti il contatto con l'arte d'oltralpe avvenne in gioventù, perché sono proprio le opere d'esordio a rivelare un contatto ancora bruciante, un ricordo ancora vivo del modello visto; nella fase più tarda della loro attività non resta che un ricordo sbiadito, di motivi ripetuti un po' stancamente in Boccati, di un realismo un po' caricato in Antonio da Fabriano.

L'analisi dei modelli nordici che questi artisti videro e l'indagine sul dove e sul come di questo incontro ci permettono di riflesso di arricchire la nostra conoscenza sui modelli stessi e di ricostruire i percorsi seguiti dalle invenzioni dei maestri fiamminghi, nel nostro caso in particolare di Jan van Eyck, il primo dei rinnovatori d'oltralpe a riscuotere un così grande successo fuori dai Paesi Bassi. Data la precocità delle opere oggetto della nostra analisi, specialmente di quelle di Boccati, questo artista riveste particolare interesse ai fini della nostra indagine.

La figura di Jan van Eyck è oggetto di sempre viva attenzione da parte della critica: nel settembre 2012 si è tenuto a Bruxelles un importante convegno a lui dedicato organizzato dall'IRPA,[35] e al momento della chiusura di questo lavoro è ancora in corso a Rotterdam, al Museo Boijmans van Beuningen, una mostra volta a comprendere le origini della sua arte[36]. Il *Polittico dell'Agnello Mistico*, la cui paternità è divisa tra Jan e suo fratello Hubert, la più celebre opera del Quattrocento fiammingo, è stato sottoposto ad una nuova campagna diagnostica e di restauro tra l'aprile 2010 e il giugno 2011, nell'ambito del progetto *Lasting Support*[37]. L' attività giovanile di van Eyck, e in particolare il suo possibile esordio come miniatore, sono tra i temi più dibattuti della storia dell'arte fiamminga[38]. Alcune delle sue creazioni più antiche sono andate perdute e sono ricostruibili solo attraverso copie e riprese riscontrabili in opere dei suoi seguaci o di artisti che ne subirono l'influenza: i possibili modelli per le opere d'esordio di Giovanni Boccati sono rintracciabili proprio tra i

[35] Questo convegno si è svolto nell'ambito dell'ormai tradizionale appuntamento dedicato allo studio del disegno soggiacente e alla tecnologie applicate allo studio dei dipinti, organizzato ogni tre anni alternativamente dall'IRPA (Institut Royal du Patrimoine artistique), dall'Université Catholique de Louvain-la-Neuve e dalla Katholieke Universiteit Leuven. Il convegno dedicato a Jan van Eyck, a cui ho avuto occasione di presenziare, si è tenuto il 19-21 settembre 2012 ed è stato organizzato dall'IRPA.

[36] *The road to van Eyck*, catalogo della mostra a cura di S. Kemperdick e F. Lammertse (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 13 ottobre 2012-13 febbraio 2013), Rotterdam 2012.

[37] I risultati del progetto sono pubblicati nel sito "*Closer to van Eyck: rediscovering the Ghent Altarpiece*": http://closertovaneyck.kikirpa.be

[38] Per una sintesi si veda: D. DENEFFE, *La miniature eyckienne*, in *Miniatures flamandes. 1404-1482*, catalogo della mostra a cura di B. Bousmanne e Th. Delcourt (Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, 30 settembre-31 dicembre 2011; Parigi, Bibliothèque Nationale de France, 6 marzo-10 giugno 2012), Parigi 2011, pp. 166-171.

"*juvenilia*"di Jan van Eyck. Le fonti antiche citano opere del maestro oggetto di grande ammirazione tra i suoi contemporanei, ma che sono andate disperse: è il caso del trittico Lomellini, della cui anta destra si è voluto vedere una ripresa nel *San Girolamo* di Antonio da Fabriano.

Abbiamo quindi deciso di circoscrivere l'indagine alle opere d'esordio dei due artisti marchigiani e di analizzarle come indizi fondamentali per ricostruire la diffusione delle opere dei maestri fiamminghi nel Sud dell'Europa.

L'*ECCENTRICO* ANTONIO DA FABRIANO

Nella documentazione fabrianese della seconda metà del XV secolo ricorre frequentemente il nome di un pittore, Antonio di Agostino di ser Giovanni[1], che è stato concordemente identificato dalla critica con colui che lascia la sua firma su alcune delle opere più belle del primo Rinascimento marchigiano. Dati documentari[2] e opere concordano nel delineare la figura di un artista che esordisce all'inizio degli anni Cinquanta e la cui attività si dispiega essenzialmente tra Fabriano e le terre limitrofe; vari indizi documentari, di cui parleremo, mi spingono inoltre a ritenere che egli godesse di un considerevole apprezzamento. Il gruppo delle opere firmate è abbastanza nutrito: *Antonius Fabrianensis* è l'autore del *Crocifisso* di Matelica datato 1452 (fig. 4)[3], dello stendardo a doppia faccia con la *Madonna in trono col Bambino* e *San Clemente* (fig. 6)[4] e del trittico con la *Madonna in trono con il Bambino tra San Giovanni Battista e San Clemente papa* datato 1474 (fig. 7)[5], questi ultimi entrambi a Genga. Inoltre la critica ha ritenuto, e credo a ragione, che sia lui il *Magister Antonius pictor* autore di un tabernacolo in marmo scolpito, dotato di uno sportello dipinto con illusionistiche specchiature marmoree, situato tuttora nella cappella del Santissimo Sacramento della cattedrale di San Venanzo (fig. 8) [6].

Sarebbe sufficiente l'analisi di queste opere, specialmente del *Crocifisso* di Matelica, che costituisce un punto certo nella cronologia dell'attività dell'artista, a farci stupire per il realismo e l'attenzione ai dettagli che questo pittore riesce a mettere in campo nel 1452. C'è

---

[1] Punto di riferimento è la monografia di B. CLERI, *Antonio da Fabriano: eccentrico protagonista nel panorama artistico del Quattrocento marchigiano*, Cinisello Balsamo 1997. Si deve alla studiosa l'appellativo di eccentrico riservato al pittore.

[2] R.SASSI, *Documenti di pittori fabrianesi, secolo XV*, in "Rassegna marchigiana", III, 1924-1925, pp. 45-56, in particolare su Antonio di Agostino di ser Giovanni pp. 51-54; si veda anche: S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte medievale a Fabriano e nel suo contado*, in *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998, pp. 210-227. Rimandiamo inoltre al regesto documentario aggiornato in appendice al presente testo.

[3] *Il Crocifisso di Antonio da Fabriano*, a cura di G. Donnini, M. Giannatiempo Lopez, R. Bigini, Matelica 1993. B. CLERI, *Antonio da Fabriano …* , 1997, pp. 116-117. I. FIUMI, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di L. LAUREATI e L. MOCHI ONORI (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006), Milano 2006, n. V.6, pp. 232-233.

[4] B. CLERI, *Antonio da Fabriano …* , 1997, pp. 126-129; I FIUMI, in *Gentile da Fabriano e l'altro …*, 2006, V. 5, pp. 230-231.

[5] B. CLERI, *Antonio da Fabriano …* , 1997, pp. 132-133; I FIUMI, in *Gentile da Fabriano e l'altro …*, 2006, V. 10, pp. 240-241.

[6] B. MOLAJOLI, *Un tabernacolo di Antonio da Fabriano*, in "Rassegna marchigiana", VI, 1927-1928, pp. 301-303.
B. CLERI, *Antonio da Fabriano …*, 1997, p. 145. Sul tabernacolo di S. Venanzio, vedi anche: M. CERIANA, *Note sull'architettura e la scultura nella Camerino di Giulio Cesare da Varano*, in *Il Quattrocento a Camerino: luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra 2002, pp. 98-115, in part. p. 100, p. 101 fig. 7, p 113 nota 19. Sulla cattedrale di San Venanzio si veda: *La cattedrale di Fabriano*, a cura di B. Cleri e G. Donnini, Fabriano 2003.

infatti una grande differenza tra il suo stile e quello del suo principale "rivale" sulla piazza fabrianese in quegli anni, l'anonimo Maestro di Staffolo, un pittore affascinante i cui modi si riferiscono, più che a Gentile da Fabriano, a Bartolomeo di Tommaso da Foligno[7]. È evidente che la pittura di Antonio è più avanzata sulla strada del Rinascimento; d'altronde vicino Fabriano, nella medesima diocesi peraltro, fioriva la scuola camerte: Giovanni Angelo d'Antonio, Giovanni Boccati e Girolamo di Giovanni nel corso del sesto decennio, reduci dai loro viaggi fiorentini e padovani, dispiegheranno in patria una pittura ricca delle suggestioni di un Rinascimento già avanzato[8]. Il giovane Antonio poteva facilmente aver avuto contatto con questi artisti[9], la cui pittura poteva al contrario non aver avuto lo stesso impatto su un artista come il Maestro di Staffolo, probabilmente più anziano di Antonio e forse estraneo alla sua esigenza di aggiornamento, in quanto le commissioni non dovevano mancargli: quando nel 1456 viene fondato l'ospedale del Buon Gesù è a lui che viene affidata l'esecuzione dei lavori della facciata e di uno stendardo processionale custodito nella cappella[10].

Ma il divario tra il nostro Antonio e il panorama artistico non solo fabrianese, ma marchigiano nel suo complesso -scuola di Camerino compresa- si amplifica quando prendiamo in considerazione l'opera più celebre di Antonio, il *San Girolamo nello studio* conservato al Walters Art Museum di Baltimora (fig.1)[11]. L'aspetto nordico del dipinto ha ben presto colpito la critica, suscitando però nel contempo un certo imbarazzo nell'individuazione dei modelli a cui il fabrianese dovette rifarsi. Adolfo Venturi nel 1911 nota influssi nordici e fiamminghi[12]; nel 1919 Arduino Colasanti registra un accento borgognone[13] e van Marle

[7] A. DE MARCHI, *Da Bartolomeo di Tommaso al Maestro di Staffolo*, in "Nuovi Studi", 8, 2003 (2004), 10, pp. 13-23. Si veda anche la monografia sul pittore: *Il Maestro di Staffolo*, a cura di B. Cleri e G. Donnini, s.l. 2002.

[8] *Il Quattrocento a Camerino: luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi e M. Giannatiempo Lopez (Camerino, 19 luglio-17 novembre 2002), Milano 2002. *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano 2002.

[9] Si veda B. CLERI, *Antonio da Fabriano e la scuola di Camerino*, in *I Da Varano e le arti*, atti del convegno internazionale (Camerino, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. De Marchi e P. L. Falaschi, 2 voll., Ripatransone 2003, II, pp. 809-822.

[10] R. SASSI, *L'Ospedale degli Esposti di Santa Maria del Buon Gesù: memoria storica nel quinto centenario della fondazione*, Fabriano 1956. Sugli affreschi della facciata e sullo stendardo si veda: M. M. PAOLINI, in *Il Maestro di Staffolo*, 2002, pp. 91-101.

[11] F. ZERI, *Antonio da Fabriano. San Girolamo nello studio*, in *Italian painting in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimora 1976, I, pp. 189 - 191. B. CLERI, *Antonio da Fabriano …*, 1997, pp. 112-115. *The age of van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting*, catalogo della mostra a cura di T.- H. Borchert (Bruges, Groeningen Museum) Ghent-Amsterdam 2002, n. 98, p. 260. A. DE MARCHI, in *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca,* catalogo della mostra a cura di M. Ceriana, K. Christiansen, E. Daffra, A. De Marchi (Milano, Pinacoteca di Brera, 13 ottobre 2004 - 9 gennaio 2005; New York, The Metropolitan museum of art, 1 febbraio - 1 maggio 2005), Milano 2004, n. 36, pp. 230-232.

[12] A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 25 voll., Milano 1901-1940, VII.1, 1911, pp. 528-529.

[13] A. COLASANTI, *Un trittico ignorato di Antonio da Fabriano*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", VI, 1919, pp. 201-202.

suggerisce una possibile derivazione da opere tedesche[14]. Fu Federico Zeri il primo a tentare di contestualizzare questa vena nordica, ipotizzando per Antonio una formazione a Napoli o in Sicilia, accostando il nostro pittore in un primo tempo a Tommaso da Vigilia, poi alla cerchia napoletana di Colantonio[15].

Napoli del resto fu il primo centro in Italia in cui la ricezione dell'arte fiamminga fu organica, potremmo quasi dire "di Stato": si deve infatti all'iniziativa di Renato d'Angiò prima, e poi, in maniera più massiccia, del suo rivale-successore Alfonso d'Aragona, l'arrivo di artisti formatosi su modelli fiamminghi e, in un secondo momento, di opere originali dei maestri dell'*ars nova*[16].

C'è inoltre un altro dipinto di Antonio che spinse lo Zeri a guardare verso l'Italia Meridionale: si tratta della *Dormitio Virginis* conservata alla Pinacoteca Civica di Fabriano (fig.2)[17]. La tavola, non firmata, è concordemente attribuita dalla critica ad Antonio: vi si riscontra lo stesso realismo di un'opera come il *Crocifisso* di Matelica, in particolare la stessa attenzione alla resa dei materiali e lo stesso modo di panneggiare. Zeri nota come la *Dormitio* di Antonio ripeta un "modulo frequente nei *retablos* spagnoli"[18] e che essa"è basata su di uno schema affatto ignoto nella pittura delle Marche, ma diffuso invece nell'Italia meridionale, in Sicilia e in Spagna"[19].

Il giudizio di Zeri non rimase isolato: Ferdinando Bologna accosta Antonio da Fabriano al Maestro di San Giovanni da Capestrano, una figura che egli interpreta come un *trait d'union* tra il "fiamminghismo" napoletano e Piero della Francesca[20].

Nella sua ricostruzione delle rotte mediterranee della pittura, Bologna considera il *San Girolamo* di Baltimora "il primo caso esplicito, nell'Italia gravitante verso il Sud, di un interesse senza riserve e mediazioni verso l'arte fiamminga della prima generazione moderna"[21]. Il riferimento è ad un periodo artistico in cui a Napoli la conoscenza delle opere

---

[14] R. VAN MARLE, *The development of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., The Hague 1923-1938, XV, 1934, pp. 114-115, 118, 128.

[15] F. ZERI, *Giovanni Antonio da Pesaro*, in "Proporzioni", II, 1948, pp. 164-167; riedito in *Giorno per Giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1992, pp. 105-108; IDEM, *Antonio da Fabriano …*, 1976, I, pp. 189 – 191; IDEM, *ad vocem Antonio di Agostino di ser Giovanni, detto Antonio da Fabriano*, in "Dizionario biografico degli Italiani, 3, Roma 1961, pp. 534-535, riedito in *Giorno per giorno …*, 1992, pp. 117-118.

[16] Si veda la recentissima pubblicazione di C. CHALLÉAT, *Dalle Fiandre a Napoli. Committenza artistica, politica, diplomazia al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono*, Roma 2012.

[17] I. FIUMI, in *Gentile da Fabriano e l'altro …,* 2006, n. V.9, pp. 238-239.

[18] F. ZERI, *Giovanni Antonio da Pesaro*, 1948, pp. 164-167.

[19] F. ZERI, *ad vocem Antonio di Agostino …*, 1961, pp. 117-118.

[20] F. BOLOGNA, *Il Maestro di San Giovanni da Capestrano*, in "Proporzioni", III, 1950, pp. 86-98. Su questo anonimo artista si veda: L. PEZZUTO, *Un nuovo ordinamento e una nuova datazione per la pala del Maestro di San Giovanni da Capestrano*, in "Prospettiva", 138, 2010 (2011), pp. 35-48.

[21] F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, 1977, p. 85.

fiamminghe non è più mediata dalle esperienze francesi, come era stato al tempo di Renato d'Angiò, o dal mondo valenciano e catalano, ad esempio da un maestro come Jacomart, pittore di corte di Alfonso d'Aragona: a disposizione degli artisti attivi nel Regno arrivano ora gli originali dei grandi maestri fiamminghi, grazie a una precisa politica di acquisti del Magnanimo.

L'idea di una prima formazione di Antonio da Fabriano nell'Italia Meridionale, riscosse un discreto successo[22], pur senza dar adito a più approfondite ricerche in questo senso.

Divenne comunque opinione comune tra la critica che Antonio avesse conosciuto l'arte fiamminga durante un apprendistato condotto fuori dalle Marche, dove alla metà del secolo non c'era ancora sentore delle novità d'oltralpe e un'opera come il *San Girolamo* rappresentava un *unicum*.

Più recentemente la critica ha spostato l'apprendistato artistico di Antonio da Napoli ad un altro centro dove le opere fiamminghe giunsero precocemente, ossia Genova[23]. Questo trapianto del giovane Antonio da Sud a Nord è stato fatto in virtù della notizia della presenza nella città ligure, nel 1447 e 1448, di un *Antonelus pictor de Fabriano*. È Federigo Alizeri, erudito genovese tra i fondatori della Società Ligure di Storia Patria, a citare nel 1870 due documenti in cui attore sarebbe questo artista fabrianese *habitator Ianue*[24]. Stando alle parole dell'erudito, *Antonelus* venne pagato per alcuni lavori da eseguire nella colonia di Caffa, in Crimea. Per lui garantì un certo Donato pavese: potrebbe trattarsi del pittore Donato de' Bardi, l'artista originario di Pavia e documentato come pittore a Genova dal 1426 alla morte, avvenuta tra 1450 e 1453[25]. Tuttavia il fabrianese non eseguì mai quelle opere, poiché disertò

[22] Possiamo citare a questo riguardo vari interventi di Giampiero Donnini che si è occupato più volte del nostro pittore: G. DONNINI *Antonio da Fabriano: un San Bernardino del 1451*, in "Commentari", 26, 1975, pp. 142-144; IDEM*, Una congiuntura di cultura artistica sull'asse Camerino Fabriano,* in "Antichità viva", XXIX, 1990, pp. 15-22; IDEM, *Antonio da Fabriano*, in *Gentile e i pittori di Fabriano*, a cura di G. Donnini e P. Zampetti, Firenze 1992, pp. 209-214; IDEM, *Il Crocifisso di Matelica e qualche appunto sul percorso iniziale di Antonio da Fabriano*, in *Il Crocifisso di Antonio …*,1993, pp. 5-12.

[23] Sui rapporti tra Genova e le Fiandre si vedano ad esempio: *Pittura fiamminga in Liguria: secoli XIV-XVII*, a cura di P. Boccardo e C. di Fabio, Cinisello Balsamo 1997; E. PARMA, *Genoa gateway to the South.,* in *The age of van Eyck. The mediterranean word and early Netherlandish painting*, catalogo della mostra a cura di T-H. Borchert (Bruges, Groeningemuseum, 15 marzo-30 giugno 2002), Ghent-Amsterdam 2002, pp. 95-107 *Primitivi fiamminghi in Liguria,* a cura di C. Cavelli Traverso, Recco 2003. M. C. GALASSI, *Pittura fiamminga per i genovesi, (secoli XV e XVI)*, in *Genova e l'Europa atlantica: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2006, pp. 83-109; EADEM, *Episodi di "fiamminghismo" nella pittura ligure del Quattrocento: verifiche sulla tecnica dell'*underdrawing, in *Nord-Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna: prospettive di studio e indagini tecniche*, atti del workshop internazionale (Genova, 28-29 ottobre 2005), a cura di C. Virdis Limentani e M. Bellavitis, Padova 2007, pp. 33-45.

[24] F. ALIZERI, *Notizie dei professori di disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 6 voll., Genova 1870-1880, I, 1870, pp. 268-269.

[25] Si deve a Federico Zeri la ricostruzione della figura artistica di Donato de'Bardi. Si veda: M. NATALE, *La riscoperta di Donato de' Bardi, in Federico Zeri, dietro l'immagine: opere d'arte e fotografia*, catalogo della mostra a cura di A. Ottani Cavini (Bologna, Fondazione Zeri, 10 ottobre 2009-10 gennaio 2010), Torino 2009,

lungo il cammino. Al 1448 risale invece una quietanza di pagamento della dote della donna che Antonio sposa, una certa Maria Albanese.

Queste notizie riportate dall'Alizeri hanno spinto la critica ad identificare l'*Antonelus de Fabriano* con l'autore del *San Girolamo* Walters e delle altre opere che abbiamo citato. Antonio è stato così trasformato da pittore colantoniesco a testimonianza preziosa della ricezione dei modi fiamminghi a Genova. Tutto questo senza alcun tentativo di verificare con una ricerca documentaria quanto affermato da Alizeri.

Mi è stato possibile rintracciare il documento del 1448, la cui lettura si è dimostrata fondamentale: quello che dalle prime righe trascritte dall'Alizeri poteva sembrare un semplice documento dotale si è invece rivelato foriero di informazioni interessanti per chi sappia leggere tra le righe attraverso un'attenta analisi diplomatistica[26]. È stato invece impossibile, nonostante i ripetuti tentativi, rintracciare il documento del 1447 inerente la commissione a Caffa: siamo quindi costretti a doverci basare sulle parole dell'Alizeri, che sono comunque sufficienti a darci alcune informazioni su questo pittore: egli doveva di certo essere una figura assai particolare. Di questi aspetti discuteremo diffusamente.

Antonio dunque figura chiave dei rapporti Genova – Fiandre alla metà del XV secolo? Ritengo sia un errore giungere a questa conclusione così in fretta come è stato fatto. Questa idea ha finito infatti per spazzar via senza possibilità di appello anche le riflessioni dello Zeri sull'altra opera che ritengo fondamentale per comprendere la formazione di Antonio da Fabriano, la *Dormitio Virginis*. Andrea de Marchi ritiene che l'originalità della sagoma a centina non vada spiegata con il rifarsi a esempi meridionali o iberici, ma che sia dovuta semplicemente alla destinazione entro un arcosolio[27]. A questa ipotesi e all'analisi della *Dormitio Virginis* sarà necessario dedicare un intero capitolo.

A mio parere l'analisi congiunta di dati documentari e di dati stilistici e compositivi, specialmente di quelli che emergono dal *San Girolamo* e dalla *Dormitio Virginis*, induce a

---

pp. 42-45. Sul pittore si veda anche: M. CALDERA, *Donatus comes Bardus Papiens, I*, in "Intemelion", 12, 2006, pp. 83-120.

[26] Sono grata alla dott.ssa Giustina Olgiati per avermi guidato nella giusta direzione. La sua grande dimestichezza con la documentazione genovese ha costituito per me un aiuto fondamentale nella comprensione del documento che abbiamo analizzato insieme a più riprese. Un sentito ringraziamento anche al dott. Roberto Santamaria che, nella fase finale della stesura della mia tesi di laurea nel 2009, ha reso possibile il recupero "fisico" del documento. Le filze del notaio Antonio Fazio seniore sono infatti tuttora escluse dalla consultazione a causa del loro precario stato di conservazione.

Ho già avuto l'occasione di pubblicare alcune riflessioni sul ritrovato documento; si veda: S. CAPORALETTI, *Accenti fiamminghi in Antonio da Fabriano: riscontri documentari e ipotesi*, in "Notizie da Palazzo Albani", XXXIX, 2010-2011 (2012), pp. 41-56.

[27] A. DE MARCHI, *Diversità di Antonio da Fabriano*, in *Un testamento pittorico di fine '400. Gli affreschi restaurati di Antonio da Fabriano in San Domenico*, Fabriano 1994, s. p., nota 6.

guardare oltre Genova, come oltre potrebbe aver guardato Antonio, in direzione della Penisola Iberica.

Sulle tracce di Antonio di Agostino a Fabriano

La situazione artistica di Fabriano nella seconda metà del XV secolo è assai peculiare: la documentazione pervenutaci, sia quella conservata all'Archivio Storico Comunale sia quella dell'Archivio Notarile -presso la locale sezione dell'Archivio di Stato di Ancona- ci riconsegna l'immagine di una città molto vivace dal punto di vista artistico, popolata da una schiera piuttosto fitta di pittori. Tuttavia, fatta eccezione per l'artista oggetto della nostra ricerca, Antonio da Fabriano, il quale ha lasciato la firma su alcune sue opere, non è stato possibile ricostruire con certezza l'attività di nessuno dei pittori documentati in città in quel periodo: ci troviamo di fronte a una serie di artisti senza opere. Un discorso a parte va fatto, come diremo, per Francesco di Gentile, autore di alcune opere firmate, che va forse identificato con Francesco di Ottaviano, pittore per cui disponiamo di una documentazione abbastanza ampia: una felice intuizione il cui merito va a Fabio Marcelli[28].
Va ricordato che le conoscenze documentarie a nostra disposizione sulla pittura a Fabriano nel XV secolo si devono agli studi di Romualdo Sassi[29], insigne storico fabrianese a cui oggi è intitolata la biblioteca della città che conserva anche l'Archivio Storico del Comune. I risultati di Sassi sono stati implementati dalle indagini condotte con estrema accuratezza da Stefano Felicetti, il quale ha compiuto uno spoglio della documentazione fabrianese per il periodo1283-1499[30]. Le mie ricerche, limitate per lo più agli anni 1439-1495 circa, si sono concentrate principalmente nell'Archivio Notarile, cogliendo l'invito di Felicetti stesso, il quale aveva sottolineato come gli atti dei notai avrebbero potuto continuare a rivelare elementi utili in ogni loro parte. Le indagini non hanno infatti deluso le aspettative: se da un lato dispiace che i documenti inediti trovati su Antonio da Fabriano non siano relativi a commissioni di opere e che non sciolgano il nodo della questione del suo soggiorno fuori dalle Marche, forse a Genova, dall'altro i risultati prodotti sono utili per gettar luce sull'arte a Fabriano della seconda metà del XV secolo, fino all'evento – che non potrebbe essere

[28] F. MARCELLI, *Botteghe di artisti a Fabriano*, in B. Cleri, *Antonio da Fabriano…*, 1997, pp. 13-29, in particolare pp. 23-28.
[29] R. SASSI, *Documenti di pittori fabrianesi…*, 1924-1925, pp. 45-56.
[30] S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, pp. 210-229.

altrimenti definito, a giudicare dal tono enfatico della documentazione- dell'arrivo di Carlo Crivelli a Fabriano nel 1490.

Per questo ho ritenuto opportuno includere i risultati delle ricerche documentarie che ho condotto, a cui è dedicato un capitolo che illustra alcuni documenti inediti e alcune riflessioni sul panorama artistico fabrianese in cui si colloca, pur nella sua eccentricità, Antonio da Fabriano.

La presenza a Fabriano di Antonio di Agostino di ser Giovanni pittore del quartiere di San Giovanni è ampiamente attestata dalla documentazione, tra 1451 e 1489.

La prima menzione risale al gennaio 1451 quando Moscato di Meo, depositario della fabbrica della chiesa di San Venanzo di Fabriano, consegna 4 ducati e 32 bolognini a maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni da Fabriano pittore per sei candelieri "tucti messi a oro fino" destinati all'altare maggiore della chiesa[31]. Segue nel giugno di quell'anno un altro pagamento con la stessa "causale", ma di minore entità -2 ducati- a maestro Antonio[32]. Nel 1451 Antonio di Agostino poteva dunque già fregiarsi dell'appellativo di maestro e d'altra parte il *San Girolamo* di Baltimora non lascia adito a dubbi: siamo di fronte all'opera di un artista già pienamente formato che firma orgogliosamente la sua straordinaria opera alla maniera fiamminga.

I due che abbiamo citato sono tra i pochi documenti relativi ad Antonio in qualche modo connessi alla sua attività professionale, anche se in qualità di semplice doratore. Come abbiamo già accennato Antonio lavorò in un'altra occasione per la chiesa di San Venanzo, scolpendo il tabernacolo che si trova nella cappella del Santissimo Sacramento, ma i registri contabili della chiesa tacciono su questo lavoro.

È datata 1451 un'altra opera che, sulla scorta di una proposta di Donnini, possiamo riferire al nostro artista: il *San Bernardino da Siena*, affrescato sulla controfacciata della chiesa di San Francesco a Gualdo Tadino (fig. 3).[33]. L'anno successivo Antonio realizzò il *Crocifisso* di Matelica, firmato[34]. Inoltre, stando a quanto riportato dal Cavalcaselle, la tavola con le

[31] Biblioteca comunale "Augusta" di Perugia, fondo manoscritti, ms. 2909, registro contabile della chiesa di S. Venanzo di Fabriano, 1442-1457, c. 27 v. S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, p. 221, n. 228.

[32] Biblioteca comunale "Augusta" di Perugia, fondo manoscritti, ms. 2909, registro contabile della chiesa di S. Venanzo di Fabriano, 1442-1457, c. 27 v. S. FELICETTI, *Documenti per la storia…*,1998, p. 221 n. 234.

[33] G. DONNINI, *Antonio da Fabriano: un San Bernardino del 1451*, in "Commentari", 26, 1975, pp. 142-144.

[34] I. FIUMI, in *Gentile da Fabriano e l'altro …*, 2006, V.6, pp. 232 - 233.

Stigmate di San Francesco, ora dispersa, che costituiva il *verso* di uno stendardo processionale a doppia faccia copia da un'opera di Gentile, riportava la data 25 marzo 1452[35].
Antonio ricompare nella documentazione fabrianese nel 1457, anno in cui le attestazioni della presenza del pittore a Fabriano sono numerose. Il 16 gennaio è testimone ad un accordo su una causa in corso per la spartizione di un'eredità[36]. L'11 giugno maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni del quartiere di San Giovanni vende un terreno a Giovanni di Grazioso di Vanni per il prezzo di 8 ducati, per ottemperare all'obbligo di rendere la dote di 3 ducati ai nipoti Piersimone, Pietro Paolo e Fina, figli del defunto suo fratello Filippo e di Giovanna, che era divenuta moglie del suddetto Giovanni[37]. Il 24 giugno ricopre nuovamente il ruolo di testimone, questa volta in un atto di vendita[38]. Nel frattempo qualche giorno prima era stato nominato consigliere di Credenza per il trimestre luglio-settembre[39]: in questo documento si fa riferimento al nostro semplicemente come a "maestro Antonio pittore", senza il patronimico, ma, come diremo, possiamo essere certi del fatto che in quegli anni a Fabriano Antonio di Agostino fosse l'unico con quel nome ad esercitare la professione di pittore.
All'anno 1457 fanno riferimento due documenti inediti che ho rintracciato nell'Archivio Notarile di Fabriano. Il 23 marzo Sante di Nicola *Natalutii* di Porcarella chiede al podestà di Fabriano, il quale dà il suo assenso, di nominare suo curatore ser Paolo di ser Bartolo di Genga per la vendita di una sesta parte di una casa situata nel castro di Albacina. Tra i testimoni compare maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni[40]. Il 4 luglio Antonio di Giovanni di Venanzio del castro di Albacina nel distretto di Fabriano fa testamento. Maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni pittore figura nell'elenco dei testimoni[41].
Nel 1457 Antonio realizza inoltre un affresco che si trovava in Palazzo Bigonzetti Baravelli[42]; al momento della demolizione dell'immobile si è proceduto allo stacco dell'affresco, il quale gode attualmente di una curiosa collocazione nell'atrio di un condominio nel centro di Fabriano, al numero 2 di Piazza Milani, attuale residenza dei Baravelli. Questa collocazione

[35] G. B. CAVALCASELLE e J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia dal sec. II al secolo XVI*, voll. 11, Firenze 1875-1908, IX, 1902, p. 80. A questo stendardo, il cui *recto* rappresenta l'*Incoronazione della Vergine*, ora conservata a Vienna, dedicheremo un apposito capitolo.
[36] Archivio di Stato di Ancona-Sezione di Fabriano, Archivio Notarile di Fabriano- d'ora in poi ASA-SF, ANF, 59, not. Giacomo di Benedetto, 1456-1458, cc. 12 v -13 r; S. FELICETTI, *Documenti per la storia…* ,1998, p. 222, doc. 259.
[37] ASA-SF, ANF, 59, notaio Giacomo di Benedetto, 1456-1458, cc. 72v-73r. S. FELICETTI, *Documenti per la storia …*, 1998, p. 222, doc. 264.
[38] ASA-SF, ANF, 59, notaio Giacomo di Benedetto, 1456-1458, cc. 77r-78r. S. FELICETTI, *Documenti per la storia …*, 1998, p. 223, doc. 266.
[39] Archivio storico comunale di Fabriano –d'ora in poi ASCF- Sez. Cancelleria, *Riformanze*, 1457-1458, c. 51 v. S. FELICETTI, *Documenti per la storia …*, 1998, p. 222, doc. 265
[40] ASA- SF, ANF, 59, notaio Giacomo di Benedetto da Domo, cc. XXXV rv.
[41] ASA- SF, ANF, 50, notaio Gaspare Stelluti di Andrea, cc. 139 r – 141 r.
[42] B.CLERI, *Antonio da Fabriano…*, 1997, pp. 124-125.

ha tuttavia il pregio di permettere un libero accesso all'affresco: è infatti consentito a tutti di entrare nell'androne del condominio. La medesima sorte è toccata all'affresco con la *Madonna e il Bambino* attribuito al Maestro di Staffolo, proveniente dalla facciata del medesimo palazzo. L'affresco attribuito ad Antonio dal Molajoli[43] raffigura *San Cristoforo, San Michele Arcangelo, la Madonna col Bambino e Sant'Andrea* (fig. 9); nonostante il restauro cui è stato sottoposto dopo lo stacco[44], è alquanto malconcio e la sua lettura è resa ancora più ardua dalle scarse condizioni di illuminazioni dell'ambiente dove è stato sistemato. L'opera è datata 1457: non possiamo fare a meno di notare la particolare grafia del numero cinque che ricorre identica nel *San Bernardino* di Gualdo Tadino, nel *San Girolamo* e nel *Crocifisso* di Matelica. A favore di un'attribuzione al nostro pittore mi pare particolarmente significativo il confronto tra la Madonna raffigurata nell'affresco e quella del già citato stendardo di Genga, firmato: emerge con grande evidenza la tendenza di Antonio a rappresentare volti dalla fronte particolarmente alta: Luigi Serra nel 1933 parlava a questo proposito di figure dolicocefale[45].

Dopo il 1457 per alcuni anni non abbiamo notizie su Antonio, che ricompare nel 1464, quando figura in un elenco dei membri del consiglio generale e di Credenza[46].
All'anno successivo risale un documento molto interessante, che induce a pensare che Antonio fosse dedito ad altre attività oltre che alla pittura: Antonio di Bartolomeo *de Cialandro* promette di pagare al pittore 11 ducati per aver acquistato un abito di panno di lana fiorentino di colore celeste[47]. Si è pensato dunque che Antonio praticasse il commercio della lana[48]. Questa notizia, seppur isolata, assume maggior interesse se considerata alla luce di un articolo di Romualdo Sassi[49], scarsamente noto alla critica, che ci informa che Antonio di Agostino risulta tra gli antenati della illustre famiglia fabrianese dei Manari, mercanti di lana. Lo studioso di memorie patrie trovò questa notizia in due alberi genealogici della famiglia, stesi nella prima metà del XVIII secolo, che facevano parte della collezioni di documenti di Aurelio Zonghi, poi entrati in possesso del commendatore Ernesto Moscatelli. I documenti già appartenenti allo Zonghi sono stati successivamente venduti da Moscatelli all'Archivio

[43] B. MOLAJOLI, *Un nuovo affresco di Antonio da Fabriano*, in "Gentile da Fabriano. Bollettino mensile per la V celebrazione centenaria", 1928, p. 85.
[44] *Mostra d'opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 1968) Urbino 1968, p. 121.
[45] L. SERRA, *Antonio da Fabriano*, in "Bollettino d'arte", XXVII; 1933, pp. 359-378, in part. p. 366.
[46] ASCF, Sez. Cancelleria, 17, Riformanze, 1464-1466, c. 5v. S. FELICETTI, *Documenti per la storia …*, 1998, n. 278, p. 223.
[47] ASA-SF, ANF, 54, not. Francesco di Giuliano *Milliutii*, 1462-1467, c. 69 r. S. FELICETTI, *Documenti per la storia …*, 1998, n. 280, p. 223.
[48] F. MARCELLI, *Note biografiche e committenza*, in B. Cleri, *Antonio da Fabriano …*, 1977, p. 33.
[49] R. SASSI, *La famiglia del pittore Antonio da Fabriano*, in "Rassegna marchigiana",V, 1927, pp. 197-201.

Storico Comunale di Fabriano. Purtroppo anni fa il fondo Zonghi-Moscatelli è stato sciolto in seguito ad un riordinamento dell'archivio, dove attualmente non c'è traccia di questi alberi genealogici che potrebbero dunque essere andati dispersi prima della cessione dei documenti. Felicetti ha invece rintracciato un documento notarile del 1490 che vede come attori i figli del pittore: Giovanni di Antonio di Pratovecchio abitante a Fabriano dichiara di essere debitore di un fiorino e 30 bolognini nei confronti di ser Agostino e di Andrea di maestro Antonio pittore, dai quali aveva acquistato sei braccia di panno *bigellum*[50]*:* si era evidentemente già instaurata in quegli anni un'attività familiare, inaugurata forse proprio da Antonio. A conferma di ciò vorrei citare nuovi documenti sui figli Andrea e Agostino: il 28 aprile 1489 Arcangelo *Cole Felicis* del castro di Cerreto è debitore nei confronti di ser Agostino di maestro Antonio pittore di quattro fiorini e trentadue bolognini, per aver acquistato 16 braccia di panno *bisei* e promette di restituire la somma entro il 15 agosto di quell'anno[51]. Un documento analogo si riferisce all'anno 1491: Pietro di Ciriaco di Genga e *Florictus* di Piero Benacti di Fabriano sono debitori nei confronti di Andrea e ser Agostino di maestro Antonio pittore di Fabriano di un fiorino e quattordici bolognini per aver acquistato 10 braccia e tre quarti di panni *bisei*. La scadenza fissata per il pagamento è anche questa volta il 15 agosto[52].

Antonio frequentava inoltre la bottega del più importante sarto sulla piazza fabrianese, l'albanese Prende di Stefano, di cui l'Archivio del Brefotrofio conserva un registro di ricevute (1470 -1504) che sono riuscita a reperire, verificando così una notizia fornita dal Sassi secondo il quale Antonio compariva tra i clienti del sarto[53]: il 17 giugno 1483 "Maestro Antonio pentore" deve pagare per la "lauratura di una "camisiolla per la donna del figliolo" e per la "tagliatura di do para di calze per i figlioli"[54]. Nel registro oltre alle ricevute troviamo annotazioni riguardanti la vita privata di Prende: apprendiamo per esempio che egli si sposò il 20 giugno 1482 e che ebbe quattro figli: Paterniano, Pellegrina, Francesca, Diotisalve.

La comunità albanese era particolarmente numerosa a Fabriano e, sebbene essa venne inizialmente osteggiata dalla comunità, il flusso migratorio fu costante: nel 1469 esisteva a Fabriano una Congregazione o Università degli Albanesi, chiamata ad offrire il suo cero nella festa patronale di San Giovanni Battista. Probabilmente una delle cause di questo fenomeno

[50] ASA-SF, ANF, 64, not. Tommaso di ser Giacomo di Benedetto, 1490-1498, c. 22 v. S. FELICETTI, *Documenti per la storia …*, 1998, n. 339, p. 225.
[51] ASA-SF, ANF, 109, notaio Biagio di Piero di ser Giacomo Pedonei, c. 19v.
[52] Ivi, c. 82rv.
[53] R. SASSI, *Immigrati dell'altra sponda dell'Adriatico a Fabriano nel secolo XV*, in "Rendiconti dell'Istituto marchigiano di scienze lettere e arti", XVII, 1941-1949, pp. 69-77, in part. pp. 70-71.
[54] ASCF, Archivio del Brefotrofio, *Arte de' Sartori*, 1393 (ex 136), c. 30r.

migratorio va riscontrata nella presa di Costantinopoli da parte dei Turchi nel 1453[55]. Sassi riporta che l'8 marzo 1472 il Consiglio di Credenza votò al fine di far pagare ad ogni famiglia slava o albanese che abitasse a Fabriano da almeno un triennio un carlino da destinare al pagamento del salario dei soldati di guardia alle mura e alla porte. Augusto Zonghi rinvenne entro un registro di tasse del 1473 un foglio cartaceo staccato contenente una serie di giuramenti da parte dei capi di queste famiglie che dichiaravano il numero dei componenti e da quanti anni dimoravano a Fabriano. Vengono registrate una quarantina di famiglie, per un totale di circa centosettanta persone. Coloro che erano residenti da più tempo lo erano da circa un ventennio, cioè all'incirca dall'anno della presa di Costantinopoli.

Queste minuziose notizie sulla comunità albanese di Fabriano ci riguardano da vicino: come abbiamo già accennato, *Antonelus de Fabriano pictor* nel 1448 a Genova sposa una certa Maria albanese. Ci sembra tuttavia difficile sostenere l'idea di un incontro a Fabriano con la donna, magari in relazione alla frequentazione della bottega di Prende di Stefano da parte del pittore[56]. Sebbene non si possano escludere alcune precoci presenze isolate di albanesi a Fabriano, sembrerebbe che una vera e propria comunità si sia formata solo dopo il 1453[57]. Nel 1448 Prende di Stefano doveva inoltre essere molto giovane, se non appena nato, considerando che egli esercitava ancora nel 1504 e soprattutto che diede alla luce un figlio nel 1501. Ritengo più probabile che l'incontro con Maria, di cui non si cita purtroppo il patronimico, avvenne a Genova, crocevia di culture[58], dove erano presenti moltissime comunità straniere, compresa quella degli albanesi. Purtroppo non sappiamo null'altro di questa donna: Andrea de Marchi nel 1994 auspicava che le ricerche archivistiche potessero ritrovare traccia della donna accanto ad Antonio al suo ritorno a Fabriano[59]. Numerosi documenti ci parlano del padre, del fratello, dei figli di Antonio e delle loro consorti, ma abbiamo constatato che la moglie di Antonio non si palesa mai negli archivi fabrianesi.

---

[55] Alla minaccia turca si deve anche la formazione di una comunità di greci provenienti da Chio -colonia genovese- a Matelica. La vicenda è ricordata da S. BIOCCO, *Cultura artistica a Matelica nella seconda metà del Quattrocento*, in *Guardate con i vostri occhi: saggi di storia dell'arte nelle Marche*, a cura di A. Montironi, Ascoli Piceno 2002, pp. 51-65, in part. pp.63-65.

[56] F. MARCELLI, *Note biografiche e …*, 1997, p. 33, sembra tentato da questa ipotesi.

[57] Mi sono imbattuta in un documento davvero interessante del 30 luglio 1457: Domenico albanese sposa Maria (!), sorella di Giorgio albanese "cum uno anulo que immixit in digito anulari ipsius Marie". ASA-SF, ANF, 59, notaio Giacomo di Benedetto da Domo, c, LXXXVII r.

[58] Su questa affascinante tematica si veda: *Genova, porta del mondo. La città medievale e i suoi habitatores*, catalogo della mostra documentaria a cura di G. Olgiati (Genova, Archivio di Stato, 16 giugno – 15 settembre 2011), Genova 2011.

[59] A. DE MARCHI, *Diversità di Antonio da Fabriano*, in *Un testamento pittorico di fine '400. Gli affreschi restaurati di Antonio da Fabriano in San Domenico*, Fabriano 1994, s. p.

I documenti ci informano invece di altre attività economiche cui era dedito il pittore, come l'agricoltura e l'allevamento. Il 28 gennaio 1472 Tommaso di Lorenzo di Felice promette a maestro Antonio pittore di mettersi al suo servizio per la lavorazione dei campi, con l'ausilio di buoi, fino alla festa di S. Maria del successivo mese di marzo[60]. Il 9 dicembre 1486 Benedetto di Borro di Precicchie nel contado di Fabriano vende a maestro Antonio pittore una cavalla e una puledra, che dichiara di aver tenuto a soccida dallo stesso maestro Antonio per il prezzo di 11 fiorini[61]. Antonio fece ricorso in varie occasioni alla pratica della soccida, molto diffusa all'epoca: egli stipula infatti contratti simili il 30 gennaio 1487[62] e il 27 aprile 1489[63].

La presenza di Antonio nella sua città natale è dunque documentata nel 1451, poi nel 1457 e di nuovo nel 1464 e nel 1465. Un nuovo documento ci permette di stabilire che egli si trovava a Fabriano anche nel 1467. Si tratta purtroppo di un documento mutilo –la datazione è perciò incompleta- posto all'apertura di un protocollo del notaio Giacomo Tinti senior[64]. Nonostante l'attuale stato lacunoso, è possibile ricostruire in maniera verisimile la vicenda di cui ci è data testimonianza. Tale Venanzio ha acquistato da un certo Nicola un asino che però si è scoperto avere un difetto alle zampe anteriori. I due contraenti decidono perciò di comune accordo di recidere il contratto di compravendita che avevano stipulato. Venanzio deve restituire a Nicola l'asino e due risme di carta entro quindici giorni. Per lui fa da garante "*Magister Antonius Augustini pictor de dicta terra*".
È noto un documento del 7 luglio 1469 in cui Antonio nomina Angelo di Giovanni di Onofrio di Fabriano suo procuratore per la vendita di un terreno situato a Fabriano in contrada *Biacque*[65].

---

[60] ASA-SF, ANF, 62, not. Tommaso di ser Giacomo di Benedetto, 1470-1480, c. 120v. S. FELICETTI, *Documenti per la storia …*, 1998, n. 292, p. 224. Felicetti, sempre preciso nelle sue indicazioni, in questo caso si confonde invece nel riportare il mese e l'anno del documento: "1473, febbraio 28". Il documento recita "item dictis anno, indictione et tempore, die martis XXVIII ianuari". Per il mese si tratta probabilmente di una semplice svista. L'anno viene riportato invece erroneamente anche relativamente al documento precedente del registro notarile, che si trova sul recto della medesima carta, anch'esso relativo ad Antonio (n. 289, p. 223). Nel protocollo si dice "*item dicitis anno, indictione et tempore*". L'indicazione dell'anno la troviamo a c. 119 v del registo: "*Hic est liber…annis domini a Nativitate 1472, indictione quinta*", a cui segue un documento così datato: "*Item dictis anno die sabbati XXVII mensis dicembri indictione quinta*": l'anno 1472 è già scattato perché lo stile di datazione è quello della Natività, che fa iniziare l'anno il 25 dicembre. I documenti che seguono relativi ad Antonio sono quindi del gennaio 1472.
[61] ASA-SF, ANF, 93, not. Agostino di ser Francesco di Giuliano *Milliutii*, 1483-1490, c. 182 r. S. FELICETTI, *Documenti per la storia …*, 1998, pp. 224-225, n. 319.
[62] ASA-SF, ANF, not. Francesco Iannarelli, 1486-1487, c. 89 rv. S. FELICETTI, *Documenti per la storia..*, 1998, p. 225, n. 321.
[63] ASA-SF, ANF, 109, not. Biagio di Piero di ser Giacomo Pedonei, 1488-1493, c. 19 rv. S. FELICETTI, *Documenti per la storia..*, 1998, p.225, n. 329.
[64] ASA-SF, ANF, 57, notaio Giacomo Tinti *senior*, c. 3 r.
[65] ASA-SF, ANF; 48, not. Gaspare Stelluti di Andrea, 1468-1469, c. 115 v. S. FELICETTI, *Documenti per la storia …*, 1998, p. 223, n. 286.

Un nuovo documento ci informa invece che il 2 giugno del 1470 "magistro Antonio Augustini ser Iohannis de Fabriano" funge nuovamente da testimone alla stipula dell'atto con cui Antonio *Paulanii* e Nicolò di Andrea di Bartolo nominano loro procuratore Angelo *de Ranaldinis* in una causa in corso con il vescovo di Camerino[66].

L'unica opera documentata di Antonio purtroppo non è sopravvissuta all'incuria dell'uomo. In un registro degli atti del Comune di Sassoferrato per gli anni 1470-1474 compare una nota di spesa in cui si legge che il pittore Antonio da Fabriano deve ricevere due fiorini come residuo di pagamento per aver eseguito degli affreschi nel palazzo del Comune, oggi non più esistenti[67]. Questo documento era stato citato da Amico Ricci nel 1834[68]. Ho ricostruito le vicende di questo registro che uscì dall'Archivio del Comune in anni non ben precisati per riapparire sul banco di uno straccivendolo a Senigallia, dove venne acquistato prima del 1970 per la Biblioteca Antonelliana della città; in quella sede il registro venne visto da Paride Berardi che pubblicò il documento ritenendolo inedito[69]. Ho appurato che il registro è oggi tornato a far parte dell'Archivio Comunale di Sassoferrato. Non mi è invece stato possibile reperire in alcun modo gli altri documenti inerenti questo lavoro di Antonio citati dal Ricci e dall'Anselmi e da questo inevitabilmente si deduce che altra documentazione sia andata dispersa. Infatti Anselmi cita un documento che riporta al 1468 la commissione di questi affreschi raffiguranti una *Vergine con San Giovanni Battista e San Francesco*[70] e, stando al Ricci, un coro di cherubini, lavoro che già nel 1834 era "deperito per ingiurie del tempo e per la poca custodia"[71].

Inoltre Anselmi annota che nello stesso anno Antonio dipinse le armi del *gubernator* a *Porta Nova* (verso Arcevia), a *Porta Pontis* (verso Fabriano) e nel *Palatio*; raffigurò inoltre le armi del *Sanctissimi Domini Nostri* e quelle del Comune a Porta Nova. Il lavorò frutto al pittore di Fabriano un fiorino e ventisei bolognini[72]. Sassoferrato si era liberato dalla tirannia dei Conti Atti nel 1460 e dunque era da poco diventato libero Comune e, in mancanza di una locale scuola di pittura, si servì di un artista forestiero per rappresentare i simboli del nuovo potere.

---

[66] ASA-SF, ANF, 62, notaio Tomaso di ser Giacomo di Benedetto da Domo, c. 10 v.
[67] Archivio Comunale di Sassoferrato, Delibere del Consiglio, 1470 (ottobre)-1474, c. 117 v.
[68] A. RICCI, *Memorie Storiche delle arti e degli artisti nella Marca di Ancona*, 2 voll., Macerata 1834, I, pp. 176-177, p. 177 p. 181, nota 9. Queste pitture sono citate anche dal Van Marle: "between 1468 and 1471 he was acitive at Sassoferrato where he painted some figures in the town hall, which in all probability are the Madonna, the St. John the Baptist and the St. Francis which are found there at the present day", R. VAN MARLE, *The development of the Italian Schoosl of Painting*, 19 voll., The Hague 1923-1938, XV, 1934, p. 114.
[69] P. BERARDI, *Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro*, Bologna 1988, p. 178, nota 229.
[70] A. ANSELMI, *Il polittico di Santa Croce di Sassoferrato e il suo autore Antonio da Fabriano*, in *Miscellanea storico artistica di Sassoferrato*, Senigallia 1904, p. 7.
[71] A. RICCI, *Memorie storiche delle ...,* 1834, I, p. 12.
[72] A. ANSELMI, *Il polittico di Santa ...*, 1904, p. 7.

Quello di Antonio da Fabriano non fu un caso isolato: ritengo infatti, come diremo, che potrebbe essere attribuita a Giovanni Boccati una *Madonna della Misericordia* raffigurata in una porta urbica che si apriva sulle mura, costruite poco dopo il 1460, e che è ora inglobata nel piccolo santuario della Madonna della Valle.

Pochi anni dopo aver eseguito i lavori a Sassoferrato, Antonio lavorò anche nella vicina Genga, dove realizzò il trittico con la *Madonna in trono col Bambino, San Clemente e San Giovanni Battista*, firmato e datato 1474[73]. L'unica traccia documentaria a proposito di quest'opera l'ho reperita in un inventario dei beni della chiesa di San Clemente di Genga del 1699, conservato presso l'Archivio Diocesano di Camerino. "*Un quadro grande sopra il Batesimo, con l'imagine della Gloriosissima Vergine in mezzo, e di S. Clemente e di San Giovanni Battista dalli lati*[74]."L'opera non era dunque collocato sull'altare maggiore, ma sopra il fonte battesimale, coerentemente con la presenza della figura del Battista. In questo inventario manca invece ogni riferimento allo stendardo a doppia faccia realizzato da Antonio per una confraternita di disciplinati dedicata a San Clemente, che doveva dunque avere sede nella medesima chiesa di Genga.

Abbiamo citato documenti che riguardano il nostro pittore per gli anni 1471- quando viene pagato per i lavori a Sassoferrato- e 1472. Il 31 gennaio 1473 Antonio paga 4 libre all'ufficiale per l'abbondanza del grano del comune di Fabriano[75] e nel 1475 acquista un casalino situato nel quartiere Poggio di Fabriano di proprietà degli Ottoni, signori di Matelica[76].

Il vuoto di notizie tra 1475 e 1483 viene ora parzialmente colmato da un documento del 28 febbraio 1476: "Magister Antonius Augustini di ser Iohannis" vende a Marco Berardino di Pietro una casa situata nel quartiere di Castel Vecchio a Fabriano per il prezzo di cinquantanove ducati[77]. Inoltre un *Crocifisso* conservato a Lione e attribuito da Laclotte ad Antonio da Fabriano è datato 1479. L'iscrizione recita che l'opera fu eseguita per un membro della famiglia dei Da Varano, signori di Camerino[78].

---

[73] I. FIUMI, in *Gentile da Fabriano e l'altro…*,2006, v.10, pp. 240-241.

[74] Archivio Diocesano di Camerino, *Inventari Matelica/Fabriano*, 1589-1769, n. 307.

[75] ASCF, Istituti di beneficienza, Abbondanza perpetua o Monte del Grano, 493, *Liber impositionis libr. 4 pro foculare ad deferendum granum abundantia*, 1473-1474, n. c. [ma c. 8 r]. S. FELICETTI, *Documenti per la storia …*, 1998, p. 224, n. 290.

[76] Archivio di Stato di Macerata-Sezione di Camerino, Archivio Notarile di Matelica, 5, Bastardelli di Nicola di Giovanni, 1471-1479, c. 774r. S. FELICETTI, *Documenti per la storia…*, 1998, p. 224, n. 297.

[77] Ivi, c. 319 v. Segnalo che il notaio ha sbagliato il giorno della settimana: il 28 febbraio 1476 è un mercoledì, non un venerdì, come ha aggiunto il notaio in sopralinea. Il notaio stesso data correttamente a mercoledì altri atti del 28 febbraio che fanno seguito al documento citato all'interno del medesimo registro.

[78] M. LACLOTTE, *Un crucifix peint d'Antonio da Fabriano*, in *I Da Varano e le arti…*, 2003, pp. 809-822.

Antonio fu anche coinvolto nell'amministrazione delle città. Abbiamo già ricordato che nel 1457 egli è uno dei consiglieri di Credenza del comune per il trimestre luglio-settembre e che nel 1464 egli compare in un elenco dei membri del consiglio Generale e dei Duecento. Infine nel bimestre maggio-giugno 1485 ottiene la carica più importante, quella di priore[79]. I priori alla guida del Comune erano quattro, uno per ogni quartiere di Fabriano: Castelvecchio, Poggio, San Biagio, San Giovanni.

Questa documentazione ci dà l'idea di un pittore dalla solida posizione a Fabriano, economica e in un certo senso "politica". Per questo è da escludere l'idea che sia dovuta all'indigenza del padre la richiesta da parte del figlio Agostino in due occasioni, nel 1483[80] e nel 1485[81], di un sussidio del Comune, da ricevere in qualità di studente a Perugia. Nel vicino *studium* perugino Agostino dovette compiere gli studi di *ars notarie*: egli esercitò infatti la professione di notaio, come rivela il *ser* preposto al suo nome, che compare con assiduità, nella documentazione fabrianese. Purtroppo l'Archivio Notarile di Fabriano non conserva i protocolli di sua mano[82]. Nel 1483 Agostino non è il solo studente a richiedere questo tipo di sussidio; nella richiesta del maggio 1485 egli motiva la sua richiesta: *impeditus pauperitates*. Tuttavia, dato lo status sociale del padre, che aveva appena assunto la carica di priore, possiamo pensare, come fa Marcelli[83], a un sussidio concesso in via ordinaria dal comune agli studenti. Inoltre è interessante citare un dibattito del Consiglio di Credenza del 7 agosto 1485, quando alcuni consiglieri propongono di far restituire ad Antonio i 6 fiorini concessi a favore del figlio: la somma poteva essere destinata al salario del podestà. I consiglieri si dividono, uno si astiene[84]. Forse ci si rese conto che la famiglia di Antonio non aveva bisogno di quella "borsa di studio" per il giovane Agostino?

I documenti non ci parlano della attività pittorica di Antonio, tuttavia abbiamo testimonianza di contatti del maestro con altri artisti. Abbiamo già citato un documento del 1475 in cui gli

[79] ASCF, Sez. Cancelleria, 24, *Riformanze,* 1483-1485, cc. 22r, 27 v. S. FELICETTI, *Documenti per la storia..*, 1998, p.224, n. 315.

[80] ASCF, Sez. Cancelleria, 24, *Riformanze*, 1483-1485, c. 26 v. S. FELICETTI, *Documenti per la storia..*, 1998, p.224, n. 309.

[81] ASCF, Sez. Cancelleria, 24, *Riformanze*, 1483-1485, c. 34 v. S. FELICETTI, *Documenti per la storia..*, 1998, p.224, n. 316.

[82] Si veda: A. MORDENTI, *Archivio Notarile di Fabriano. Inventario*, Ancona 1986.

[83] F. MARCELLI, *Note biografiche e ...,* 1997, p. 35. Marcelli polemizza con Donnini, che aveva invece ipotizzato che la supplica fosse dovuta alle difficoltà economiche di Antonio. G. DONNINI, *Gli affreschi restaurati di Antonio da Fabriano in San Domenico*, in *Un testamento pittorico ...*, 1994, s. p. nota 2. Il Sassi aveva d'altronde già tratto identiche conclusioni dalla questione: R. SASSI, *Documenti di pittori ...*, 1924-1925, pp. 51-52.

[84] ASCF, Sez Cancelleria, *Riformanze*, cc. 56 r-57v. S. FELICETTI, *Documenti per la storia...*, 1998, p.224, n. 317.

Ottoni vendono un casalino situato nel quartiere Poggio di Fabriano a Maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni pittore[85]. Quello che non abbiamo ancora messo in evidenza è che in qualità di procuratore degli Ottoni agisce Maestro Luca di Paolo di Nicolò di Paoluccio di Matelica, pittore. Siamo dunque certi che i due si conoscessero personalmente e questo è certamente un dato significativo, sebbene il documento non abbia nulla a che fare con la loro attività di artisti. Su questo pittore matelicese, recentemente oggetto di una riscoperta critica[86], e sui suoi rapporti con Fabriano, parleremo nel capitolo dedicato all'ambiente artistico fabrianese del Quattrocento.

Un documento inedito del 1487 ci presenta invece il nostro Antonio fianco a fianco con il pittore Francesco di Ottaviano in veste di testimoni[87]. Francesco di Ottaviano originario di Roccacontrada (l'odierna Arcevia), ma stabilitosi a Fabriano, compare varie volte nei documenti fabrianesi, ma si tratta di un caso di pittore senza opere. Abbiamo accennato all'inizio di questo capitolo che Fabio Marcelli ha ipotizzato di identificarlo con quel *Franciscus Gentilis de Fabriano* che lascia la sua firma su alcune opere interessanti, ad esempio la *Madonna della Farfalla* della Pinacoteca Vaticana[88]. Questa firma era sempre stata interpretata dalla critica come "Francesco di Gentile"; Marcelli ha al contrario ipotizzato di considerare *Gentilis* come un caso nominativo: si tratterebbe dunque di una sorta di soprannome del pittore[89]. Per una disamina della questione rimandiamo ancora una volta al capitolo sul Quattrocento fabrianese.

Un altro punto fermo nella cronologia di Antonio è costituito dagli affreschi della parete di fondo della sala capitolare e della biblioteca del monastero di San Domenico a Fabriano, realizzati nell'ultima fase della sua carriera e definiti infatti "un testamento pittorico di fine Quattrocento"[90].

---

[85] Archivio di Stato di Macerata-Sezione di Camerino, Archivio Notarile di Matelica, 5, Bastardelli di Nicola di Giovanni, 1471-1479, c. 774r. Si veda: S. BIOCCO, *Un dipinto di area camerinese a Matelica e nuove acquisizioni sul pittore Luca di Paolo*, in *I Da Varano e le arti*, 2003, I, pp. 407-439, in part. p. 420, doc. 16. S. FELICETTI, *Documenti per la storia…*, 1998, p. 224, n. 297.

[86] S. BIOCCO, *Cultura artistica a Matelica …*, 2002, pp. 61-65.

[87] ASA-SF, ANF, 63, not. Tomaso di ser Giacomo di Benedetto, c. 244 r: Evangelista *Anguilelli* viene nominato tutore dei figli di Elisabetta di Tommaso di Varano, vedova di Marciotti *Anguilelli*.

[88] A. DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano 2002, pp.24-98, in particolare pp. 83-84.

[89] F. MARCELLI, *Botteghe di artisti a Fabriano*, in B. Cleri, *Antonio da Fabriano…*, 1997, pp. 13-29, in particolare pp. 24-28.

[90] A. BORGONGELLI, *Antonio da Fabriano e gli affreschi di San Domenico*, in "Notizie da Palazzo Albani", 22, 1973, 1, pp. 29-36; *Un testamento pittorico di fine '400…*, 1994; B. CLERI, *Antonio da Fabriano …*, 1997, pp. 136-139.

Il Cavalcaselle fece in tempo a leggere la data lasciata dal pittore sugli affreschi del refettorio: "1480, die 25 feburarii"[91]. Si tratta di un'opera debitrice nei confronti della civiltà prospettica pierfrancescana diffusa nelle Marche dalla scuola camerte ma anche accessibile grazie alle opere di Piero stesso ricordate dal Vasari a Loreto e a Ancona. Come ha sottolineato anche Andrea de Marchi in questa fase più avanzata della sua attività Antonio rimane impermeabile all'arte del Crivelli[92].

Al 1479 è probabilmente da riferire una delle opere più belle e più avanzate sulla strada del Rinascimento pierfrancescano di Antonio da Fabriano, la *Madonna col Bambino tra San Donnino e San Pietro Martire*, oggi a Budapest (fig. 10)[93]. La data sul cartellino non è purtroppo leggibile per intero, manca inesorabilmente la cifra del decennio: 14[…]9. Concordo però con Andrea de Marchi nell'interpretare la data come 1479[94], ritenendo che questa stupenda pala quadra rinascimentale presupponga la conoscenza dell'affresco della cappella Bandini della chiesa di Sant'Agostino di Camerino di Giovanni Angelo d'Antonio realizzato tra 1473 e 1475[95]. A quest' opera se ne può accostare un'altra, attualmente in restauro: si tratta di un affresco della Pinacoteca Civica di Fabriano, staccato dalla chiesa di Santa Maria del Piangato, raffigurante la *Madonna col Bambino, i santi Giacomo col committente e Antonio Abate*, dove notevole è il Bambino di derivazione pierfrancescana[96]

Le ultime testimonianze documentarie su Antonio da Fabriano risalgono al 1486, al 1487 e al 1489.

Per l'anno 1486 abbiamo già citato il contratto del 9 dicembre[97]; nello stesso anno ad agosto il pittore acquista un terreno situato a Cerreto[98]. Il 30 gennaio del 1487 troviamo di nuovo

[91] G. B. CAVALCASELLE e J. A. CROWE, *Storia della pittura…*, IX, 1902, p. 85.
[92] A. DE MARCHI, *Diversità di Antonio …*, 1994, s.p.
[93] L'opera è stata attribuita ad Antonio da G. GOMBOSI, *Una Madonna con due santi di Antonio da Fabriano*, in "Rassegna marchigiana", IX, 1933, pp. 37-40. Si veda: B. CLERI, *Antonio da Fabriano …*, 1997, pp. 142-144. F. MARCELLI (*Note biografiche e committenza*, 1997, nota 24 p. 188) ha ipotizzato che l'opera provenisse dalla chiesa parrocchiale di San Donnino, vicino Genga.
[94] A. DE MARCHI, *Diversità di Antonio da Fabriano,* in *Un testamento pittorico …*, 1994, s.p. nota 3. G. DONNINI (*Sui rapporti di Antonio da Fabriano con Matteo da Gualdo e Girolamo di Giovanni*, in "Antichità viva", XI, 1972, 1, pp. 3-10, in part. p. 5) propende invece per l'anno 1469.
[95] A. DI LORENZO, *Maestro dell'Annunciazione di Spermento (Giovanni Angelo d'Antonio?)*, in *Pittori a Camerino …*, 2002, n. 26, p. 354
[96] B. CLERI, *Antonio da Fabriano …*, 1997, pp. 134-135; F. MARCELLI, *Note biografiche e committenza*, 1997, pp. 34-35. Si veda anche F. MARCELLI, in *Il Quattrocento a Camerino…*, 2002, n. 72, p. 247.
[97] ASA-SF, ANF, 93, not. Agostino di ser Francesco di Giuliano *Milliutii*, 1483-1490, c. 182 r. S. FELICETTI, *Documenti per la storia …*, 1998, p. 224, n. 318.
[98] ASA-SF, ANF, 93, not. Nicolò Venturini, 1485-1486, c. 126v. S. FELICETTI, *Documenti per la storia …*, 1998, p. 225, n. 321.

testimonianza di un contratto di soccida[99]. Le ricerche condotte per questo lavoro hanno portato alla luce un ulteriore documento: il giorno 11 dello stesso mese Gioacchino di Francesco dà in affitto a Miliano di Angelo una casa con forno, sita a Fabriano nel quartiere di San Biagio. Tra i testimoni compare "*Magistro Antonio Augustini ser Iohannis pictore*"[100].

L'ultimo documento noto relativo al pittore Antonio da Fabriano risale al 1489: Antonio di Giovanni di Valentino di Cerreto vende a maestro Antonio pittore 29 pecore e tre capre, che dichiara di aver ricevuto a soccida dal pittore[101].

Dopo il 1489 Antonio scompare dagli archivi fabrianesi. Non è possibile stabilire con certezza la data di morte del pittore, ma occorre comunque una precisazione a proposito di un'ipotesi di Fabio Marcelli[102]. Lo studioso sostiene che l'anno 1492 può essere considerato un termine *post quem* per la morte di Antonio: in un documento di quell'anno i figli Andrea e Agostino ricordano la propria paternità da Antonio pittore senza dichiarare, come avveniva di solito, l'avvenuta morte del genitore[103]: non compare infatti la formula *quondam* preposta al patronimico. Nei documenti del notaio Biagio di Piero, che comprendono anche atti siglati negli anni 1497, 1498 e 1519-1520[104], i figli del pittore vengono sempre ricordati come *ser Augustinus Magistri Antonii pictoris*, *Andrea magistri Antonii pictoris*, o più semplicemente *mag. Antonii*: in nessuno di questi documenti compare il *quondam*.[105]. È importante precisare che l'assenza del *quondam* non indica dunque necessariamente che il pittore fosse ancora in vita: in questo caso egli avrebbe goduto di una straordinaria longevità[106].

---

[99] ASA-SF, ANF, not. Francesco Iannarelli, 1486-1487, c. 89 rv. S. FELICETTI, *Documenti per la storia …*, 1998, p. 225, n. 321.

[100] Ivi, c. 236 r e c. 277rv. Il documento è presente in due versioni all'interno del medesimo protocollo del notaio Tomaso di ser Giacomo: la prima versione sembra essere una specie di minuta, mentre la seconda versione è completa, cioè corredata di tutto il formulario. Si tratta di una pratica più volte adottata da questo notaio.

[101] ASA-SF, ANF, 109, not. Biagio di Piero di ser Giacomo Pedonei, 1488-1493, c. 19 rv. S. FELICETTI, *Documenti per la storia…*, 1998, p. 225, n. 329.

[102] F. MARCELLI, *Note biografiche e committenza*, in CLERI, *Antonio da Fabriano*, cit., p. 32, p. 187, nota 10.

[103] Archivio capitolare di San Venanzio di Fabriano, *Amministrazione*, I, A. 7, 1486-1490, c. 44 r. S. FELICETTI, Documenti *per la storia …*, 1998, p. 225, n. 347.

[104] ASA-SF, ANF, 116, notaio Biagio di Piero di ser Giacomo Pedonei, 1497, cc. 82 r- 82 v; ivi, c. 99 v; ivi, cc. 116v- 117r; ivi, cc. c126v-127r. ASA-SF, ANF, 118, notaio Biagio di Piero di ser Giacomo Pedonei, 1498, cc. 17r-17v; ivi, c. 21v; ivi, cc. 35r-35v. ASA-SF, ANF, 132, notaio Biagio di Piero di ser Giacomo Pedonei, 1519-1520, cc. 61r-61v; ivi, 88r-88v; ivi, cc. 101v-102r.

[105] Questa osservazione era del resto già stata avanzata dal Sassi, proprio a proposito delle carte di questo notaio; lo studioso non specifica però quali documenti ha rintracciato; R. SASSI, *Documenti di pittori…*, 1924-1925, pp. 52-53.

[106] Ho già avuto modo di proporre questa riflessione: S. CAPORALETTI, *Accenti fiamminghi in Antonio da Fabriano: riscontri documentari e ipotesi*, in "Notizie da Palazzo Albani", XXXIX, 2010-2011, pp. 41-56.

Termina così la parabola di Antonio di Fabriano. Ne abbiamo seguito le tracce a Fabriano e dintorni, ma resta da spiegare la sua eccentricità. Per farlo occorre risalire a monte della vicenda che abbiamo descritto e capire che cosa facesse Antonio prima del 1451, quando con il suo *San Girolamo* appare nell'attardato ambiente artistico di Fabriano.

"*Antonelus de Fabriano pictor habitator Ianue*"

Abbiamo messo in evidenza come le prime notizie documentarie e la prima opera di Antonio da Fabriano risalgano al 1451.

L'eccentricità del suo esordio, con un'opera come il *San Girolamo,* ha tuttavia indotto la critica a tentare di ricostruire la vicenda del pittore anteriormente a questa data, ipotizzando un tirocinio di Antonio fuori dalla sua terra natale, che spiegherebbe da un lato l'assenza a Fabriano di sue notizie prima del 1451, anno in cui egli è già maestro, dall'altro la sua conoscenza di modelli fiamminghi, ancora ignoti nelle Marche.

In apertura abbiamo ricordato l'ipotesi di Federico Zeri[107], il quale immaginava un viaggio di Antonio nell'Italia meridionale. Secondo Ferdinando Bologna il nostro non sarebbe certo stato il primo marchigiano ad arrivare a Napoli: lo studioso ha parlato a questo proposito di un "nesso marchigiano-napoletano"[108]. Marchigiano, vicino alla cultura del già Carlo da Camerino, ora Olivuccio di Ciccarello[109], sarebbe il Maestro delle storie di San Ladislao d'Ungheria, che affresca la cappella del Crocifisso all'Incoronata a Napoli, su commissione dell'allora sovrano Ladislao di Durazzo. Segue poi il caso del Maestro dei Penna, autore, tra l'altro, degli affreschi della tomba della famiglia Penna in Santa Chiara e del trittico della chiesa di Santa Monica a Napoli. Bologna sostiene che queste "reiterate penetrazioni marchigiane verificatesi a Napoli durante gli anni quattrocenteschi del regno di Ladislao"[110] culminarono nel 1420 con l'arrivo alla Certosa dei Camaldolesi napoletani della *Madonna dell'Umiltà* di Pietro di Domenico da Montepulciano, ora emigrata al Metropolitan di New

---

[107] F. ZERI, *Giovanni Antonio da Pesaro*, 1948, pp. 164-167; IDEM, *ad vocem Antonio di Agostino di ser Giovanni,* 1961, pp. 534-535; IDEM, *Antonio da Fabriano. San Girolamo nello studio*, in *Italian painting in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimora 1976, I, pp. 189 – 191.

[108] F. BOLOGNA, *I pittori della corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fredericiana*, Roma 1969, pp. 346-350, citazione a p. 348.

[109] Matteo Mazzalupi ha reinterpretato l'iscrizione del Crocifisso di Macerata Feltria come la firma di Olivuccio di Ciccarello restituendo il corpus delle opere attribuite a Carlo da Camerino a Olivuccio, un pittore ben presente nella documentazione marchigiana. La vicenda è riportata da A. MARCHI, *Olivuccio di Ciccarello*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano 2002, pp. 102-157. Si veda anche: M. MAZZALUPI, *Precisazioni su Olivuccio di Ciccarello da Camerino*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Milano 2008, pp. 108-113.

[110] F. BOLOGNA, *Ancora sui marchigiani a Napoli agli inizi del XV secolo e due opere inedite del Maestro di Penna*, in "Paragone", 1985, n. 419, pp. 82-91, citazione a p. 84.

York[111]. La ricostruzione di Bologna è stata messa in discussione da Andrea De Marchi, il quale ha proposto di identificare il Maestro dei Penna con Andrea de Aste, un pittore di formazione genovese[112].

Quel che è certo è che le vicende politiche napoletane negli ultimi anni del Trecento avevano sempre più coinvolto le Marche: Bologna ricorda che nel 1366 il gran siniscalco del Regno, Nicola Spinelli, ricevette in dono dal papa i due centri marchigiani di Corinaldo e Mondolfo. Durante la discesa di Carlo III di Durazzo dall'Ungheria e di Luigi I di Francia da Carpentras, il transito avvenne attraverso le Marche. La via adriatica fu inoltre più volte battuta quando gli eserciti angioini si spinsero verso l'Ungheria: l'impresa di Ladislao nel 1403 si arrestò a Zara ma fece sì che il re ottenne il controllo della Dalmazia, rendendo così stabili i traffici meridionali attraverso le Marche.

Questo nesso marchigiano-napoletano si arricchì poi, secondo Bologna, di connessioni con la Spagna; lo studioso nota l'influsso di questi maestri "camerinesi-napoletani" su opere come la *Virgen de los rimedios* della cattedrale di Siviglia. Nel 1407 alla corte di Ladislao è d'altronde documentato un Alfonso di Cordova. Lo studioso ne conclude che "l'età di Ladislao di Durazzo aprì un nuovo itinerario culturale tra l'Italia delle Marche e il continente spagnuolo, stabilendo a Napoli il punto nevralgico di smistamento"[113]. D'altronde i rapporti tra le Marche e la Spagna non erano nuovi: è ancora una volta il Bologna ad ipotizzare un viaggio in Spagna per l'*Antonius magister* che firma un affresco con la *Madonna col Bambino* conservato alla Galleria Nazionale delle Marche. Lo studioso attribuisce a questo pittore gli affreschi della chiesa di San Domenico a Urbino (staccati e anche'essi esposti a Palazzo Ducale), e sul versante spagnolo, una *Incoronazione della Vergine* della chiesa parrocchiale di Bellpuig (distrutta durante la guerra civile spagnola del 1936) ed una tavola con due *Storie di San Bernardo da Chiaravalle* conservate al Museo Episcopale di Vich[114]. Ci troveremmo dunque

[111] M. MAZZALUPI, *Pietro di Domenico da Montepulciano*, in *Pittori ad Ancona …*, 2008, n. 10, pp. 131-133. Da segnalare che Mazzalupi, pur non escludendo una provenienza originaria dal convento dei camaldolesi di Napoli, mette in campo anche l'ipotesi di una provenienza anconetana. De Marchi si era del resto già opposto all'idea che l'opera di Pietro di Domenico fosse stata eseguita per i Camaldolesi di Napoli. A. DE MARCHI, *Andrea de Aste e la pittura tra Genova e Napoli all'inizio del Quattrocento*, in "Bollettino d'arte", 76, 68/69, 1991, pp. 113-130, in part. p. 127 nota 17.

[112] A. DE MARCHI, *Andrea de Aste…*1991, pp. 113-130.

[113] F. BOLOGNA, *I pittori alla corte …*, 1969, p. 349.

[114] F. BOLOGNA, *Di alcuni rapporti tra Italia e Spagna e "Antonius magister",* in *Studi di Storia dell'arte. Raccolta di saggi dedicata a Roberto Longhi in occasione del suo settantesimo compleanno*, Firenze 1962, pp. 27-48, tavv. 7-14. Si vedano anche: A. DE MARCHI, ad vocem *Antonius Magister*, in *Allgemeines Kunsterlexicon*, III, Leipzig 1990; Il Boskovits ritiene invece che l'autore dell'*Incoronazione* di Bellpuig e degli affreschi di San Domenico sia Ferrer Bassa stesso, ipotizzando un viaggio di quest'ultimo ad Urbino. M. BOSKOVITS, *Il problema di Antonius Magister e qualche osservazione sulla pittura marchigiana del Trecento*, in "Arte illustrata", 2, 17/18, 1969, pp. 4-19. Bassa però morì nel 1348 e la chiesa di San Domenico fu rifatta a partire dal 1361.

di fronte alla parabola di un pittore marchigiano d'origine, formatosi nell'ambiente senese e emigrato in Spagna, dove avrebbe subito l'influenza di Ferrer Bassa, e poi rientrato ad Urbino nella seconda metà del Trecento[115].

Tornando quindi all'ipotesi di un soggiorno a Napoli di Antonio da Fabriano, due fattori vanno tenuti presenti:

- "la strada dalle Marche verso Napoli era apertissima almeno dai tempi di Ladislao di Durazzo"[116]
- Napoli è considerata la "testa di ponte" del fiammingo in Italia[117]; un ruolo di primo piano nella ricezione dell'arte fiamminga sicuramente lo ebbero Colantonio e la sua cerchia[118].

La combinazione di questi due elementi rendeva l'ipotesi dello Zeri, che voleva Antonio a Napoli nella cerchia di Colantonio, una ricostruzione perfetta: ogni tassello era al suo posto.
Le carte in tavola vennero però rimescolate da Giovanni Urbani[119], che propose per primo di identificare l'autore del *San Girolamo*, l'Antonio di Agostino di ser Giovanni così presente nella documentazione fabrianese, con l'*Antonelus de Fabriano pictor* ricordato da Federigo Alizeri a Genova nel 1447 e 1448. Le pagine dell'Alizeri erano in realtà già note a Romualdo Sassi[120], che aveva riportato la notizia della presenza di un pittore fabrianese di nome *Antonelus* in terra ligure, senza però pensare affatto ad un'identificazione con Antonio di Agostino.
Anche Urbani pensa ad un soggiorno a Napoli di Antonio, dove egli avrebbe collaborato con Leonardo da Besozzo e Perinetto da Benvenuto agli affreschi della Cappella di Ser Gianni Caracciolo, nella chiesa di San Giovanni Carbonara, realizzati intorno al 1441[121]; tuttavia lo studioso giustifica il carattere "fiamminghegiante" del *San Girolamo* con la permanenza a Genova nella seconda metà degli anni Quaranta. La formazione meridionale avrebbe dunque preceduto l'"ondata fiamminghegiante" del 1451.

---

[115] A. MARCHI, *Trecento riminese e Trecento marchigiano*, in *Il Maestro di Campodonico…*,1998, pp. 44-69, in particolare pp. 59-60.
[116] F.BOLOGNA, *Napoli e le rotte …*, 1977, p. 85.
[117] L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Milano 1983.
[118] Si veda C. CHALLÉAT, *Dalle Fiandre a Napoli…*, 2012.
[119] G. URBANI, *Leonardo da Besozzo e Perinetto da Benvenuto dopo il restauro degli affreschi di San Giovanni a Carbonara*, in "Bollettino d'arte", XXXVIII, 1953, pp. 297-306.
[120] R.SASSI, *Documenti di pittori fabrianesi…*, 1924-1925, p. 48.
[121] L'intervento di Antonio sarebbe evidente in due dei Santi a fianco dei finestroni della cappella e in alcuni dei più bei volti presenti nella scena con l'*Incoronazione della Vergine*. A questa prima fase della sua attività risalirebbero il trittico di Gualdo Tadino (I. FIUMI, in *Gentile da Fabriano e l'altro…*, 2006, n. V.7, pp. 234-235) lo stendardo di Genga (I. FIUMI, *ivi*, n.V.5, pp. 230-231) e forse il *San Bernardino* e la *Maddalena* già a Cerreto d'Esi (B. CLERI, *Antonio da Fabriano*…, 1997, pp. 173-175).

Inizialmente l'intervento di Urbani non ebbe grandi conseguenze sulla critica: Zeri[122] e Bologna[123], pur prendendo in considerazione la possibilità che Antonio si fosse recato a Genova, non cambiarono opinione sulla sua formazione, sul suo sostrato culturale che punta verso l'Italia meridionale. Ma a partire dagli anni Ottanta ci fu un mutamento improvviso: Elena Rossetti Brezzi nella sua *Inchiesta sul Quattrocento ligure* ritiene affascinante l'ipotesi di identificazione tra l'autore del *San Girolamo* e l'*Antonelus de Fabriano pictor habiatator Ianue;* la studiosa è tentata dall'idea di spiegare un'opera definita "misteriosissima" con l'interesse che i committenti genovesi manifestavano per la pittura del Nord, con il conseguente arrivo di opere d'oltralpe in terra ligure[124]. Le fa seguito Nicole Reynaud[125], la quale ritiene plausibile l'ipotesi che l'autore dell'opera di Baltimora sia da identificarsi con l'Antonello presente a Genova, ritenendo inutile andare a cercare le fonti dell'accento marcatamente fiammingo del dipinto in un ipotetico apprendistato a Napoli. La studiosa ritiene che il *San Girolamo* di Antonio potrebbe essere ispirato a quello dipinto da Jan van Eyck per Battista Lomellini, mercante genovese, che il fabrianese avrebbe avuto occasione di vedere durante il suo soggiorno a Genova. L'opera, purtroppo andata perduta, ci è nota dalla descrizione di Bartolomeo Facio nel *De Viris Illustribus*, scritto alla corte di Alfonso d'Aragona a Napoli intorno al 1456[126]: il trittico entrò infatti ben presto a far parte della collezione del Magnanimo, grandissimo estimatore dell'arte fiamminga. L'opera raffigurava al centro l'*Annunciazione,* nell'ala destra *San Girolamo nello studio* e nell'ala sinistra *San Giovanni Battista*. Negli scomparti laterali esterni erano ritratti il Lomellini e sua moglie. Reynaud ritiene che il trittico fu una fonte d'ispirazione importante anche per Barthélemy d'Eyck. L'artista, al seguito di Renato d'Angiò durante il viaggio che nel 1438 da Marsiglia lo conduceva alla conquista di Napoli, sostò per una ventina di giorni a Genova dove, secondo la studiosa, avrebbe anch'egli avuto occasione di vedere il trittico: il *San Girolamo* di Antonio ci fornirebbe dunque informazioni utili sull'origine delle nature morte di libri e fogli nelle nicchie che sormontano i due *Profeti* dell'*Annunciazione* di Aix, dei calamai e dell'astuccio per la penna: sia il fabrianese che Barthélemy avrebbero tratto questi motivi dal perduto trittico.

[122] F. ZERI, *ad vocem Antonio di Agostino di ser Giovanni…*, 1961, pp. 534-535.
[123] F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte …,* 1977, p. 85-86.
[124] E. ROSSETTI BREZZI, *Per un'inchiesta sul Quattrocento ligure*, in "Bolletino d'arte", LXVIII, 1983, pp. 1-28.
[125] N. REYNAUD, *Barthélemy d'Eyck avant 1450*, in "Revue de l'art", 84, 1989, pp. 22-43.
[126] L'opera di Facio costituisce la prima fonte critica italiana sulla pittura neerlandese. M. BAXANDALL, *Bartholomeus Facius on painting. A fifteenth century manuscript of the De Viris Illustribus*, in "Journal of the Warburg and Courtald Institute", XXVII, 1964, pp. 90-107.

Dopo questi interventi l'idea di un apprendistato genovese per l'autore del *San Girolamo* iniziò a mettere d'accordo tutta la critica: i rimandi stilistici all'ambiente colantoniesco che sembravano emergere con grande evidenza, scomparvero in nome di una non verificata notizia documentaria. Semplicemente a Colantonio o a Tommaso da Vigilia si sostituirono Giusto di Ravensburg e Donato de' Bardi, considerati gli ambasciatori dell'arte fiamminga a Genova.

Giampiero Donnini, che aveva a lungo continuato a sostenere l'idea di una formazione nell'Italia meridionale[127], alla fine si arrese e fece anch'egli riferimento al documento genovese, concludendo che in fin dei conti spostare da Napoli e dall'area meridionale a Genova il luogo dell'apprendistato di Antonio da Fabriano non significa modificare il contenuto di base della sua formazione[128].

Aveva ragione la Rossetti Brezzi nel definire il *San Girolamo* un quadro "misteriosissimo": il problema è complesso e merita quindi una più attenta analisi.

Abbiamo deciso di indagare la questione sotto il duplice aspetto documentario e stilistico, nel tentativo di far luce sulla biografia di Antonio. Sebbene mi sia stato impossibile giungere ad una soluzione univoca, ritengo tuttavia di poter apportate una serie di nuovi elementi alla discussione.

Si è spesso fatto di Antonio una figura chiave per spiegare la precoce ricezione a Genova dell'arte fiamminga, dove in realtà, come cercherò di dimostrare, il *San Girolamo* resterebbe a lungo un caso quasi isolato, al contrario di quanto succederebbe se la genesi dell'opera fosse collegata a Napoli.

La mia ricerca è iniziata dalla verifica delle fonti. Alizeri è generalmente affidabile nel riportare le notizie documentarie sui pittori, ma ritengo sia sempre buona pratica fare un controllo, soprattutto nel caso in cui un solo documento ha il potere di modificare l'interpretazione dell'intera vicenda di un artista.

È stato relativamente semplice ritrovare il documento del 1448: Alizeri ne riporta l'antica segnatura[129]. Questa vicenda mi è parsa esemplare da un punto di vista metodologico: come ho già ricordato, quello che dalle prime righe trascritte dall'Alizeri nel suo testo poteva sembrare un comune *instrumentum dotis* si è rivelato essere un documento davvero inusuale.

---

[127] G. DONNINI*, Una congiuntura di cultura artistica…*, 1990, pp. 15-22.

[128] G. DONNINI, *Il Crocifisso di Matelica e qualche…*, 1993, pp. 5-12.

[129] L'antica segnatura è: "Not. Antonio Fazio seniore, Fogliaz. 13, 1447-1453": F. ALIZERI, *Notizie dei professori di disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 6 voll., Genova 1870-1880, I, 1870, pp. 268-269. La corretta segnatura attuale del documento è: Archivio di Stato di Genova, *Notai Antichi*, 587, not. Antonio Fazio Seniore, 16 settembre 1448

Vale dunque la pena soffermarsi su una breve analisi del contenuto. Il documento è datato 16 settembre 1448[130]: si tratta di un atto di quietanza per il pagamento della dote di tale *Maria Arbanensis* che viene presa in sposa da *Antonelus de Fabriano pictor, habitator Ianue*. Non vengono fornite indicazioni sulle famiglie dei coniugi; in particolare dispiace l'assenza del patronimico del pittore, forse da giustificare con il fatto che a Genova nessuno poteva conoscere la famiglia dell'uomo: per qualificarlo era sufficiente indicarne patria e professione.

Importante notare come in questo caso sia la sposa in prima persona a pagare la dote, agendo come controparte diretta del ricevente: molto più spesso è il padre della donna ad agire.

La dote di Maria *arbanensis* è di 154 genovini "*in raubis, rebus et pecunia*": la dote di una popolana, non certo della figlia di un mercante. Antonio in occasione delle nozze arricchisce il patrimonio della sposa con una donazione di 77 genovini: si tratta dell'usuale *antefactum sue donacionem propter nuptias,* secondo la prassi in uso a Genova.

Fino a questo punto il documento risponde ai canoni dell'*instrumentum dotis*, ma la parte successiva è del tutto eccezionale. Poco comune è la prassi che i due coniugi giurino sul Vangelo di trattarsi bene reciprocamente come conviene tra marito e moglie[131], ma del tutto inusuale è la parte che segue in cui viene presa in considerazione la possibilità che Antonio potesse ammazzare la moglie o farla ammazzare, caso in cui egli avrebbe dovuto restituire la dote a due persone, Cristoforo Tanso e Antonio di Simone, di cui non sappiamo nient'altro. In questo caso i due avrebbero dovuto destinare la dote ad opere pie per la salute dell'anima della povera Maria[132].

Molto probabilmente questa particolarissima clausola, che non ho mai riscontrato finora in altri documenti dotali, né a Genova né nelle Marche, sta ad indicare che tale Antonello aveva già commesso dei crimini o che comunque aveva dei trascorsi violenti.

Nella parte finale del documento si indica tutta una serie di luoghi in cui Antonio avrebbe potuto essere arrestato e giudicato nel caso fosse venuto meno a quanto stabilito. Si tratta di una tradizionale formula notarile che però non compare mai in documenti dotali, ma piuttosto

---

[130] Urbani, che per primo avanzò l'ipotesi di identificazione tra Antonio di Agostino e il pittore di *Fabriano habitator Ianue*, certamente non vide mai il documento. Egli scrive infatti: "L'Alizeri deduce forse erroneamente l'anno 1448 per l'atto notarile in cui A. Da F. riconosce di aver ricevuto la dote della moglie. L'atto infatti non è datato e rientra tra quelli trascritti dal notaio Antonio Fazio tra il 1447 e il 1452". G. URBANI, *Leonardo da Besozzo* ..., 1953, p. 306, not. 18.

[131] "*se invicem bene et decenter tractare prout decet inter maritum et uxorem*".

[132] "*Ac dictus Antonelus promixit non offendere ipsi Marie nec offendi facere per se vel alium pro eo ita etiam quod si dicta Maria quandocumque decederet culpa seu defectu dicti Antoneli mariti sui vel alterius pro eo, quod tunc et eo casu solvere et restituere promixit dictas dottes sine diminucione alicuius antefacti Christoforo Tanso pro dimidia et Antonio de Simoniis pro reliqua dimidia… et promiserunt dicta doctes dispensare pro anima dicte Marie in piis causis prout eis melius videbitur et placuerit*

in salvacondotti o in documenti che hanno a che fare con debiti. Per quanto riguarda i luoghi citati in questi casi non c'è uno standard preciso. Nel documento in questione si tratta di luoghi con cui Genova aveva rapporti o comunque di luoghi in cui Antonio prevedeva di poter andare nell'arco di una vita[133]: Genova, Savona, Finale Ligure, Milano, Pavia, Nizza, Inghilterra, Fiandre, Pisa, Venezia, Napoli, Catalogna. Un esempio ci può aiutare a comprendere che in queste clausole venivano inseriti anche luoghi che avevano una connessione con le vicende personali dell'attore dell'azione giuridica: nel contratto a Carlo Crivelli per l'altare della chiesa di San Pietro a Muralto a Camerino si citano: Camerino, Roma, Venezia, Siena, Perugia, Ascoli, Macerata, Verona, Ancona; nel contratto per l'altare del duomo di Camerino troviamo: Venezia, Roma, Siena, Firenze, Perugia, Foligno, Camerino, Ascoli, Ancona, Fermo, Macerata[134].

Particolarmente significativo per la nostra ricerca è che nella clausola del documento genovese del 1448 compaiano le Fiandre, per ovvi motivi, Napoli, in ragione dell' ipotesi dello Zeri, e la Catalogna, un altro importante centro di ricezione dell'arte fiamminga alla metà del secolo, come avremo occasione di dire.

Questa clausola potrebbe trovare una duplice spiegazione: da un lato Antonio poteva avere una propensione al viaggio o forse era in procinto di partire: come diremo tra poco egli non pare avesse un grande successo in città. Da Genova era ovviamente facile imbarcarsi alla volta tanto del Sud quanto del Nord dell' Europa. D'altro canto questa parte del documento ci restituisce la rete di rapporti commerciali-culturali che Genova intratteneva con il mondo mediterraneo. Se vogliamo limitarci al solo campo artistico ricordiamo ad esempio gli scambi tra Liguria e Sicilia: già nel Trecento Bartolomeo Pellerano da Camogli realizza per Palermo la Madonna dell'Umiltà, conservata alla Galleria Regionale della Sicilia, firmata e datata 1346[135].

Un' ultima riflessione a proposito di questo documento credo la meriti lo status di *Antonelus* come *habitator Ianue*. La cittadinanza a Genova era legata al pagamento dell'avaria, cioè delle imposte dirette, comprese le imposte straordinarie per guerre e spedizioni. Per evitare

[133] Nello stesso senso mi sembra sia stato interpretato da Andrea De Marchi un documento relativo a Bartolomeo di Tommaso da Foligno: il pittore riceve dai francescani di Cesena l'anticipo di 56 ducati per l'esecuzione di una pala d'altare che egli si apprestava a dipingere. In caso di inadempienza dichiara "se posse conveniri Cesene, Arimini, Fani, Anchone, Fulginei et aliisque locis ubi inventus seu repertus esset". Lo studioso considera questa clausola finale significativa per comprendere la vicenda biografica dell'artista. Si veda DE MARCHI, *Da Bartolomeo di Tommaso…*, 2003 (2004), p. 13.

[134] E. DI STEFANO e R. CICCONI, *Regesto dei pittori a Camerino nel Quattrocento*, in *Pittori a Camerino…*, 2002, pp. 463-465, docc. 198 e 202.

[135] Sugli scambi tra la Sicilia e Genova si veda: M. G. PAOLINI, *Pittori genovesi in Sicilia: rapporti tra le culture pittoriche ligure e siciliana*, in *Genova e i genovesi a Palermo*, atti delle manifestazioni culturali (Genova, 13 dicembre 1978-13 gennaio1979), Genova 1980, pp. 39-57. A. DE FLORIANI, *ad vocem Pellerano*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma 1998, pp. 289-290.

l'iscrizione nel registro della *avaria capitis*, prevista per chiunque risiedesse a Genova per più di due mesi, gli stranieri, gli *habitatores*, presentavano una supplica al Governo per ottenere di corrispondere una somma non suscettibile di contribuzioni straordinarie di qualsiasi natura, detta *conventio*. L'Archivio di Stato di Genova conserva ad esempio la supplica per ottenere la *conventio* da parte del pittore pavese Donato de Bardi e di suo fratello Boniforte, attivi a Genova[136]. Anche *Antonelus de Fabriano* dovette stipulare questa *conventio*, ma purtroppo le ricerche che ho effettuato in questo senso non sono state fruttuose.

Alizeri cita un altro documento a proposito di *Antonelus* che venne pagato nel 1447 per realizzare dei lavori nella colonia genovese di Caffa in Crimea, ma che "disertò per cammino, a quel che narrano i notularj". A fargli da garante era stato Donato pavese; molto probabilmente si tratta del pittore Donato de Bardi.
Innanzitutto occorre sottolineare come non sia affatto usuale che il Comune inviasse un pittore fino a Caffa, che peraltro in quegli anni si trovava in una situazione particolarmente turbolenta a causa della costante minaccia turca, minaccia che pochi anni dopo, nel 1453, anno della presa di Costantinopoli, spingerà il comune, il quale non riusciva più a sostenerne l'onere economico, ad affidare la gestione delle colonie del Mar Nero al Banco di San Giorgio. Alizeri nel suo testo fa riferimento ad altri pittori che realizzarono opere destinate a Caffa, ma sembra che mai nessuno vi fosse stato inviato di persona dal Comune[137]. Lo studioso non ci fornisce la segnatura del documento in questione che tuttavia dovrebbe trovarsi nei registri della Masseria di Caffa per l'anno 1447 o dell'*Officium provisionis Romanie*; le ricerche che ho condotto hanno però stabilito che in queste carte non compare alcun riferimento al pittore. Esiste una ricca messe di studi sulle colonie genovesi del Mar Nero, che si devono in larga parte alla Società Ligure di Storia Patria, di cui anche Alizeri fu membro fondatore; per opera della Società sono state pubblicate moltissime fonti per la storia delle colonie, ma anche nell'ambito di questi studi non ci sono indizi utili a verificare quanto riportato dall'erudito nel 1870[138]. Quel che è certo è che se Antonello accettò di andare a lavorare in una terra così lontana era probabilmente perché a Genova non aveva commissioni, cosa che lo spinse a preferire un salario "statale", che prevedeva una parte del pagamento anticipato, sebbene ciò implicasse un viaggio lungo e pericoloso. Ma a quanto riporta Alizeri

[136] Si veda: M. CALDERA, *Donatus comes Bardus papiensis. I*, in "Intemelion", 12, 2006, pp. 83-120.
[137] È il caso per esempio di tale Antonio da Bologna che nel 1454 realizza per Caffa un vessillo con l'immagine di San Giorgio; l'anno successivo un altro vessillo viene dipinto da Giorgio di Pavia. F. ALIZERI, *Notizie dei professori…*, I, 1870, pp. 255-257, p. 269.
[138] Una buona guida per orientarsi tra gli studi sul tema è costituita da G. PETTI BALBI, *La storiografia sulle colonie del Mar Nero*, in G. PETTI BALBI, *Una città e il suo mare: Genova nel Medioevo*, Bologna 1991.

proprio le difficoltà del viaggio lo portarono a disertare. E certo questo non dovette fare affatto piacere a quel Donato pavese-Donato de' Bardi che gli fece da garante: possiamo dedurre che, a causa della mancata esecuzione dei lavori da parte di Antonello, fu lui a dover restituire la somma al comune, secondo la prassi comune.

Le tracce documentarie di *Antonelus da Fabriano* a Genova sono dunque ancora abbastanza flebili. Le informazioni raccolte ci danno tuttavia l'idea di un uomo dai trascorsi violenti, che sposa quella che è probabilmente una schiava liberta la quale sembra volersi tutelare dal marito; un pittore che nella città non dovette riscuotere un grande successo e che si direbbe costretto ad accettare un incarico "statale" con implicazioni piuttosto rischiose a causa della mancanza di altre commissioni. La precarietà della sua condizione a Genova forse lo spinse a partire nel 1448: la strana clausola che chiude il documento di quell'anno potrebbe essere indicativa in questo senso. Ma egli non sembra in ogni caso aver fatto ritorno a casa prima del 1450 o 1451: al gennaio di quell'anno risale il primo documento che lo riguarda.

Occorre ora introdurre una riflessione sull'opportunità dell'identificazione tra *l'Antonelus de Fabriano pictor habitator Ianue* e Antonio di Agostino di ser Giovanni. Altrettanto necessario è interrogarsi sulla possibilità che queste due persone "storiche" non siano altro che l'*Antonius de Fabriano* che lascia la firma sul *San Girolamo*, sul *Crocifisso* di Matelica, sul trittico e sullo stendardo di Genga e infine sul tabernacolo scolpito che possiamo ammirare nella cattedrale di San Venanzio.

Iniziamo col dire che nella seconda metà del XV secolo c'è un solo pittore di nome Antonio a Fabriano: Antonio di Agostino di ser Giovanni. Alcuni dei documenti che abbiamo analizzato nel capitolo precedente fanno riferimento semplicemente a *magister Antonius pictor*, ma talvolta con la specifica del quartiere di appartenenza, quello di San Giovanni, lo stesso quartiere di Antonio di Agostino di ser Giovanni pittore[139]. Inoltre è più che lecito ritenere che se ci fossero stati due pittori con quel nome la documentazione avrebbe fatto sempre ricorso al patronimico per non fare confusione: il documento notarile è un *instrumentum publicum*.
Sono convinta che per la stessa ragione il pittore possa semplicemente firmare le sue opere come "*Antonius de Fabriano*". Se ci fosse stato un altro pittore di nome Antonio attivo a

[139] Ad esempio ASCF, Sez. Cancelleria, 17, Riformanze, 1464-1466, c. 5v; ASCF, Istituti di beneficienza, Abbondanza perpetua o Monte del Grano, 493, *Liber impositionis libr. 4 pro foculare ad deferendum granum abundantia*, 1473-1474, n. c. [ma c. 8 r] S. FELICETTI, *Documenti per la storia …*, 1998, p. 223, doc. 278; p. 224, doc. 290.

Fabriano in quegli anni sicuramente il nostro si sarebbe firmato "Antonio di Agostino". Una prova a favore di questo nostro discorso ci viene dall'attività dell'altro pittore oggetto della nostra ricerca: il Boccati non si firma mai semplicemente come Giovanni ma si firma "Iohannes de Camereno Boccatii". A Camerino c'era un altro maestro importante che aveva il suo stesso nome: Giovanni Angelo d'Antonio. Forse è anche per non fare confusione che Boccati specifica sempre il soprannome.

Inoltre nella documentazione, molto consistente, che ho reperito sui figli del pittore, essi vengono talvolta ricordati come Andrea e Agostino di maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni, talvolta semplicemente come *magistri Antonii pictoris*. Anche dopo che Antonio era morto da molto tempo è interessante notare come venga sempre chiamato maestro e come venga molto spesso ricordata la sua professione, a mio parere segno della fama che aveva raggiunto grazie alla sua attività pittorica.

Di non altrettanta fama doveva godere Antonio di Franceschino, anch'egli pittore[140], documentato tra 1421 e 1451, anno in cui per la seconda volta fa testamento[141].

Antonio era figlio di un pittore, Franceschino di Cecco e fratello del pittore Costantino, che da alcuni studiosi è stato in via ipotetica identificato con il Maestro di Staffolo[142]. Non sappiamo nulla della sua attività pittorica; anzi va rilevato che spesso è menzionato non come *Antonius Francischini pictor*, ma come *Antonius Francischini pictoris*: dunque ad essere ricordata è l'attività pittorica del padre, non la sua. In un documento del 28 febbraio 1448 troviamo come attori sia Antonio che suo fratello Costantino, entrambi detti *Francischini pictoris*[143].

Anche in tre nuovi documenti notarili che ho rintracciato, nei quali egli funge da testimone, viene ricordato come *Antonius Francischini pictoris*:

- Fabriano, 1441, aprile 18.

  Maestro Angelo e Giovanni di Bartolomeo Nuti da Visso, abitanti a Fabriano, vendono a Marino Ciccarelli fabbro di Lamatrice abitante a Visso due "casalena" poste fuori dalla

[140] R. SASSI, *Documenti di pittori fabrianesi…*, 1924-1925, pp. 45-46.

[141] ASA-SF, ANF, 49, not. Gaspare Stelluti di Andrea, 1442-1451, cc. 245r-246r. S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, p. 221, doc. 230. Antonio aveva già fatto testamento il 24 novembre 1449. ASA-SF, ANF, 49, not. Gaspare Stelluti di Andrea, 1442-1451, cc. 213r-214v. (S. FELICETTI, *Documenti per la storia …*, 1998, p. 221, doc. 224.)

[142] L'ipotesi era stata avanzata da A. DE MARCHI,(*Gentile da Fabriano: un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, p. 123), ma prima ancora da P. BERARDI (*Giovanni Antonio…*, 1988, p. 184, nota 182). De Marchi è poi tornato sui suoi passi perché le vicende biografiche di Costantino e la cronologia del Maestro di Staffolo sembrano mal conciliarsi. A. DE MARCHI, *Da Bartolomeo di Tommaso…*, 2003 (2004), pp. 13-23.

[143] ASA-SF, ANF, 47, notaio Gaspare Stelluti di Andrea, c. 16 r. S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, p. 209-210, doc. 209: il regesto dello studioso recita: "Costantino ed Antonio di Franceschino di Fabriano, entrambi pittori, nominano procuratore Giovanni di Onofrio di Fabriano calzolaio per una causa in corso tra loro", da correggere in "Costantino ed Antonio entrambi figli di Franceschino pittore".

porta di Visso e un pezzo di terra arata, ugualmente sita nel territorio di Visso. Tra i testimoni compare Antonio figlio di Franceschino pittore.

ASA-SF, ANF; 46, notaio Gaspare Stelluti di Andrea, cc. 135r-135v.

- Fabriano, 1449, marzo 8

Flora figlia del defunto Andrea di Pietro *Cicarelli* fa testamento. Tra i testimoni compare Antonio figlio del pittore Franceschino.

ASA-SF, ANF, 49, notaio Gaspare Stelluti di Andrea, cc. 207 r – 208 r.

- Graziosa, figlia del defunto Stefano di Vanni e moglie del defunto Paolo di Santi di Cecco del quartiere di San Biagio di Fabriano fa testamento. Tra i testimoni compare Antonio figlio di Franceschino pittore.

ASA-SF, ANF, 49, notaio Gaspare Stelluti di Andrea, cc. 238-239.

La sua attività come pittore è invece menzionata in alcuni documenti dell'Archivio Storico Comunale. Nel 1421 Antonio di Franceschino pittore chiede a Tommaso Chiavelli di essere esentato dal pagamento della colletta di 20 libre e 18 soldi impostagli[144]. Ci sono inoltre pervenuti una serie di documenti che ci dicono che Antonio consegnò all'arte dei guarnellari di Fabriano delle quantità di lino viterbese che egli dové "despillare"[145].

Antonio di Franceschino, al contrario del nostro Antonio di Agostino non viene mai chiamato con l'appellativo di maestro. Forse l'attività pittorica era marginale nella sua vita, magari aveva appreso i rudimenti dal padre ma rivolgendo poi la sua attività lavorativa altrove.

A Fabriano nel Quattrocento abbiamo dunque un altro Antonio che potrebbe aver esercitato la professione di pittore, ma egli scompare dalla documentazione dopo il 1451, anno in cui egli fa testamento.

Altri due elementi depongono a favore dell'identificazione dell'autore del *San Girolamo* con l'*Antonelus de Fabriano pictor*.

Il primo dato è ancora una volta un dato documentario. Da un attento controllo della documentazione fabrianese anteriore al 1451 notiamo come non ci sia alcuna traccia del nostro Antonio: abbiamo potuto confermare quanto già riscontrato da Felicetti nella sua indagine.

---

[144] Archivio Storico Comunale di Fabriano, Cancelleria, 693, *Clavellorum*, 1418-1421, n.c. S.FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte …*, 1998, p. 219, doc. 141.

[145] ASCF, Brefotrofio, 1406, *Arte dei guarnellari*, 1422-1424, n.c. (documenti del 1-4, 11, 16, 22 dicembre 1442, del 16 gennaio 1423 e del 9 marzo 1423). S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte …*, 1998, p. 219, docc. 144, 145, 146. In un documento dell'agosto del 1436 inoltre egli consegna alcune quantità di lino che *avè ad spelare* a Gaspare di Nicolò di Antonio speziale: ASCF, 1451, *Spezieria dell'Ospedale del Buon Gesù*, 143-1439, c. 53 r. S. FELICETTI, *Documenti per la storia…*, 1998, p. 220, doc. 177.

Ho rintracciato invece vari documenti sul padre di Antonio, Agostino di ser Giovanni, ancora in vita nell'ottobre del 1446[146] ma che era sicuramente già morto nel 1448: in quell'anno viene citata in due documenti la casa degli eredi di ser Giovanni[147]. I suoi eredi sono certamente Antonio, il fratello Mariano, ben documentato, l'altro fratello Filippo che sappiamo già morto nel 1457. Non è inoltre da escludere che Antonio avesse un altro fratello: ho trovato citato un Piersimone di Bartolomeo di Agostino di ser Giovanni, forse un nipote del pittore[148].

Tuttavia di Antonio nessuna traccia prima del gennaio 1451.

Il secondo è un dato stilistico, su cui discuteremo più ampiamente nei prossimi capitoli: certamente Antonio si allontanò da Fabriano, in quanto le sue opere d'esordio rivelano una precisa conoscenza di opere fiamminghe, e Genova potrebbe essere una buona candidata come luogo della sua formazione, in quanto i rapporti tra la città e le Fiandre sono ben attestati. Ma un errore da non commettere è porre il problema in maniera troppo semplicistica, perché opere come quella di Baltimora e la *Dormitio Virginis* di Fabriano mostrano una gamma di riferimenti compositivi e stilistici davvero molto ampia. Inoltre Genova poteva essere un buon punto di partenza per ulteriori spostamenti. La domanda da porsi è quindi se un contatto con l'ambiente artistico genovese sul finire degli anni quaranta del secolo potrebbe spiegare il *San Girolamo*.

[146] ASA-SF, ANF, 51, notaio Girolamo di ser Monte di ser Deutesalve, cc. 6v-7r: il 19 ottobre 1446 Rainaldo di Paolo di Nocera si dichiara debitore nei confronti di Lorenzo di Stefano di Nocera della somma di 31 ducati e 12 anconetani. Tra i testimoni compare Agostino di ser Giovanni che asserisce di conoscere i contraenti.

[147] ASA-SF, ANF, 46, notaio Gaspare Stelluti di Andrea. Nel documento del 27 agosto 1448 la data topica recita così: "*Actum in terra Fabriani in domo olim Federutii Tomassuti de Fabriano que domus sita est in dicta terra Fabriani in quarterio Santi Iohannis iuxta heredes Augustini ser Iohannis*." Nello stesso giorno, nella medesima casa sita "*iuxta heredes Augustini ser Iohannis*", viene stipulato un altro contratto: ASA-SF, ANF, 47, notaio Gaspare Stelluti di Andrea, cc. 106r-107v.

[148] ASA-SF, ANF, 62, notaio Tomaso di ser Giacomo di Benedetto da Domo, 1470-1480, c. 401 r.

IL *SAN GIROLAMO* DI ANTONIO DA FABRIANO

Il *San Girolamo* (fig. 1), un'opera cruciale all'interno della vicenda critica del suo autore è attualmente conservato al Walters Art Museum di Baltimora. Amico Ricci scrive nel 1834 che l'opera "fu presso Don Luigi Faustini a Fabriano"[1]. Purtroppo è stato impossibile rintracciare ulteriori notizie su questo parroco: forse l'opera era entrata in suo possesso dopo le soppressioni napoleoniche del 1810[2]. La tavola divenne poi parte dalla collezione della famiglia fabrianese dei Fornari. A casa Fornari la descrisse Oreste Marcoaldi e lì rimase fino al 1910 circa[3]; l'opera venne poi acquistata da Henry Walters nel 1911 presso A. S. Drey, (Monaco e New York), e venne da lui donata al museo di Baltimora nel 1931[4].

Il dipinto ha dunque una provenienza fabrianese; mi è stato tuttavia impossibile stabilire chi l'avesse commissionato o in quale chiesa fabrianese si trovasse in origine[5]. Fabio Marcelli ha ipotizzato che la destinazione originaria dell'opera fosse il convento delle terziarie francescane, dedicato a San Girolamo prima di cambiare titolazione in Sant'Onofrio. Nel 1449 papa Niccolò V durante il suo soggiorno a Fabriano concesse un privilegio particolare a

[1] A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti nella Marca di Ancona*, 2 voll., Macerata 1834, I, p. 176.

[2] Ho trovato un interessante ricordo di questo avvenimento in un manoscritto di V. LIBERATI, *Vite di molti pittori cavate da me Vincenzo Liberati da Fabriano nell'anno 1836*, ms 230, Biblioteca e Archivio Storico Comunale di Fabriano. Il pittore ricorda che "il 15 maggio 1810 fu attaccato l'editto per la suspenzione di tutte le religioni compresi anche Cappuccini, e Zoccolanti, così tutt'ancora il monachismo. Furono chiuse la maggior parte delle chiese, cioè San Domenico, San Francesco, Sant'Agostino, S. Filippo, Cappuccine e Zoccolanti e restarono aperte la Cattedrale, la Collegiata, S. Biagio, S. Niccolò, S. Benedetto, la Madonna del Buon Gesù, l'Orfanotrofio, il Seminario di Francesco di Paola, la Madonna del Salmeto e Santa Maria del Piangato".

[3] O. MARCOALDI, *Sui quadri di pittori fabrianesi raccolti e posseduti dal Sig. Romualdo Fornari: cenni descrittivi*, Fabriano 1867, p. 9, n. VI: "tavola rappresentante S. Girolamo in atto di scrivere, vestito alla foggia di coloro che vivevano nel secolo XV". IDEM, *Guida e statistica di Fabriano*, Fabriano 1873, p. 89. L'opera era certamente ancora nella pinacoteca Fornari nel 1907 e nel 1908: si vedano ANONIMO, *La collezione Fornari*, in "Arte e storia", XXVI, 1907, pag. 174; O. ANGELELLI, *Arte antica marchigiana. La pinacoteca Fornari in Fabriano*, in "Rivista marchigiana illustrata", V, 1908, pp. 31-35.

[4] F. ZERI, *Antonio da Fabriano. San Girolamo nello studio*, in *Italian painting in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimora 1976, I, pp. 189 – 191.

[5] Tacciono sull'opera le Visite Pastorali della Diocesi di Camerino, alla cui giurisdizione Fabriano fu sottoposta fino al 1785, conservati presso l'Archivio Diocesano di Camerino. Altre fonti antiche che ho consultato non nominano l'opera in nessuna chiesa fabrianese. Nessuna menzione in FRANCESCO GRAZIOSI, *Memorie Istoriche della città di Fabriano*, ms., 1733, Fabriano, Archivio Roccamadoro Ramelli, né nelle aggiunte, all'incirca coeve, di mano di Girolamo De Vecchi, a GIOVAN VECCHIO IUNIORE DE VECCHI, *Annali di Fabriano*, ms., sec. XVII, Fabriano, Bibloteca e Archivio Storico Comunale, ms. 250. Girolamo de Vecchi fornisce informazioni interessanti sulle opere presenti nelle chiese fabrianesi. Un'altra fonte interessante è uno studio di Venanzo Benigni del 1728 pubblicato a stampa nel 1924: V. BENIGNI, *Compendioso ragguaglio delle cose più notabili di Fabriano*, a cura di C. Benigni Oliveri, con note di R. Sassi, Tolentino 1924.

questo convento: le terziarie potrebbero aver onorato questa concessione mediante la commissione ad Antonio del *San Girolamo*.[6]

Resta in ogni caso difficile inquadrare la funzione e la collocazione del quadro. La superficie dipinta della tavola misura cm 88,4 x 52,4. Le misure comprensive della cornice, che è originale a incasso e su cui si trova la firma dell'artista, sono cm 96 x 60. Si tratta di un'opera autonoma; il supporto non lascia intuire che ad essa fossero collegati altri elementi. Andrea de Marchi[7] ha sottolineato la problematicità del formato del dipinto e conseguentemente della sua funzione: nonostante le misure pressoché analoghe, l'opera non è assimilabile agli stendardi processionali su tavola, generalmente a doppia faccia, molto diffusi nelle Marche del Quattrocento, una tipologia con cui si misurò in più occasioni lo stesso Antonio[8]. Difficile da immaginare che l'opera fungesse da tavola d'altare: si direbbe piuttosto un'opera destinata alla devozione privata, domestica o conventuale. De Marchi ha sottolineato che manufatti simili iniziarono a diffondersi nelle Marche nel sesto decennio del secolo e propone un parallelo con la *Madonna in trono col Bambino e i santi Giovanni Battista e Francesco* di Giovanni Angelo d'Antonio, un'opera in realtà considerevolmente più piccola (superficie dipinta 41,5 x 30,3)[9]. Guardando in direzione di Camerino, l'artista che per primo e che in più occasioni realizzò questo genere di quadri di piccolo formato è Giovanni Boccati. Il pittore, che recenti scoperte documentarie[10] fanno ritenere il più anziano del gruppo di camerti che fecero di Camerino "una succursale artistica di Padova nel cuore delle Marche"[11], sembra essere un precursore in questo senso. Tre opere, tutte realizzate anteriormente alla prima opera

---

[6] F. MARCELLI, *Note biografiche e committenza*, in B. Cleri, *Antonio da Fabriano: eccentrico protagonista nel panorama artistico del Quattrocento marchigiano*, pp. 38,40.

[7] A. DE MARCHI, in *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca,* catalogo della mostra a cura di M. Ceriana, K. Christiansen, E. Daffra, A. De Marchi (Milano, Pinacoteca di Brera, 13 ottobre 2004 - 9 gennaio 2005; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 febbraio - 1 maggio 2005), Milano 2004, n. 36, pp. 230-232.

[8] Nello stendardo di Genga, in quello di Milano e nello stendardo con l'*Incoronazione della Vergine/Stimmate di San Francesco* che Antonio copia da un esemplare di Gentile. Si veda; I. FIUMI, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di L. Laureati e L. Mochi Onori (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006), Milano 2006, nn. V.4, V.5, V.8, pp. 228-231, 236-237. Su questa tipologia di manufatti si veda anche V. SCHMIDT, *Gli stendardi processionali su tavola nelle Marche*, in *I Da Varano e le Arti*, atti del convegno internazionale (Camerino, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. De Marchi e P. L. Falaschi, 2 voll., Ripatransone 2003, II, pp. 551-578.

[9] A. DI LORENZO, in *Il Quattrocento a Camerino: luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi e M. Giannatiempo Lopez (Camerino, Convento di San Domenico, 19 luglio-17 novembre 2002), Milano 2002, n. 47, pp. 214-216. IDEM, *Maestro dell'Annunciazione di Spermento (Giovanni Angelo d'Antonio?),* in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano 2002, n. 7, pp. 323-324.

[10] M. MAZZALUPI, *Il beato Tommaso da Tolentino, un polittico smembrato e la cronologia di Boccati*, in "Nuovi studi", IX-X, 2004-2005, 11, pp. 27-37. IDEM, *Tra pittura e scultura. Ricerche nell'archivio notarile di Camerino,* in *Storie da un archivio: frequentazioni, vicende e ricerche negli archivi camerinesi*, Camerino 2006, pp. 1-32.

[11] F. ZERI, *Due dipinti, la filologia e un nome. Il Maestro delle tavole Barberini*, Torino 1961, p. 71.

certa del Boccati, la *Madonna del Pergolato di Perugia*, dipinta tra 1445 e 1447 (fig. 152)[12], sono importanti da questo punto di vista: l'*Adorazione dei Magi* di Helsinki (fig. 156)[13] ha misure del tutto analoghe a quelle del *San Girolamo*, 80 x 53,2 cm; la *Crocifissione* di Venezia (fig. 154)[14] è leggermente più piccola 71 x 52 cm , mentre la *Crocifissione* della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino (fig. 155)[15] è paragonabile a una miniatura: 33 x 24,5 cm. Discuteremo a lungo di queste tre opere perché esse, a mio parere, si rifanno a modelli fiamminghi, per quanto riguarda composizione e formato: modelli fiamminghi che il giovane Boccati poté conoscere già in Veneto, dove egli è documentato nel 1435[16], oppure a Firenze, dove è attestata la sua presenza a fianco del Lippi nel 1443[17] e dove molto probabilmente frequentò casa Medici a fianco di Giovanni Angelo d'Antonio.

Il formato del *San Girolamo* potrebbe essere un primo elemento di rimando a modelli d'oltralpe: nei Paesi Bassi questo genere di quadri di dimensioni ridotte destinati alla devozione privata era molto praticato dagli artisti. L'affermarsi di queste tavole di piccolo formato, così come dei Libri d'Ore, non è estraneo a nuove pratiche di devozione privata legate al diffondersi della Devotio Moderna[18]. È importante però sottolineare che le tavole dei primitivi fiamminghi hanno in realtà misure generalmente più vicine alla *Crocifissione* di Urbino di Boccati che non al *San Girolamo* di Antonio. Un buon termine di confronto per l'opera di Boccati è costituito dalla *Crocifissione* posteyckiana conservata alla Ca' d'Oro di Venezia che misura 46 x31 cm[19]: il pittore Jan van Eyck fu lo specialista di questo stile da miniaturista, probabilmente perché egli esordì proprio come miniatore[20].

---

[12] M. MINARDI, *Giovanni Boccati*, in *Pittori a Camerino …*, 2002, n. 4, pp. 234-254.

[13] A. DE MARCHI e S. SCATRAGLI, in *Il Quattrocento a Camerino …*, 2002, n. 22, pp. 172-175; A. DE MARCHI, in *Pittori a Camerino …*, n. 1, pp. 230-233; IDEM, *L'Adorazione dei Magi di Helsinki*, in *Brera mai vista. Rinascimento a Camerino: Giovanni Boccati e la prospettiva ornata*, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi, F. Marcelli, M. Minardi (Milano, Pinacoteca di Brera, dicembre 2002-gennaio 2003), Milano 2002, pp. 18-30.

[14] M. MINARDI, *Giovanni Boccati*, in *Pittori a Camerino …*, 2002, n. 3, pp. 233-234. IDEM, *Due Crocifissioni*, in *Brera mai vista …*, 2002, pp. 31-39.

[15] IDEM, in Il *Quattrocento a Camerino …*, 2002, n. 26, pp. 179-180. IDEM, *Giovanni Boccati*, in *Pittori a Camerino …*, 2002, n. 2, p. 233.

[16] Questa importante scoperta è stata recentemente divulgata da A. GALLO, *Vocazione e prime esperienze di Antonio di Cristoforo e Niccolò Baroncelli, scultori fiorentini a Ferrara*, in "Prospettiva", 139-140, 2010 (2012), pp. 35-57.

[17] A. DI LORENZO, *Regesto documentario*, in *Fra Carnevale …,* 2004, pp. 290-302, in part. pp. 291, 296.

[18] Sulla fortuna del libro d'ore si vedano J. H. MARROW, *The golden age of Dutch manuscript painting*, in T*he golden age of Dutch manuscript painting*, catalogo della mostra a cura di H.L.M. Defoer, A.S. Korteweg, W.C.M. Wüstefeld (New York, The Pierpont Morgan Library, 1 marzo-6 maggio 1990), New York 1990, pp.9-23; C. GNONI MAVARELLI, *Libro d'Ore. Nota storica* in *I libri d'Ore della biblioteca Riccardiana. I libri d'ore francesi e fiamminghi*, catalogo della mostra a cura di C. Gnoni Mavarelli, (Firenze, Biblioteca Riccardiana), Firenze 1986, pp. 19-30.

[19] *The age of van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting*, catalogo della mostra a cura di T.- H. Borchert (Bruges, Groeningen Museum, 15 marzo-30 giugno 2002) Ghent-Amsterdam 2002, n. 34, p. 238; M. BELLAVITIS, *Le due Crocifissioni posteyckiane conservate nel Veneto*, in *Nord-Sud: presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna: prospettive di studio e indagini tecniche*, atti del convegno

L'arte di Jan van Eyck è sempre chiamata in causa come principale termine di confronto per il *San Girolamo* nello studio di Antonio da Fabriano. Egli fu il pittore fiammingo della prima generazione che sicuramente riscosse il maggior successo fuori dalle Fiandre. Le sue opere erano ambitissime dal re Alfonso il Magnanimo e anche dai committenti italiani: i genovesi di stanza a Bruges furono tra i primi ad apprezzarne le qualità, elemento questo che inevitabilmente ci riporta al nostro discorso sull'*Antonelus de Fabriano pictor habitator Ianue*.

Passiamo quindi ad analizzare un possibile modello eyckiano per il *San Girolamo* di Antonio da Fabriano.

Il *San Girolamo nello studio* di Detroit

È stato attribuito a un seguace di Jan van Eyck un *San Girolamo nello studio*, ora a Detroit (fig. 11)[21]: si tratta dell'unica opera di ambito eyckiano raffigurante questo soggetto che ci sia pervenuta: essa diviene dunque un necessario termine di paragone per la tavola del fabrianese. L'attribuzione dell'opera è estremamente dibattuta e l'ipotesi che sia di mano di Jan van Eyck sembrerebbe essere smentita dalla presenza della data 1442, inscritta tra la sedia e la tenda: l'artista morì infatti nel 1441. Potremmo tuttavia trovarci di fronte ad un'opera iniziata da Jan van Eyck e completata da un suo seguace, forse, come ipotizzò Valentiner, da Petrus Christus[22]; Hall ritiene invece che quella data sia un'aggiunta posteriore, anche in virtù della sua posizione inconsueta, non ben integrata nel dipinto[23]. Nel 1954 Panofsky ha portato nuova luce sull'opera, decifrando l'iscrizione nella lettera collocata sullo scrittoio del santo: "al reverendissimo padre e signore in Cristo, Signor Girolamo, cardinale presbitero della Santa

---

internazionale (Genova 28-29 ottobre 2005), a cura di C. Virdis Limentani e M. Bellavistis, Padova 2007, pp. 47-54; A. MARCHI, in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di L. Mochi Onori (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 4 aprile-12 luglio 2009), Milano 2009, n. 4, p 110; M. BELLAVITIS, *Telle depente forestiere: quadri nordici nel Veneto. Le fonti e la tecnica*, Padova 2010, pp. 47-53. n. 19, pp. 264-271.

[20] Come ricorda Pietro Summonte scrivendo a Marcantonio Michiel: "il gran maestro Joannes prima fe' l'arte di illuminare libri, sive, ut hodie loquimur miniare" F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a M. A. Michiel*, Napoli 1925, pp. 162-163.

[21] *The age of van Eyck …*, 2002, n. 30, p. 237. J. BORGERS, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi. 1430-1530. Dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello*, catalogo della mostra a cura di B. W. Meijer (Firenze, Palazzo Pitti Galleria Palatina, 20 giugno-26 ottobre 2008), Livorno 2008, n. 1, pp. 86-88. Si veda anche: B. HELLER e L. P. STODULSKI, *Recent Scientific Investigation of the Detroit Saint Jerome*, in *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An interdisciplinary approach*, atti del convegno a cura di M. W. Ainsworth (New York 10-12 giugno 1994), New York 1995, pp. 131-142.

[22] W.R. VALENTINER, *Saint Jerome by Petrus Christus*, in "Bulletin of the Detroit Institute of Arts", 6, 1925, pp. 58-59.

[23] E. HALL, *The Detroit Saint Jerome in search of its painter*, in "Bulletin of the Detroit Institute of Art", 72/2, 1998, pp. 10-37.

Croce di Gerusalemme"[24]. L'iscrizione si riferisce al cardinale Niccolò Albergati, il quale fu cardinale presbitero della chiesa di Santa Croce di Gerusalemme a Roma dal 1426 fino alla sua morte nel 1443; secondo alcuni studiosi il cardinale sarebbe da identificare con l'uomo ritratto da Jan van Eyck in una celebre e altrettanto discussa tavoletta ora conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna[25]. La possibilità che il *San Girolamo* sia stato realizzato per il cardinale Albergati avvalora l'idea di Friedländer che collegò l'opera ad una citazione nell'inventario del 1492 della collezione di Lorenzo de'Medici: "Una tavoletta di Fiandra suvi uno San Girolamo a studio, chon un armarietto di più libri di prospettiva e uno lione a' piedi, opera di maestro Giovanni da Bruggia, cholorita a olio in una guaina"[26]. L'opera valutata 30 fiorini, una somma davvero consistente anche in considerazione del suo piccolo formato,[27] era custodita presso lo scrittorio di Lorenzo, dove venivano conservati gli oggetti più preziosi. Il cardinale Albergati concluse la sua vita a Firenze, presso la corte di papa Eugenio IV in esilio. Il *San Girolamo* di Detroit potrebbe essere stato donato da Albergati stesso a Cosimo de' Medici o da Tommaso Parentuccelli, il futuro papa Niccolò V, che era stato per anni il segretario personale dell'Albergati e che ne fu l'esecutore testamentario. Va ricordato che nell'inventario di Piero il Gottoso, redatto tra 1456 e 1463 viene citata "una tavoletta di uno San Girolamo": potrebbe trattarsi dell'opera di "Giovanni da Bruggia"[28], forse a quell'epoca già in casa Medici.

Il precoce interesse per l'arte fiamminga da parte della famiglia – che nel 1439 aveva stabilito a Bruges una filiale del banco mediceo- è testimoniato da varie fonti. Fruoxino, agente mediceo a Bruges, era stato incaricato da Giovanni de'Medici di acquistare degli arazzi, ma nel 1448 scrive al suo signore per comunicargli che non era riuscito a trovare nulla che soddisfacesse le richieste della famiglia[29]. E l'interesse dei Medici non era rivolto esclusivamente a questi oggetti di arredo: nel già citato inventario del 1492 vengono

[24] E. PANOFSKY, *A letter to Saint Jerome. A note on the relationship between Petrus Christus and Jan van Eyck*, in *Studies in art and literature for Belle da Costa Green*, a cura di D. Miner, Princeton 1954, pp. 102-108.

[25] *The age of van Eyck*..., 2002, n.24, p 235. J. BORGERS, in *Firenze e gli antichi* ..., 2008, n. 3, pp. 91-93. Dell'opera è tornato a parlare anche Stephan Kemperdick al convegno dedicato a Jan van Eyck che si è tenuto il 19 e 21 settembre a Bruxelles, organizzato dall'IRPA (Institut Royal Patrimoine artistique), in un intervento dal titolo *Some early texts on portraits by Jan van Eyck*. Kemperdick ha rimesso in discussione l'identificazione dell'uomo ritratto con il cardinale Albergati.

[26] M.J. FRIEDLÄNDER, *Neues über Petrus Christus*, in "Der Kunstwanderer", 6, 1925, pp. 297-298; lo studioso riteneva la tavoletta di Detroit una copia realizzata da Petrus Christus del *San Girolamo* in possesso dei Medici.

[27] Anche se l'opera dei Medicei non fosse quella che oggi ammiriamo a Detroit, essa viene in ogni caso chiamata "tavoletta": doveva essere di piccolo formato come è tipico di Jan van Eyck e come indica anche la precisazione "in una guaina".

[28] Per gli inventari medicei si vedano E. MÜNTZ, *Les collections des Medicis au XV siècle*, Paris-London 1888; M. SPALLANZANI e G. GAETA BERTELÀ, *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Firenze 1992. Per le opere fiamminghe possedute dai Medici e registrate negli inventari: P. NUTTAL, *From Flanders to Florence. The impact of early Netherlandis painting 1400-1500*, New Heaven-London 2004, pp. 254-257.

[29] C. GAYE, *Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 voll., Firenze 1839-1840, I, 1839, p. 158.

annoverate altre tavole fiamminghe: "una tavoletta dipintovi di una testa di dama franzese cholorita a olio, opera di Pietro Cresci da Bruggia". Il valore della tavola di Petrus Christus è di ben 40 fiorini; anch'essa era custodita nello "schrittoio". Alquanto prezioso era anche "uno colmetto di Bruggia dipintovi una Nostra Donna dal mezzo in sù" conservato "nella soffitta sopra l'antichamera della chamera grande detta di Lorenzo", del valore di 20 fiorini. Di minor valore – 4 fiorini- era uno "colmetto picholo chornicie messe d'oro, dipintovi una testa di uno Christo, opera fiandresca". Interessante notare che il termine "colmetto" si diffonde massicciamente a Firenze nel Quattrocento proprio ad indicare tavole di piccolo formato per la devozione individuale, laica o conventuale[30]. Ed è evidente che è nel giusto Claire Challéat quando sottolinea il legame stretto esistente tra il piccolo formato delle opere dipinte e miniate, i modi di vita e la diffusione dei modelli stilistici e iconografici fiamminghi: i quadri di piccolo formato, dipinti ad olio con grande attenzione per i dettagli, erano i più richiesti dai committenti dell'Europa del Sud, in quanto rappresentavano esempi tipici del tanto ammirato stile fiammingo. Questo tipo di opere era poi particolarmente adatto alla vita itinerante che spesso caratterizzava le corti, come quella del Magnanimo a Napoli. Inoltre, come ho già accennato, questo piccolo formato era il più adatto alle moderne pratiche di devozione privata, come la Devotio Moderna[31].

Una riprova dell'interesse per la pittura del Nord da parte dei Medici si evince anche dalla commissione, dovuta probabilmente a Piero il Gottoso, del *Compianto di Cristo* di Rogier van der Weyden, ora alla Galleria degli Uffizi, anch'esso ricordato, pur senza la menzione dell'autore, nell'inventario mediceo del 1492[32].

Questo inventario e quello redatto alla morte di Lucrezia Tornabuoni, nel 1482, rivelano che la nobile famiglia possedeva anche una quantità notevole di "panni fiandreschi": si tratta di tele di lino dipinte a tempera, una tecnica sancita anche dalla Gilde dei pittori di Tournai e di Bruges, che prevedevano la categoria dei *cleederscrivers*, a cui era riservata questa pratica[33]. Questi panni rappresentavano un'alternativa alle tavole, economica e facilmente trasportabile, dunque particolarmente adatta all'esportazione. L'interesse per questo tipo di manufatti non era una prerogativa dei Medici: Alessandra Strozzi nel 1460 commerciava in panni fiandreschi; probabilmente il loro costo abbordabile –i panni di Alessandra rendevano non

[30] A. DE MARCHI, *Dal polittico alla pala quadra (Università degli Studi di Firenze. Storia dell'arte medievale: dispense del corso tenuto nell'. a.a. . 2011-2012)*, Firenze 2012, pp. 181-185.
[31] C. CHALLÉAT, *"Le cose di Fiandra che allora sole erano in prezzo": modèle artistique et modèle politique à la cour d'Alphonse d'Aragon à Naples* , in "Studiolo", 6, 2008, p. 169-190.
[32] P. NUTTAL, *From Flanders to Florence …*, 2004, pp. 113-114. B. W. MEYER, in *Firenze e gli antichi …*, 2008, n. 5, pp. 98-100.
[33] M. C. GALASSI*, La tecnica pittorica dei primitivi fiamminghi,* in *Pittura fiamminga in Liguria:secoli XIV-XVII*, a cura di Piero Boccardo, Clario di Fabio*,* Cinisello Balsamo, 1997, pp. 127-149.

più di tre fiorini e mezzo- faceva sì che queste tele potessero essere acquistate anche da artigiani e commercianti[34].

Un precoce arrivo di un *San Girolamo* di van Eyck a casa Medici rientrerebbe dunque perfettamente negli interessi artistici della famiglia. La stessa attenzione per l'*ars nova* sembra inoltre aver nutrito papa Eugenio IV e il suo entourage, di cui faceva parte Niccolò Albergati: stando a quanto riportato da Jean Jouffroy l'appartamento a Santa Maria Novella, dove il papa soggiornò tra 1434 e 1443, era decorato con dipinti di Jan van Eyck[35].

Un'altra testimonianza che depone a favore dell'ipotesi che la tavoletta citata nel 1492 sia da identificare con l'opera di Detroit, o con un'opera del tutto simile ad essa per composizione, è data dall'affresco di Domenico Ghirlandaio nella chiesa di Ognissanti a Firenze, realizzato nel 1480 (fig. 12)[36]. A quella data il *San Girolamo* sicuramente si doveva già trovare a Firenze: le due composizioni sono praticamente sovrapponibili: San Girolamo è ritratto di tre quarti mentre è seduto nel suo studiolo, colto in un atteggiamento meditativo, in una posa identica, tranne per il fatto che nella tavoletta fiamminga il santo legge, mentre nell'affresco tiene in mano la penna per scrivere. La sua scrivania lignea, coperta da una tovaglia-tappeto è ingombra degli oggetti necessari all'attività dello studioso, descritti con quell'attenzione al dettaglio realistico che è propria dell'arte d'oltralpe. Altri oggetti e libri affastellati occupano le mensole chiuse da una tenda, dando vita in entrambi i dipinti ad una splendida natura morta. Identico è anche il vestito indossato dal santo. È evidente che l'affresco del Ghirlandaio prende a modello l'opera di Jan van Eyck, al quale sembra essersi ispirato anche il Botticelli quando realizza il Sant'Agostino che ne costituiva il pendant sulle pareti della chiesa di Ognissanti[37].

Un'altra opera avvalora l'idea di una matrice eyckiana, se non dell'autografia, del *San Girolamo* di Detroit. Si tratta di una miniatura del Libro d'Ore di Milano-Torino, un'opera dalla genesi complessa che cercheremo di riassumere brevemente per contestualizzare la miniatura in questione[38]. Il progetto iniziale si deve ad una commissione di Jean de Berry e prevedeva la realizzazione di un libro d'ore e di un messale. La scrittura del libro venne

[34] P. NUTTAL, *Pittura degli antichi Paesi Bassi a Firenze: commentatori, committenti e influsso*, in *Firenze e gli antichi …*, 2008, pp. 22-37, in particolare pp. 24-25.
[35] M. MIGLIO, *Storiografia pontificia del Quattrocento*, Bologna 1975, p. 141, n. 31.
[36] P. NUTTAL, in *Firenze e gli antichi …*, 2008, n. 2, pp. 89-90.
[37] Sulla ricezione del San Girolamo di van Eyck a Firenze si veda anche: A. GARZELLI, *Sulla fortuna del San Gerolamo mediceo di Jan van Eyck nell'arte fiorentina del Quattrocento*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, pp. 347-353.
[38] La bibliografia a questo proposito è sterminata. Ci limitiamo qui a citare A. CHÂTELET, *Jean van Eyck enlumineur. Les heures de Turin et de Milan-Turin*, Strasbourg 1993; *Heures de Turin-Milan* (facsimile), a cura di A. Hagopian van Buren, J. H. Marrow, S. Pettenati, Lucerna 1996. Della decorazione di questo codice, che sembra aver costituito un vero e proprio "cantiere", parleremo più diffusamente a proposito del "fiamminghismo" in Boccati.

probabilmente intrapresa verso il 1389 e fu realizzata per intero in una sola tappa, mentre la decorazione venne realizzata solo in parte. Jean de Berry si accontentò di tenere per sé la parte più compiuta del Libro d'Ore, che è ricordato negli inventari del principe come *Les Très belles Heures di Notre Dame*, oggi conservato al Louvre. La seconda parte del libro d'ore e il messale, in cui solo poche miniature sparse erano state dipinte, arrivò in Olanda e entrò in possesso dei duchi di Baviera -di cui troviamo miniate le armi- i quali ressero l'Olanda nei primi anni del XV secolo. Il messale e questa seconda parte del libro d'Ore sono rimasti uniti in un solo codice fino all'inizio del XVIII secolo ed erano proprietà dei duchi di Savoia; sono poi state separate e la seconda parte del libro d'ore è confluita nella Biblioteca Nazionale di Torino, dove venne però distrutta da un incendio nel 1904; fortunatamente possediamo delle foto realizzate nel 1902 per volere del conte Durrier, il quale ne aveva intrapreso lo studio[39]. Quando l'opera giunse in Olanda venne ripresa la decorazione: l'intervento del giovane Jan van Eyck, su commissione di Giovanni di Baviera, al cui servizio è documentato tra il settembre 1422 e il gennaio 1425 ,è un tema tuttora molto dibattuto[40]. Tuttavia il carattere eyckiano di questo gruppo di miniature è riconosciuto unanimemente dalla critica e si ritiene che alcune di queste opere ci restituiscano l'immagine di prototipi eyckiani perduti. Tra le miniature che andarono bruciate nel 1904 troviamo un *San Tommaso d'Aquino* (fig. 14)che riprende la medesima idea che è alla base del *San Girolamo* di Detroit. Albert Châtelet ha proposto di attribuire tanto la miniatura quanto la tavoletta al cosiddetto Maestro H[41], che si sarebbe rifatto ad un originale perduto di Jan van Eyck[42]. Chi si accinge a studiare l'opera di van Eyck si trova molto spesso a fare i conti con opere che rimandano allo stile, alla tecnica e ai canoni compositivi tipici del maestro, ma che non sono autografe; spesso troviamo repliche di composizioni eyckiane realizzate da artisti diversi, talora provenienti da zone diverse d'Europa: da questo dobbiamo dedurre che l'arte di Jan van Eyck ebbe un'incredibile capacità di irraggiamento, che non deve stupirci se pensiamo alle parole lusinghiere che vengono riservate dai suoi contemporanei a questo maestro, il primo dei primitivi fiamminghi a godere

[39] P. DURRIEU, *Heures de Turin: quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très belles heures de Jean de France, duc de Berry: reproduction en phototupie d'après les originaux de la Biblioteca nazionale de Turin et du Musée du Louvre*, Paris 1902.

[40] È tornata a parlarne anche Catherine Reynolds nel convegno del 19-21 settembre 2012 a Bruxelles. Nel suo intervento, *Jan van Eyck as Illuminator? Hand G of the Turin-Milan hours*, ha rimesso in discussione l'idea di un intervento diretto del pittore nel codice.

[41] Hulin de Loo individuò le varie mani nella decorazione del codice nel suo complesso e le indicò con lettere dell'alfabeto: la divisione proposta dalla studioso è tuttora ritenuta valida, anche perché egli fu uno dei pochi che ebbe probabilmente occasione di studiare le miniature della Biblioteca nazionale di Torino prima dell'incendio. G. HULIN DE LOO, *Heures de Milan. Troisième partie des très Belles Heures de Notre Dame, enluminées par les peintres de Jean de France, duc de Berry et par ceux du duc Guillaume de Bavière, comte de Hainaut et de Hollande*, Bruxelles-Paris 1911.

[42] A. CHÂTELET, *Un collaborateur de van Eyck en Italie*, in *Rélations artistique entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Etudes dediées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles-Rome,1980, pp. 43-60.

di una così ampia fama fuori dalle Fiandre. Un tentativo di ricostruire il corpus delle opere da lui realizzate non può dunque esimersi dal tener presente le copie e le repliche di bottega; inoltre per avere un'idea completa occorre prendere in considerazione anche opere che si rifanno al linguaggio eyckiano ma che sono realizzate da maestri di tutta Europa. E questo tenteremo di fare con l'analisi del *San Girolamo* di Antonio da Fabriano, ma anche con l'*Adorazione dei Magi* e le *Crocifissioni* di Boccati.

Torniamo dunque al *San Girolamo* eyckiano, soffermandoci sull'iconografia. Nel 1348 l'accademico bolognese Giovanni d'Andrea scrisse lo *Hieronymianus*, in cui raccolse tutti i testi esistenti relativi alla vita e all'opera di San Girolamo. L'opera divenne la principale fonte iconografica per le rappresentazioni del santo[43]. In Italia il più antico dipinto raffigurante il *San Girolamo nello Studio* sembra essere l'affresco di Tommaso da Modena a San Nicolò a Treviso, datato 1352. L'immagine, ben nota, raffigura il santo seduto, in posizione frontale, la mano destra poggiata su un libro che tiene sulle ginocchia, la sinistra a indicare un altro testo sullo scrittoio. Da entrambi i lati troviamo scaffali ricolmi di libri. Un leone è raffigurato ai suoi piedi. Suggestive immagini del *San Girolamo nello studio* le troviamo anche nel Nord Europa all'apertura del XV secolo: citiamo la stupenda miniatura del maestro di Boucicaut conservata a Parigi al museo Jacquemart André: sullo scrittoio del santo oltre ai libri, troviamo anche altri oggetti che rimandano alla sua attività intellettuale, come il calamaio e l'astuccio per la penna; notevole anche il frontespizio di una Bibbia Moralizzata, ms fr. 166 della Bibliothèque Nationale de France di Parigi[44].

Al tempo di Jan van Eyck si era dunque già stabilita una tradizione della rappresentazione del Santo nel suo studio, circondato dagli oggetti dell'attività intellettuale. Tuttavia l'idea di Jan che ci è tramandata dal *San Girolamo* di Detroit dovette rappresentare un'iniezione di naturalismo. Con buona pace di Jeffrey Ruda[45], c'è una differenza tra gli interni domestici ricchi di dettagli della pittura toscana del Trecento e dello stile internazionali e quelli di Robert Campin e di Jan van Eyck: come ha ricordato Didier Martens la pittura dei primitivi fiamminghi costituì una rivoluzione perché l'*ars nova* si contraddistinse per la volontà di

[43] Si vedano L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 voll., Parigi 1955-1957, 3.2, *Iconographie de saints*, 1958, pp.740-750. H. FRIEDMAN, *A bestiary for Saint Jerome*, Washington 1980. D. RUSSO, *Saint Jérôme en Italie: étude d'iconographie et de spiritualité*, Parigi-Roma 1987.

[44] M. MEISS, *French and Italian variations on an early fifteenth-century theme: St. Jerome and his study*, in "Gazette des Beaux-arts", 62, 1963, pp. 157-170. M. MEISS, *Scholarship and penitence in the early Renaissance: the image of St. Jerome*, in "Pantheon", 32, 1974, pp. 134-140.

[45] J. RUDA, *Flemish painting and the early Renaissance in Florence: questions of influe*nce, in "Zeitschrift fur Kunstgeschichte", 47, 2, 1984, pp. 210-236, si oppone all'idea di contatti precoci tra artisti del primo Rinascimento, come Filippo Lippi, e i maestri dell'*ars nova*.

riferirsi in maniera sistematica alle forme del mondo sensibile. I fiamminghi moltiplicano all'infinito i dettagli , offrendo allo spettatore che si avvicina al quadro la possibilità di scoprirvi mille oggetti che sfuggono al primo sguardo: l'esperienza del quadro arriva così a assomigliare all'esperienza del reale, che nella visione ravvicinata rivela più informazioni di quanto non faccia a distanza[46]. Strumento fondamentale per l'imitazione del reale è la tecnica della pittura ad olio che, attraverso la sovrapposizione di strati colorati resi traslucidi e quasi vitrei dal legante oleoso, permetteva di ottenere superfici smaltate e lucenti, di grande precisione, rendendo possibile una resa degli oggetti incredibilmente realistica: la pittura di Jan van Eyck e dei suoi seguaci diventerà celebre per le particolari qualità ottiche e materiche. [47]

Questa tecnica rimase però a lungo un mistero fuori dalla Fiandre: il Filarete esprime tutta la sua ammirazione per la tecnica dei pittori fiamminghi, ma deve ammettere "il modo non so"[48]. I pittori di tutta Europa tentarono di imitarne gli effetti con la tempera o con l'affresco: così fecero i maestri del primo Rinascimento fiorentino, come Domenico Veneziano e Filippo Lippi, così i maestri "ispano fiamminghi" del Quattrocento, ad eccezione di Bermejo, per il quale la critica ha infatti immaginato un tirocinio nelle Fiandre. Colantonio, che secondo il Summonte gareggiava con i fiamminghi, imitandone alcune opere presenti a Napoli, riuscendo perfino ad ingannare il proprietario di un ritratto del Duca di Borgogna[49], non era certo un maestro della pittura ad olio traslucida: se dovessimo dar credito alla leggenda che fu Renato d'Angiò ad insegnare al pittore "il colorire di Fiandra", ne dedurremmo che il re non fosse così aggiornato sulle novità tecniche *dell'ars nova*[50].

Il nostro Antonio da Fabriano non fa eccezione: il suo *San Girolamo* è realizzato a tempera. Nonostante l'utilizzo di una tecnica tradizionale, il quadro non lascia tuttavia adito a dubbi: la composizione è derivata da un modello fiammingo, dal quale il nostro artista eredita anche l'abilità nel descrivere realisticamente gli oggetti, abilità che entrerà definitivamente a far

---

[46] D. MARTENS, *Peinture flamande et gout ibérique aux Xvème et XVIème siècles*, Bruxelles 2010, p. 11.

[47] La storia della pittura ad olio nei Paesi Bassi è al centro di un progetto finanziato dal NWO (De Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek): la pubblicazione dei risultati del team di ricerca è prevista per il 2013. (www.theimpactofoil.org). Al convegno dedicato a van Eyck del settembre 2012 Abbie Vandivere, che partecipa a questo progetto, nel suo intervento *Surface effects in paintings by Jan van Eyck* ha messo in evidenza come in alcuni casi il pittore manipolasse la materia pittorica anche con le dita, come usasse differenti tipi di pennellata per variare la resa dei diversi tessuti oppure come tamponasse con un panno alcune vernici rosse. Lorne Campbell (*Jan van Eyck and the Speed of Illusion*) ha invece sottolineato come, nonostante la sua proverbiale accuratezza nella resa dei dettagli, Jan van Eyck fosse capace di dipingere anche in maniera molto veloce e spontanea.

[48] FILARETE, *Trattato d'architettura*, a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, 2 voll., Milano 1972, II, p. 669.

[49] Summonte ricorda anche che Colantonio completò un dipinto fiammingo che si trovava nella chiesa di Santa Maria Nova, imitandone alla perfezione lo stile. F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento* ..., 1925, p. 161.

[50] Questa leggenda è riportata da Pietro Summonte nella già citata lettera a Marcantonio Michiel. *Ivi*, p. 160.

parte del suo bagaglio culturale e che egli metterà a frutto anche in opere che poco hanno a che fare con tipologie e composizioni fiamminghe, come il *Crocifisso* di Matelica.

Il realismo del *San Girolamo* è dichiaratamente fiammingo, come rivela l'ambiente domestico, accuratamente descritto, con le mensole a muro colme di libri affastellati, il dettaglio della clessidra. Il pittore cerca di rendere il legno della scrivania e della panca su cui è seduto il santo e perfino delle travi del soffitto dell'ambiente in secondo piano. Questa attenzione al dettaglio richiama certamente il piccolo *San Girolamo* eyckiano di Detroit. Un altro termine di confronto interessante è la *Madonna di Lucca* di van Eyck (fig. 14), dove troviamo la Vergine con il Bambino all'interno di un ambiente dalle pareti di pietra, con una finestra appena accennata sulla sinistra e una nicchia con delle mensole a muro a destra[51]. L'idea dell'apertura dell'interno domestico sul paesaggio e quella della successione di ambienti diversi è quanto di più fiammingo si possa immaginare: in particolare è Petrus Christus il maestro di queste tipo di scatole prospettiche[52]. La *Madonna con il Bambino* di Kansas City di Christus (fig. 15) presenta un'impostazione spaziale molto simile a quella del *San Girolamo* che ritroviamo anche nella *Madonna di Tarquinia* di Filippo Lippi (fig. 16), dove l'ambiente è illuminato da una finestra rettangolare che si intravede appena, mentre alle spalle della Vergine si apre un secondo ambiente in prospettiva, separato da quello in primo piano da un arco, esattamente come nel *San Girolamo*. È davvero incredibile come in tavole così piccole i maestri fiamminghi fossero capaci di condensare uno spaccato di quotidianità così ricco di oggetti. Lo stesso accurato realismo con cui Antonio descrive l'ambiente è riservato alla figura del santo, in particolare alle mani che sono davvero impressionanti e sulle quali torneremo ad appuntare la nostra attenzione. Altri due elementi rimandano alla tradizione fiamminga: il cartellino appeso in maniera illusionistica al bordo della scrivania con la data 1451 e la firma sulla cornice, che rimanda ai modi di Jan van Eyck: si vedano ad esempio il *Ritratto della moglie Margherita* (fig. 17)[53], o la *Vergine della fontana* di Anversa[54].

Oltre tutto Antonio imita anche il tipo di scrittura usato da Jan van Eyck, ad esempio nella firma della *Madonna del Canonico van der Paele*[55]: utilizza infatti una gotica[56]. Come

[51] *The age of van Eyck…,* 2002, n. 21, p. 234.
[52] Un possibile riferimento a Petrus Christus nell'opera di Antonio da Fabriano è stato individuato in *The age of van Eyck …*, 2002, n. 98, p. 260.
[53] *The age of van Eyck…,* 2002, n. 25, p. 235; T.H. BORCHERT, in *Van Eyck to Dürer. early Netherlandish painting and central Europe. 1430-1530*, catalogo della mostra a cura di T.H. Borchert (Bruges, Groeningemuseum, 29 ottobre 2010-30 gennaio 2011), Warnsfeld 2010, n. 20, pp. 148-149.
[54] *The age of van Eyck…,* 2002, n. 25, p. 235.
[55] T.H. BORCHERT, in *Van Eyck to Dürer…*, 2010, n. 19, pp. 146-147.

ribadirò in conclusione, la differenza tra la firma che Antonio pone su questa tavola e il tipo di scrittura che egli utilizza in altre opere non deve affatto indurci a pensare che la firma del *San Girolamo* sia falsa o che sia dovuta ad un altro maestro fabrianese di nome Antonio: dobbiamo piuttosto pensare che il pittore stia imitando in tutto e per tutto un modello a cui si sta ispirando da vicino, al limite della copia.

Il trittico Lomellini e Genova

È stato ipotizzato che la tavola di Baltimora di Antonio da Fabriano possa essere una replica del *San Girolamo* che Jan van Eyck dipinse nel trittico commissionatogli da Battista Lomellini. L'opera è andata perduta[57] ma viene descritta da Bartolomeo Facio nel *De Viris Illustribus*[58]: al centro era rappresentata l'*Annunciazione*, nell'ala destra *San Girolamo nello studio* e nell'ala sinistra *San Giovanni Battista.* Negli scomparti laterali esterni erano dipinti Battista Lomellini e sua moglie. Il committente del trittico è da identificare con Battista di Giorgio Lomellini, un influente mercante genovese[59]: i rapporti commerciali tra Genova e le Fiandre erano davvero strettissimi e i mercanti genovesi di stanza a Bruges si costituirono in Nazione fin dal 1397. Nel 1399 costruirono una loro loggia, a testimonianza del prestigio raggiunto: nell'architrave era rappresentato San Giorgio, patrono della *natio*, che fu al centro anche della rappresentazione teatrale, un *tableau vivant*, che aprì la sfilata dei genovesi in occasione delle nozze del duca Carlo il Temerario con Margherita di York, nel 1469. Secondo il cronista Olivier de la Marche i genovesi erano la delegazione straniera più numerosa tra quelle partecipanti all'evento, con centotto cavalieri. Il commercio dell'allume costituiva la loro principale attività che si estendeva anche al commercio di derrate alimentari e di tessuti;

[56] Il fatto che nella firma del *San Girolamo* Antonio imiti la scrittura di van Eyck è stato sottolineato anche da Maria Clelia Galassi (*Jan van Eyck Genoese Commissions: the lost triptych for Battista Lomellini*), nell'ambito del convegno di Bruxelles del settembre 2012 dedicato a van Eyck.

[57] L'opera entrò a far parte entro il 1456-anno in cui è descritta da Bartolomeo Facio- della collezione di Alfonso il Magnanimo. Secondo R. WEISS, *Van Eyck and the Italians I*, in "Italian Studies", 11, 1956, pp. 161-162, le opere di van Eyck delle collezioni reali furono portare da in Francia e distrutte durante l'incendio della casa del re a Tours durante la notte tra il 15 e il 16 settembre 1504.

[58] M. BAXANDALL, *Bartholomeus Facius on painting. A fifteenth century manuscript of the De Viris Illustribus*, in "Journal of the Warburg and Courtald Institute", XXVII, 1964, pp. 90-107, in part. p. 103.

[59] Maria Clelia Galassi è tornata a parlare del trittico Lomellini al convegno di Bruxelles del settembre 2012. Sulla base di nuovi indizi documentari ha avvalorato l'ipotesi che l'opera fosse una commissione dei due fratelli Battista e Girolamo Lomellini: San Giovanni Battista e San Girolamo erano entrambi dipinti sulle ali del trittico. La studiosa ha dimostrato come Girolamo fosse presente a Bruges: egli poté dunque servire da intermediario tra Battista e il pittore. Inoltre Galassi ipotizza che la commissione dell'opera da parte del Lomellini vada collocata subito dopo di quella da parte di Michele Giustiani del trittico ora a Dresda, come forma di emulazione.

erano inoltre dediti alle attività finanziarie nel settore creditizio, assicurativo e del noleggio navale[60].

Furono proprio questi ricchi mercanti ad essere tra i primi committenti italiani di Jan van Eyck[61]: oltre al già citato trittico Lomellini, forse la prima opera fiamminga ad arrivare in Italia, un'opera molto significativa è il trittico di Dresda, un altarolo per la devozione privata, alto trentatré centimetri (fig. 18). L'opera firmata e datata 1437 raffigura la *Madonna col Bambino in trono* al centro, *San Michele con il donatore inginocchiato* e *Santa Caterina d'Alessandria* nelle ali laterali interne, l'*Annunciazione* a grisaille in quelle esterne. Non si è certi però che l'opera si trovasse precocemente in Italia, in quanto la sua storia si rintraccia solo a partire dal 1596, quando venne acquistata a Roma dal duca Vincenzo Gonzaga di Mantova; bisogna dunque essere cauti nel valutarne l'impatto sull'ambiente artistico genovese. Indagini tecniche hanno dimostrato che gli stemmi della famiglia Giustiniani dipinti sul trittico sono originali: il committente potrebbe dunque identificarsi con un Michele Giustiniani, in virtù della presenza del santo arcangelo, forse quel Michele Giustiniani che nel 1430 chiede di potersi trasferire da Bruges a Genova. Di certo il donatore ritratto è vestito secondo la più raffinata moda borgognona[62].

I genovesi commissionarono opere anche a Petrus Christus: nei due sportelli con donatori alla National Gallery di Washington sono raffigurate le armi della famiglia Lomellini, nell'anta con il committente, e quelle della famiglia Vivaldi, nell'anta in cui ne è raffigurata la moglie. Potrebbe trattarsi degli sposi Domenico Lomellini e Battista Vivaldi; quel che è ormai dimostrato è che le due tavole, entrambe provenienti da collezione privata genovese, costituivano le ali laterali della *Madonna col Bambino in trono e i Santi Girolamo e Francesco*, a Francoforte, firmata da Christus nel 1457[63] : anche se i committenti dell'opera

---

[60] Sui rapporti commerciali tra Genova e le Fiandre si vedano: G. PETTI BALBI, *Mercanti e Nationes nell Fiandre: i Genovesi in età bassomedievale*, Genova 1996. IDEM, *I rapporti tra Genova e il mondo fiammingo*, in *Primitivi fiamminghi in Liguria*, a cura di C. Cavelli Traverso, Recco 2003, pp. 9-18.

[61] Sui rapporti artistici tra Genova e le Fiandre esiste una vasta bibliografia. Si vedano: *Pittura fiamminga in Liguria: secoli XIV-XVII*, a cura di Piero Boccardo e Clario di Fabio, Cinisello Balsamo, 1997. E. PARMA, *Genoa, Gateway to the South*, in *The Age of Van Eyck…*, 2002, pp. 95-106; *Primitivi fiamminghi…*, 2003; M. C. GALASSI, *Pittura fiamminga per i genovesi, (secoli XV e XVI)*, in *Genova e l'Europa atlantica: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo, 2006, pp. 83-109.

[62] Sul trittico di Dresda si veda: U. NEIDHARDT e C. SCHÖLZEN, *Jan van Eyck's Dresden Tryptich*, in *Investigating Jan van Eyck*, a cura di S. Foister, S. Jones e D. Cool, Turnhout 2000, pp. 25-39. Sulla committenza dell'opera si veda N. L. W. STREETON, *Jan van Eyck's Dresden Triptych, new evidence for the Giustiniani of Genoa in the Borromei ledger for Bruges, 1438*, in "Journal of Historians of Netherlandish Art", 3.1, 2011, pp. 1-9: Streeton mette l'accento sulla presenza a Bruges di un Raffaele Giustianiani nel 1438.

[63] M. W. AINSWORTH, in *Petrus Christus Renaissance Master of Bruges*, catalogo della mostra a cura di M.W. Ainsworth e M.P.J. Martens (New York, The Metropolitan Museum of Art, 14 aprile-31 luglio 1994), New York 1994, nn. 13-14, pp. 149-166. P. KLEIN, *Dendrochronological findings of the Van Eyck-Christus-Bouts group*, in *Petrus Christus…*1995, pp. 149-166. È stato dimostrato che le tre tavole in questione furono realizzate con assi provenienti dallo stesso albero di quercia.

avessero risieduto a Genova, saremmo comunque di fronte ad un'opera che non è possibile prendere in esame come possibile fonte di ispirazione di Antonio da Fabriano.

Non arrivarono mai a Genova, seppur commissionate da una famiglia di origine genovese, le due tavole con le *Stimmate di San Francesco* che sono ricordate nel testamento di Anselmo Adorno nel 1470, forse da identificare con le due tavole eyckiane di Philadelphia e Torino (figg. 20, 21)[64]. Gli Adorno erano profondamente radicati a Bruges, tanto da essere coinvolti nell'amministrazione della città. Anselmo era inoltre un uomo di fiducia di Carlo il Temerario, su incarico del quale si recò in Terra Santa. Ed è proprio prima di partire che egli redasse il suo testamento, disponendo che, in caso di sua morte, le due tavole andassero alla sue due figlie, entrambe monache, una nella certosa di Bruges, l'altra a Saint Trond. Le *Stimmate di San Francesco* dovevano essere un tema caro a Jan: si direbbe che egli lo abbia dipinto in più versioni. Ricordo che nel 1448 una tavola con questo soggetto di Jan van Eyck era in possesso del pittore valenzano Juan Reixach: un'idea di come doveva essere quel dipinto ci è restituita da una tavola del Maestro della Porziuncola, un artista molto vicino a Reixach[65].

Il padre di Anselmo, Pieter, colui a cui probabilmente si deve far risalire la commissione delle *Stimmate* a Jan van Eyck, instaurò un rapporto di committenza anche con Petrus Christus, il quale realizzò il suo ritratto e quello di sua moglie; le due tavole, riprodotte in incisioni seicentesche, sono purtroppo andate disperse, anche se ci sono note da foto di inizio Novecento[66].

Genova può dunque definirsi a ragione un naturale emporio della pittura fiamminga in Italia. I genovesi, insieme al lucchese Giovanni Arnolfini che dobbiamo ringraziare come responsabile di alcuni capolavori di Jan van Eyck, furono tra i primi committenti italiani del maestro fiammingo.

---

[64] A queste due tavole è stata dedicata un'intera mostra al cui catalogo si rimanda: *Jan van Eyck. Opere a confronto*, catalogo della mostra a cura di J.J. Rishel e C. Spantigati (Torino, Galleria Sabauda, 2 ottobre – 14 dicembre 1997), Torino 1997.

[65] Si veda F. B. DOMÉNECH, *La pintura hispanoflamenca a València*, in *La pintura gotica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo i la seva època*, catalogo della mostra a cura di F. Ruiz i Quesada, (Barcellona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio- 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 9 giugno- 31 agosto), Barcellona 2003, pp. 29-39, in particolare pp. 29-30. Reixach comprò questa opera a Valencia per il prezzo di 15 lire, una quantità troppo modesta per un dipinto originale di van Eyck: probabilmente si trattava di una copia o di una replica di bottega. Si veda R. CORNUDELLA I CARRÉ, *Mestre Johannes, lo gren pintor del illustre duch de Burgunya: la risposta valenzana a Jan van Eyck e la sua diffusione in altri territori della corona d'Aragona*, in *Nord-Sud: Presenze e ricezioni…*, 2007, pp. 19-31, in part. p. 25.

[66] L. B. GELLMAN, *Two lost portraits by Petrus Christus*, in *Petrus Christus in Renaissance …*, 1995, pp. 101-114. Sulla questione si veda anche M. C. GALASSI, *Pittura fiamminga …,* 2006, pp. 87-88.

Il trittico Lomellini gode tutt'oggi di grande interesse per chi si occupa dei rapporti tra arte italiana e arte fiamminga: l'opera non solo arrivò precocemente a Genova ma migrò poi a Napoli, alla cui corte la descrive il Facio. La data dell'arrivo a Napoli del trittico Lomellini è dibattuta: tradizionalmente si riteneva che l'opera fosse giunta alla corte del Magnanimo in occasione di un'ambasciata genovese del 1444.[67] A questa missione diplomatica prese parte anche Battista Lomellini: Strehlke ricorda che la famiglia del genovese aveva catturato il fratello del re a Ponza, e il trittico avrebbe potuto rappresentare un risarcimento, un modo di porgere le proprie scuse facendo un dono certamente gradito[68]. Bologna ha invece pensato ad uno spostamento da Genova a Napoli negli anni tra 1452 e 1455, quando si intensificarono gli acquisti di opere effettuati da Alfonso d'Aragona nelle Fiandre[69].

Dopo che nella critica si fece strada l'idea che l'autore del *San Girolamo* di Baltimora altri non fosse che quell'*Antonelus de Fabriano habitator Ianue*, questa tavola è divenuta un argomento decisivo a favore dell'ipotesi di Bologna: se il trittico avesse preso la via di Napoli già nel 1444 Antonio non avrebbe avuto occasione di ammirarlo nel suo soggiorno a Genova tra 1447 e 1448[70].

Inoltre nella città ligure un altro artista avrebbe preso a modello l'opera eyckiana, in particolare lo scomparto centrale: si tratta di Giusto di Ravensburg. Nell'ambito di un intervento radicale di ristrutturazione della chiesa di Santa Maria di Castello, voluto dal priore Girolamo Panissari e finanziato dai fratelli Lionello e Manuele Oliva-Grimaldi, Giusto nel 1451 affresca nel chiostro un'*Annunciazione* di chiara impostazione fiamminga (fig. 22)[71]. L'artista cerca di imitare con la tecnica dell'affresco la resa dei materiali e delle superfici che Jan van Eyck realizzava grazie alla pittura ad olio e ottiene risultati straordinari, ancora apprezzabili nonostante i danni subiti dall'affresco, a cui non deve aver giovato la vicinanza della chiesa al mare. Impressionante ad esempio è il bacile con l'acqua, del tutto simile a

[67] L'ipotesi che il dipinto fosse stato donato ad Alfonso direttamente da Battista Lomellini è stata avanzata da R. WEISS, *Van Eyck and the Italians, I,* in "Italian Studies", 11, 1956, pp. 3, 9. Si veda anche L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Milano 1983, pp. 53, 71.

[68] C. B. STREHLKE, *Jan van Eyck: un artista per il Mediterraneo* in *Jan van Eyck: opere...*, 1997, pp. 55-76, in part. p. 69.

[69] F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte ...*, 1977, p. 86.

[70] G. ALGERI, *1440-1460: la Liguria, il mondo fiammingo e la "cultura mediterranea",* in G. Algeri e A. De Floriani, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, a cura di, Genova 1991, pp. 161-224, in part. pp. 162-165.

[71] Sull'opera di Giusto di Ravensburg a Santa Maria di Castello si vedano: S. ROMANO, *Giusto di Ravensburg e i pittori svizzero-tedeschi a Santa Maria di Castello*, in *Genova e l'Europa continentale: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di Piero Boccardo, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 32-47; S. ROMANO, Il *cantiere di Santa Maria di Castello a Genova: tragitti nordici, di qua e di là delle Alpi*, in *Entre l'empire et la mer*, atti del convegno (Ginevra - Losanna, 22-23 marzo, 19-20 aprile, 24-25 maggio 2002), a cura di M. Natale, S. Romano, Roma, 2007, pp. 177-213. M. ROHLMANN, *The Annunciation by Joos Ammann in Genoa: context, function and metapictorial quality*, in *Cultural Exchange between the Low Countries and Italy*, a cura di I. Alexander-Skipnes, Turnhout 2007, pp. 23-40.

quello che appare nella *Madonna di Lucca* o nella *Vergine con il Bambino* di Ince Hall[72]; notevole è anche l'accuratezza con cui il pittore descrive le ombre portate. Meno riuscita è l'organizzazione spaziale e prospettica dell'opera: sembra siano sul punto di scivolare i libri e gli oggetti sulle mensole a muro che si trovano in secondo piano a sinistra, a lato dell'arco a fasce bianche e nere che si apre sull'alcova della Vergine, anch'essa spazialmente priva di senso. Nonostante ciò in queste stesse architetture non si può far a meno di apprezzare come questo pittore, originario della regione del lago di Costanza, sia stato capace di inserire elementi tipici dell'architettura genovese: il già citato arco di marmo policromo e gli *azulejos*[73] che corrono intorno alla pavimentazione, entrambi elementi che era possibile riscontrare proprio nella chiesa di Santa Maria di Castello. La presenza di Giusto di Ravensburg a Genova è attestata in tre documenti, tutti risalenti ai mesi tra il marzo e il settembre 1451, dove è detto *habitator Ianue*, proprio come il nostro Antonelus[74]; questi documenti lo vedono tra l'altro in rapporto con persone di origine fiamminga, Léon de Bruges e Jean de Tournai, che procurano a Giusto la foglia d'oro: non sappiamo se anch'essi fossero pittori o semplici artigiani. La documentazione ci informa inoltre che Giusto realizzò un polittico per il mercante di seta Antonio Caffarotto, che purtroppo non ci è pervenuto; nel maggio 1452 il pittore ha già fatto ritorno in patria.

È stata messa in evidenza la grande vicinanza dell'*Annunciazione* di Giusto allo scomparto centrale del trittico di Aix-en Provence di Barthélemy d'Eyck, in particolare nel dettaglio dell'arco diaframma in stile gotico *flamboyant* con le due finte statue di profeti (fig. 23a). Nicole Reynaud[75] e Giuliana Algeri[76] ritengono che queste analogie andrebbero spiegate con un comune richiamo all'*Annunciazione* del trittico Lomellini. La Reynaud ha infatti dato molto importanza all'episodio del breve soggiorno a Genova di Barthélemy nel viaggio che lo conduceva a Napoli, al seguito di Renato d'Angiò, nel 1438: il trittico Lomellini avrebbe rappresentato un'opera chiave nella formazione del pittore[77]. Serena Romano ha al contrario negato il rapporto tra l'*Annunciazione* di Giusto e Jan van Eyck: "la qualità iper-reale e

[72] J. PAYNE, C. VILLIS, F. MCDONALD ANDERSON, H. HUDSON, in *El Renacimiento Mediterráneo, Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra a cura di M. Natale (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio – 6 maggio 2001, Valencia, Museu de Belles Arts de Valencia, 18 maggio – 2 settembre 2001), Madrid 2001, n. 30, pp. 264-269.

[73] *Azulejos, Laggioni: ceramiche per l'architettura in Liguria dal XIV al XVI secolo*, catalogo della mostra a cura di E. Mattiauda e L. Pessa (Genova, Museo di Sant'Agostino-Savona, Pinacoteca civica, 21 aprile-2 settembre 2007), Genova 2007.

[74] F. ALIZERI, *Notizie dei professori di disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 6 voll., Genova 1870-1880, I, 1870, pp. 407-413.

[75] N. REYNAUD, *Barthélemy d'Eyck avant 1450*, in "Revue de l'art", 84, 1989, pp. 22-43.

[76] G. ALGERI, *1440-1460: la Liguria ...* ,1991, p. 165; su Giusto e la decorazione di Santa Maria di Castello si vedano anche pp. 170-182.

[77] N. REYNAUD, *Barthélemy d'Eyck...*, pp. 46-47.

sculturalmente aggressiva dei modelli eyckiani è stata moderata, e limitata da un'illuminazione – qui veramente mediterranea- molto più festosa" e "l'azzurrissima stesura del manto della Vergine doveva avere all'origine la qualità luminosa un po' tagliente degli azzurri di Quarton"[78]. Romano ha sottolineato il ruolo che Petrus Christus potrebbe aver giocato nella formulazione dello spazio arioso, molto illuminato, con la doppia apertura sul lato e sul fondo: un'idea molto amata da Christus, alla base della quale ci sarebbero, secondo la studiosa, idee campiniane, diffuse anche in area-tedesco renana dove vennero rielaborate da Konrad Witz[79]. L'idea dell'apertura laterale è ugualmente presente, come abbiamo ricordato, nel *San Girolamo* di Antonio da Fabriano. Ma Antonio nel gennaio del 1451 è sicuramente già rientrato a Fabriano, quindi non poté vedere di persona l'affresco di Giusto.

È ancora la Reynaud ha sostenere che la tavola di Baltimora spiegherebbe l'origine delle nature morte degli scomparti laterali del trittico di Aix e del particolare del calamaio e dell'astuccio per la penna, che troviamo appesi in maniera identica nella tavola di Baltimora e nel *Profeta Geremia* (fig. 23b): entrambi gli artisti si sarebbero ispirati al medesimo modello, il trittico Lomellini. Il confronto tra la tavola di Bruxelles e l'opera del fabrianese è in effetti molto interessante e torneremo a parlarne.

Il trittico Lomellini è stato dunque considerato dalla critica il modello per opere capitali per la comprensione dei rapporti Italia – Fiandra, dall'analisi delle quali si è cercato di ricostruire l'immagine dell'opera, che doveva certamente essere straordinaria; tuttavia è davvero difficile esprimere un giudizio su un'opera perduta, della quale non esistono repliche certe.

Per quanto attiene la tavola di Baltimora del nostro Antonio, possiamo certamente dire che se il *San Girolamo* Lomellini fosse stato somigliante a quello di Detroit, difficilmente l'anta del trittico poté servire da modello per il nostro Antonio. Certo, l'idea della dettagliata natura morta di libri e altri oggetti legati all'attività intellettuale del santo, posti nelle mensole a muro e sullo scrittoio, è analoga, ma si tratta di elementi che all'inizio del sesto decennio del secolo erano ormai diffusissimi nel repertorio dei maestri fiamminghi. Van Eyck inoltre compete con Robert Campin[80], l'altro innovatore della primissima ora della pittura fiamminga,

[78] S. ROMANO, Il *cantiere di Santa Maria di Castello…,* 2007, p. 185.
[79] *Ibidem*.
[80] Ancora una volta abbiamo a che fare con un artista "problematico": l'identificazione tra l'autore del trittico Merode, il cosiddetto Mestro di Flémalle (da un gruppo di opere, *Santa Veronica*, la *Vergine*, la *Trinità*, conservate allo Stadelsches Kunstinstitut di Francoforte e che in passato si riteneva provenissero dall'abbazia di Flémalle, vicino Liegi), con Robert Campin è oggi generalmente accettata ma è un tema complesso e molto dibattuto. Per una sintesi della questione si veda: J. DIJKSTRA, *Le Maître de Flémalle*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, a cura di B. de Patoul e R. Van Schoute, Bruxelles 1994, pp. 311-329. Si vedano anche L. CAMPBELL, *Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Merode*, in "The Burlington Magazine", CXVI, 1974, pp. 634-646; L. NINANE, *Le problème Maître de Flémalle-van der Weyden. Eléments pour l'histoire d'une controversie*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque 3*, atti del convegno (Louvain-

nell'accurata descrizione di ambienti domestici: basti ricordare il trittico Mérode, in particolare l'ala con *San Giuseppe nella sua bottega* (fig. 24)[81]. Il tavolo ligneo con gli attrezzi del mestiere, minuziosamente descritti, sebbene sia qui posto di scorcio, ricorda molto lo scrittoio del San Girolamo. Ho inoltre notato che le travature lignee, che si intravedono nell'ambiente in secondo piano della tavola di Baltimora, sono un elemento caratteristico degli interni di Campin, come nel trittico Merode o nella piccola *Madonna con il Bambino* della National Gallery di Londra[82]; altrettanto caratteristiche sono le panche lignee su cui sono seduti molti dei suoi personaggi, sebbene, al contrario di quella del nostro San Girolamo, esse siano sempre poste di sbieco. Anche le pareti in nuda pietra, che caratterizzano lo studio del santo di Antonio, sono un elemento ricorrente nell'opera di Campin. L'arte del maestro di Tournai ci sembra dunque un riferimento da non escludere per Antonio da Fabriano: nessuna delle sue opere è ricordata nei tesori di Alfonso il Magnanimo o di altri grandi, nobili o meno, del sud dell'Europa, ma il suo stile sembra aver avuto una forte influenza su Barthélemy d'Eyck, documentato al seguito di Renato d'Angiò e che si ritiene possa essere stato il maestro di Colantonio a Napoli, senza dimenticare che Campin fu con tutta probabilità il maestro di Rogier van der Weyden. A questo proposito vorrei richiamare l'attenzione su di un ultimo dettaglio che mi sembra significativo per un possibile confronto: sull'arco che divide il primo dal secondo ambiente nella tavola di Baltimora è appeso un minuscolo Crocifisso che mi ha riportato alla mente la piccola Trinità sul camino raffigurato nella *Santa Barbara* Werl, al Prado (fig. 25), Trinità che tra l'altro, rimanda da vicino al pannello *in grisaille* conservato allo Stadelsches Kunstinstitut di Francoforte. Una statuetta con la Vergine e il Bambino trova posto invece sopra una porta ad arco che si intravede nell'altra ala del trittico Werl, di cui il pannello centrale è perduto, dove sono ritratti il donatore *Heinrich von Werl e San Giovanni Battista*[83].

---

la-Neuve 6-8 settembre 1979*)*,a cura diHollanders-Favart, Louvain-la-Neuve 1981, pp. 27-35; *Robert Campin: new directions in scholarship*, atti del convegno (Londra, 12-13 marzo 1993), a cura di S. Foister, Turnhout 1996. S. KEMPERDICK e J. SANDER, *The Master of Flémalle, Robert Campin and Rogier van der Weyden. A Resumé*, in *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, catalogo della mostra a cura di S. Kemperdick e J. Sander (Frankfurt am Main, Städel Museum e Gemäldegalerie, Berlin, Staatliche Museen, 21 novembre 2008 - 1 marzo 2009), Ostfildern 2008, pp. 149-159. Gli studiosi pongono la questione di quali opere del gruppo del Maestro di Flémalle, abbastanza eterogeneo, possano essere effettivamente attribuite al documentato pittore Robert Campin, il quale, nato intorno al 1375, potrebbe aver completato la sua formazione allo scadere del secolo. È dunque plausibile assegnare al maestro i numeri più antichi del gruppo, vicini all'*Annunciazione* di Bruxelles.

[81] M. W. AINSWORTH, in *From van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, catalogo della mostra a cura di M. W. Ainsworth e K. Christiansen (New York, The Metropolitan Museum of Art, 22 settembre 1998-3 gennaio 1999), New York 1998, n. 2 pp. 89-96.

[82]L. CAMPBELL, *National Gallery Catalogues: the Fifteenth Century Netherlandish Schools*, London 1998, pp.93-91.

[83] Sul trittico Werl si veda: D. JANSEN, *Der Kolner Provinzial des Minoritenordens Heinrich von Werl, der Werlaltar und Robert Campin*, in "Wallraff Richartz Jahrbuch", XLV, 1984, pp. 7-40. S. KEMPERDICK, in *The*

Tornando al confronto con il *San Girolamo* di Detroit, balza subito all'occhio come la composizione, l'impostazione generale della scena, sia molto diversa nella tavola di Baltimora: nell'opera di Antonio il santo è in posizione frontale, intento alla scrittura; sono inoltre presenti elementi di matrice fiamminga che non compaiono nella tavoletta di Detroit: abbiamo ricordato l'apertura laterale e la presenza di un secondo ambiente che si apre dietro al primo: un espediente questo che potrebbe risalire al van Eyck miniatore della *Nascita del Battista* nelle Ore di Torino-Milano, ma che era molto amato anche da Petrus Christus.
Sicuramente Antonio trasse l'idea della firma sulla cornice in lettere gotiche da un modello fiammingo e, come abbiamo già ricordato,era Jan van Eyck ad aver l'abitudine di firmare la cornice delle proprie opere.
Sono convinta che Antonio si rifacesse molto da vicino all'opera fiamminga che prese a modello; dunque se la sua fonte d'ispirazione fu il trittico Lomellini, allora il *San Girolamo* che vi era dipinto doveva essere abbastanza diverso dalla tavoletta di Detroit.

Ma un altro problema si pone a proposito della possibilità che sia il trittico Lomellini il modello di Antonio da Fabriano: un'opera così preziosa da divenir poi parte del tesoro del re di Napoli poteva essere accessibile a quell' *Antonelus de Fabriano pictor*? Non sembra, come abbiamo detto, che egli godesse di grande fama a Genova e aveva inoltre dimostrato di essere poco affidabile, accettando un incarico dal Comune per poi non realizzarlo, mettendo tra l'altro nei guai Donato de'Bardi, che per lui aveva garantito.
Nel tentativo di giustificare il "fiamminghismo" di Antonio con il suo soggiorno a Genova, è stato proposto come termine di confronto il trittico di Dresda, del cui arrivo precoce in Italia non siamo però affatto certi. La veste del San Girolamo è stata accostata a quella delle Madonna al centro del trittico, a dimostrazione della conoscenza da parte del nostro Antonio di modelli eyckiani[84]. Certo la costruzione piramidale della figura è comune, ma il problema è che la veste della Vergine nel trittico di Dresda non è affatto eyckiana: l'abito è stato infatti completamente ridipinto nell'Ottocento[85], come hanno dimostrato le analisi tecniche e come rivela anche un semplice confronto visivo con altre opere di van Eyck: il panneggio è debole se confrontato con quello, ad esempio, della *Madonna di Lucca*. Le analogie con l'opera di

---

Master of Flémalle…, 2008, n. 22, pp. 285-290, ascrive l'opera alla bottega di Rogier van der Weyden. T.H. BORCHERT, in *Van Eyck to Dürer…*, 2010, n. 42, pp. 170-171, ha invece ribadito un'attribuzione al Maestro di Flémalle.
[84] B. CLERI, *Antonio da Fabriano …*, 1997, pp. 87, 122. A. DE MARCHI, in *Fra Carnevale …*, 2004, n. 36, p. 232.
[85] U. NEIDHARDT e C. SCHÖLZEN, *Jan van Eyck's Dresden…*, 2000, pp. 25-39. Uta Neidhardt è tornata a parlare del trittico di Dresda al convegno su van Eyck tenutosi a Bruxelles nel settembre 2012 (*News concerning the development process of the Dresden triptych*).

Dresda dimostrerebbero piuttosto che il panneggio del *San Girolamo* a confronto con le vesti rosse delle tante Madonne eyckiane è piatto, anche perché non può giovarsi della modulazione della luce che van Eyck otteneva grazie alla particolare tecnica di costruzione della pellicola pittorica.

Ritengo inoltre che, anche nell'ipotesi che l'altarolo Giustiniani fosse presente a Genova nel 1447-1448, difficilmente il nostro *Antonelus* potesse entrare a far parte di quella ristretta cerchia elitaria, ammessa al godimento di questo tipo di opere gioiello, che non erano sugli altari delle chiese, alla portata di tutti. Si potrebbe tuttavia ipotizzare che, in mancanza della possibilità di una visione diretta da parte di *Antonelus*, egli potesse conoscere queste preziose opere eyckiane grazie a disegni tratti da qualche artista più fortunato e che queste riproduzioni circolassero a Genova .Si pone però un altro problema: se la genesi del *San Girolamo* di Antonio fosse legata a Genova, esso sarebbe un'opera isolata: a dispetto infatti dell'apprezzamento che i committenti genovesi nutrivano per la pittura d'oltralpe la ricezione dei modelli fiamminghi da parte degli artisti locali non fu così precoce, forse proprio perché queste opere eyckiane erano estremamente elitarie. Ben diverso lo scenario della Genova della seconda metà del secolo e poi del Cinquecento, quando i rapporti commerciali, prima con Bruges e poi con Anversa, e il gusto per la pittura fiamminga si concretizzarono in una serie di commissioni importanti a Jan Proovost, Gerard David, Adriaen Isenbrant e Joos van Cleve, le cui opere fecero la loro comparsa nelle chiese genovesi[86].

Pur dovendo ammettere che la ricostruzione della situazione artistica nella Genova del Quattrocento manca ancora di molti tasselli[87], mi sembra che alla metà del secolo il verbo fiammingo non fosse così capillarmente diffuso. A mio parere è stata interpretata eccessivamente in senso fiammingo l'opera finale dell'attività di Donato de' Bardi, la *Crocifissione* delle Pinacoteca Civica di Savona (fig.27). Donato, originario di Pavia, è attivo a Genova a partire almeno dal 1426, dove morì prima del 30 giugno 1451. Un'opera come la *Madonna dell'Umiltà* di New York trova la sua giustificazione nell'atmosfera internazionale della Pavia Viscontea (fig. 26)[88], dove secondo Andrea De Marchi si sarebbe formato anche Gentile da Fabriano[89]. Si deve a Federico Zeri la ricostruzione della figura artistica di De' Bardi, che ha permesso di collegare alla *Madonna* di New York la *Crocifissione* della Pinacoteca Civica di Savona, ugualmente firmata dall'artista. Lo studioso, individuando una

[86] Si veda M. C. GALASSI, *Pittura fiamminga per ...,* 2006, pp. 90-109.
[87] M. CALDERA, *La pittura in Liguria nel XV secolo*, Milano 2005.
[88] M. CALDERA, *Donatus comes Bardus Papiens, I*, in "Intemelion", 12, 2006, pp. 83-120
[89] A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano*, Milano1992.

forte vena fiamminga nel capitolo conclusivo dell'attività del pittore, sostiene che egli dovette recarsi nelle Fiandre[90].

Elena Rossetti Brezzi ha invece ipotizzato che l'artista pavese potrebbe aver soggiornato in Provenza, dove avrebbe incontrato Robert Campin, che si trovava a Saint Gilles per un pellegrinaggio impostogli dalla città di Tournai. Secondo la studiosa infatti lo stile di Donato de'Bardi sarebbe incomprensibile senza un riferimento a Campin[91].

A me sembra invece che, nonostante il realismo dispiegato da Donato nella descrizione del corpo di Cristo, il rapporto con l'*ars nova* non sia poi così stringente: il paesaggio appare convenzionale se confrontato con le dettagliatissime vedute delle *Crocifissioni* eyckiane, di cui discuteremo a lungo parlando del Boccati; negli angeli, più che richiami a Campin e alla Provenza, troviamo, come ha notato Caterina Virdis Limentani, una citazione dell'angelo che si straccia la veste raffigurato da Giotto nella cappella Scrovegni[92];i volti degli angeli hanno una qualità scultorea che ricorda quasi Mantegna.

Tuttavia occorre ricordare che un'analisi della tecnica utilizzata da Donato ha dimostrato che egli utilizzava il legante oleoso e che la pellicola pittorica della *Crocifissione* presenta una stratigrafia complessa. Inoltre sulla preparazione costituita di gesso e colla si trova un'imprimitura grigiastra a base di biacca che richiama la tecnica fiamminga, che sfruttava la luce riflessa dalla preparazione bianca. Il supporto della *Crocifissione* è una grande tela di lino: Maria Clelia Galassi ha messo in evidenza un legame con i cosiddetti panni fiandreschi, che abbiamo citato in quanto presenti a casa Medici. La tecnica della pittura su tela di lino è documentata nelle Fiandre a partire dalla metà del Trecento; in un primo momento si utilizzava l'olio, poi, a partire dalla seconda metà del Quattrocento, la tempera di colla, in quanto l'uso del legante oleoso venne riservato dalle gilde dei pittori agli artisti che lavoravano su tavola. Secondo Galassi l'opera di Savona, dove Donato usa l'olio su tela, costituirebbe dunque un raro esempio di una pratica pittorica che poi venne soppiantata. Donato sembra così essere a conoscenza di tecniche fiamminghe, anche se le riflettografie ad

[90] F. ZERI, *Rintracciando Donato de Bardi*, in *Quaderni di Emblema*, 2, Milano, 1973, pp.35-46, ripubblicato in *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino, 1988, pp. 35-43; sull'ipotesi di un viaggio nelle Fiandre: pp. 42-43. IDEM, *Aggiunte a Donato de Bardi*, in *Quaderni di lavoro*, 2, 1976, pp. 47-50, ripubblicato in *Giorno per giorno nella pittura*, 1988, pp. 45-46. IDEM, *Un problema nell'area di Donato de'Bardi*, in "Paragone", XXXVII, 435, 1986, pp. 8-10, ripubblicato in *Giorno per giorno nella pittura*, 1988, pp. 47-48. Si veda anche M. NATALE, *La riscoperta di Donato de' Bardi, in Federico Zeri, dietro l'immagine: opere d'arte e fotografia*, catalogo della mostra a cura di A. Ottani Cavini (Bologna, Fondazione Zeri, 10 ottobre 2009-10 gennaio 2010), Torino 2009, pp. 42-45.

[91] E. ROSSETTI BREZZI, *Per un'inchiesta sul Quattrocento ligure*, in "Bolletino d'arte", LXVIII, 1983, pp. 1-28, in part. Pp.3-6.

[92] Il parere di Caterina Virdis viene riportato da M. C. GALASSI, *Episodi di "fiamminghismo" nella pittura ligure del Quattrocento: verifiche sulla tecnica dell'underdrawing*, in *Nord-Sud: Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna: prospettive di studio e indagini tecniche*, atti del convegno internazionale (Genova, 28-29 ottobre 2005), a cura di C. Virdis Limentani e M. Bellavitis, Padova 2007, pp. 33-45, in part. p. 38.

infrarosso a cui sono stati sottoposti sia la *Crocifissione* di Savona sia il *San Giovanni Battista* di Brera –altra opera collocabile alla fine della carriera di Donato -hanno svelato un disegno soggiacente molto lineare, distante dalla coeva pratica fiamminga. Un ulteriore aspetto che ha fatto ipotizzare una conoscenza da parte di Donato de' Bardi di opere fiamminghe è l'iscrizione dorata che corre tutta intorno alla tela di Savona: sarebbe un richiamo all'iscrizione sulla cornice del trittico di Dresda[93]. Un ultimo elemento tipico del repertorio fiammingo è inoltre il cartellino su cui è posta la firma del pittore.
Si tratta di una serie di elementi molto interessanti, ma ritengo che occorra maggiore prudenza nel fare della *Crocifissione* di De'Bardi l'opera chiave per comprendere la ricezione della pittura fiamminga a Genova. Certamente va ridimensionato il suo ruolo come mediatore dei valori *dell'ars nova* per Antonio da Fabriano[94]. Oltretutto se anche Donato avesse appreso qualche segreto tecnico usato dai pittori fiamminghi, dopo il 1447 difficilmente ne avrebbe messo a parte il fabrianese, con cui i rapporti non dovevano essere dei migliori.

La situazione artistica genovese nella seconda metà degli anni Quaranta può dunque giustificare il "fiamminghismo" del San Girolamo? L'ipotesi non ci convince appieno. Seppure i dati documentari che abbiamo analizzato inducano a credere che l'autore del *San Girolamo* e *l'Antonelus de Fabriano pictor* siano la stessa persona, tuttavia questo non esclude che Antonio, visto lo scarso successo di cui godeva a Genova, si fosse spostato per cercare fortuna altrove. Forse quella clausola che compare alla fine del documento del 1448 suggerisce che egli era in procinto di partire. E se la meta fosse stata Napoli?

Antonelus de Fabriano pictor habitator Neapolis?

Ripartiamo dall'ipotesi dello Zeri e del Bologna a cui abbiamo accennato nei capitoli precedenti.
Abbiamo ricordato che i rapporti politici tra le Marche e Napoli erano saldi fin dai tempi di Ladislao di Durazzo e che Napoli fu una delle principali vie di penetrazione del fiammingo in Italia. Abbiamo anche già detto come il confronto tra il *San Girolamo* e il *Profeta Geremia* di Barthélemy d'Eyck (fig. 23b) sia pregnante, per l'idea della pietra nuda su cui si staglia il rosso delle vesti delle due figure, per le nature morte di libri e quel dettaglio tanto in evidenza

[93] *Ivi*, in part. pp. 37-42. Si veda anche M.C. GALASSI, *La tecnica pittorica dei primitivi* ...,1997, pp. 127-149, in part. sui "panni fiandreschi" pp. 141-147.
[94] Si veda ad esempio I. FIUMI, in *Gentile da Fabriano*.., 2006, V.6, p. 232, V.7, p. 234.

dell'astuccio della penna e del calamaio appesi a gettare la loro ombra sulla parete e, nel caso della tavola di Baltimora, sulla parete e sulla panca di legno[95].

Barthélemy d'Eyck è una figura fondamentale per comprendere la prima "ondata" fiamminga a Napoli e gli esordi di Colantonio, di cui egli è considerato il maestro. Fréderic Elsig ha sottolineato che il suo ruolo a Genova, legato alla breve sosta del 1438 al seguito di Renato d'Angiò, dovette al contrario essere marginale[96]: l'artista non aveva bisogno di vedere il trittico Lomellini nella città ligure per venire a conoscenza dell'*ars nova*, né d'altra parte egli poté, in venti giorni, lasciare il segno sull'ambiente artistico genovese ricoprendo un ruolo centrale nella trasmissione di modelli fiamminghi[97].

L'idea di un soggiorno napoletano di Barthélemy d'Eyck è stata avanzata per la prima volta da Michel Laclotte, il quale ha ipotizzato che l'artista possa essere stato il maestro di Colantonio[98]. Nella sua lettera a Marcantonio Michiel Pietro Summonte ci fornisce informazioni sulla situazione artistica a Napoli nel periodo del breve regno di Renato d'Angiò e narra che Colantonio era intenzionato a lasciare Napoli per recarsi nei Paesi Bassi, allo scopo di apprendere il "colorire di Fiandra", ma il re Renato gli impedì di allontanarsi e gli insegno lui stesso quella tecnica[99]. Al mito di re Renato pittore e miniatore[100] si sostituì l'idea

---

[95] Mauro Natale, che tende a distaccare il *San Girolamo* di Antonio dall'influenza diretta del Trittico Lomellini, ritiene che l'opera riveli l'influsso di Barthélemy d'Eyck dopo il trittico dell'Annunciazione di Aix. Inoltre, secondo lo studioso, la tavola di Baltimora testimonierebbe di una "complessa circolazione mediterranea nella quale gli eventuali ricordi di modelli fiamminghi degli anni trenta sarebbero ormai talmente vaghi e filtrati da risultare del tutto sconnessi dalle fonti nordiche". Il parere di Natale è riportato da C. CHALLÉAT, *Dalle Fiandre a Napoli. Committenza artistica, politica, diplomazia al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono*, Roma 2012, pp. 60-61.

[96] F. ELSIG, *I rapporti pittorici tra Genova e la Francia nel XV secolo*, in *Genova e la Francia: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. di Fabio, Ph. Sénéchal, Cinisello Balsamo 2003, pp. 77-89, in part. pp. 80-82.

[97] Come abbiamo già ricordato è Nicole Reynaud a enfatizzare l'importanza di questa tappa genovese dell'artista: N. REYNAUD, *Barthélemy d'Eyck …*, 1989, pp. 46-47

[98] M. LACLOTTE, *Primitivi francesi*, Milano 1966, p. 33; IDEM, *Rencontres franco-italiennes au milieu du XV siècle in* " Acta Historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae", XIII, 1967, pp. 33-41, in part. pp. 33-38. L'idea di un soggiorno del pittore a Napoli è generalmente accettata dalla critica, ma pesa l'opposizione di un grande studioso come Albert Châtelet. Lo studioso ridimensiona notevolmente la personalità di Barthélemy d'Eyck, attribuendo tra l'altro il trittico di Aix a Arnoul de Cats. Si vedano A. CHÂTELET, *Pour en finir avec Barthélemy d'Eyck*, in "Gazette des beaux-arts", 131, 1998, pp. 199-220; IDEM, *Antonello da Messina aux Pays Bas*, in *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo*, atti del convegno internazionale (*Nord/Sud. Ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi. Prospettive di studio e indagini tecniche*, Padova, 25-27 ottobre 2007), a cura di A.De Floriani e M.C. Galassi, Cinisello Balsamo 2008, pp. 31-37.

[99] F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento…*, 1925, p. 160. Sulla pittura a Napoli al tempo di Renato d'Angiò si vedano P. LEONE DE CASTRIS, *Napoli capitale mediterranea. La pittura al tempo di Alfonso e Ferrante d'Argona*, in *Quattrocento aragonese. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona*, catalogo della mostra a cura di P. Leonde de Castris (Napoli, Castel Nuovo, 18 settembre-18 novembre 1997) Napoli 1997, pp. 13-44, in part. pp. 13-26; G. TOSCANO , *La miniatura a Napoli al tempo di Renato d'Angiò*, in *La biblioteca reale di Napoli al tempo della dinastia aragonese*, catalogo della mostra a cura di G. Toscano (Napoli, 30 settembre-15 dicembre 1998), Valencia 1998, pp.323-338; IDEM, *Nápoles y el Mediterráneo. Relaciones entre miniatura y pintura en la transición de la casa de Anjou a la casa de Aragón*, in *El Renacimiento Mediterráneo* …, 2001, pp. 79-99.

che fosse stato Barthélemy, e non il re, il maestro di Colantonio. Il pittore, originario della regione della Mosa e imparentato con i fratelli Hubert e Jan van Eyck[101], da cui probabilmente venne introdotto al mestiere della pittura, è regolarmente documentato al servizio di Renato d'Angiò dal 1446 al 1470, con il titolo onorifico di "valet de chambre"[102]. Renato fu sovrano di Napoli dal 1438 al 1442, soccombendo poi a Alfonso il Magnanimo. La presenza del pittore nella città partenopea dunque non è documentata, ma le fonti ricordano quella del suo patrigno Pierre du Brillant, ricamatore al servizio del re: questo elemento depone a favore dell'ipotesi che anche un giovane Barthélemy fosse a Napoli al seguito del sovrano. Ipotesi che è sostanziata anche dall'attribuzione al pittore, da parte di Nicole Reynaud, di una serie di miniature che vennero realizzate a Napoli: la cosiddetta Cronaca Cockrell (fig. 29)[103]. Si tratta, come è noto, di nove fogli, oggi sparsi in tutto il mondo[104], che copiano una *Cronaca Universale* miniata da Leonardo da Besozzo, ove compariva anche la figura di Carlo d'Angiò, fondatore della dinastia angioina dei re di Sicilia. L'ipotesi di Reynaud è che Leonardo avesse portato con sé il manoscritto a Napoli e che il sovrano, interessato alla presenza dell'antenato, avesse chiesto al suo pittore Barthélemy di trarne una copia.

Un' ulteriore conferma a favore dell'idea della presenza del pittore fiammingo a Napoli viene proprio dall'influsso che egli ebbe su Colantonio, in particolare sul polittico di San Lorenzo Maggiore, commissionatogli da Alfonso d'Aragona all'inizio del suo regno, tra 1444 e 1445 (fig. 28). Nella tavola con il *San Girolamo* (fig. 28)*[105]* l'attenzione della critica si è appuntata ancora una volta sulle nature morte di libri: il confronto è con il *Profeta Isaia* e il *Profeta Geremia* (fig.23 b,c,d) Certamente Colantonio non ebbe occasione di conoscere direttamente queste opere, ante laterali del trittico di Aix, che l'artista non realizzò a Napoli: gli venne commissionato dal ricco tessitore Pierre Corpici tra 1443 e 1445.

Potrebbe allora essere stato il trittico Lomellini il modello per il *San Girolamo* di Colantonio? Bologna ha sottolineato che "se il San Girolamo incluso dal Van Eyck nel trittico Lomellino non fu troppo diverso da quello dipinto per il cardinale Albergati (poi passato a Lorenzo

---

[100] L'idea che Renato d'Angiò fosse l'autore delle miniature del *Livre de Tournois* (Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms fr. 2695) e del *Coeur d'Amour épris* (Vienna, Osterreichische Nationalbibliothek, Cod. 2597) è sostenuta da O. PÄCHT, *René d'Anjou-Studien I*, in "Jarbuch der Kunsthistorische Sammlungen in Wien", 33, 1973, pp. 85-126; IDEM, *René d'Anjou-Studien II, in "*Jarbuch der Kunsthistorische Sammlungen in Wien*"*, 73, 1977, pp. 7-106.

[101] Si vedano i documenti pubblicati da E. DHANENS, *Hubert et Jan van Eyck*, Anversa 1980.

[102] Su Barthélemy d'Eyck si veda D. THIÉBAUT, *Barthelemy d'Eyck,* in *Primitifs français: découvertes et redécouvertes,* catalogo della mostra a cura di D. Thiébaut, Ph. Lorentz, F-R. Martin (Parigi, Musée du Louvre, 27 febbraio-17 maggio), Parigi, 2004, pp. 123-141

[103] N. REYNAUD, *Barthélemy d'Eyck …*, 1989, pp. 22-43, in part. pp. 25-32. Anche Fiorella Sricchia Santoro era giunta indipendentemente alla medesima attribuzione: F. SRICCHIA SANTORO, *Antonello e l'Europa*, Milano 1986, p. 31.

[104] Si veda D. THIÉBAUT, in *El Renacimiento Mediterráneo…*, 2001, n. 53, pp. 357-361.

[105] P. LEONE DE CASTRIS, in *Quattrocento aragonese …*, 1997, n. 5 pp. 57-58.

de'Medici e che oggi si tende a riconoscere nell'esemplare attualmente al Museo di Detroit) basta uno sguardo per rendersi conto che niente può essere derivato da quello al San Girolamo di Colantonio"[106]: la stessa riflessione che abbiamo avanzato per la tavola di Antonio da Fabriano. Resta inoltre il problema della data dell'effettivo arrivo del trittico a Napoli.

La differenza con il *San Girolamo* di Detroit non risiede solo nel fatto che Colantonio sceglie di dipingere un episodio diverso della vita del santo: egli è infatti rappresentato nell'atto di estrarre una spina che si era conficcata nella zampa di un leone che era giunto al suo monastero; l'animale divenne così suo compagno fedele e, nell'iconografia, suo attributo. Colantonio sembra derivare da Barthélemy d'Eyck una "certa chiarità di luce, più mediterranea che bruggese"[107]. Claire Challéat[108] ha però recentemente invitato alla prudenza: il Barthélemy d'Eyck che arriva a Napoli nel 1438 è un pittore profondamente fiammingo, che si è formato a partire direttamente dai modelli vaneyckiani e flemalliani; in particolare dal Maestro di Flémalle/Robert Campin il pittore ha derivato la concezione plastica dei corpi avvolti nelle loro vesti dalle pieghe rigide e la volumetria dei volti dai tratti marcati. Il comune riferimento a Campin potrebbe spiegare anche il rapporto tra Barthélemy e Konrad Witz, definiti "fratelli gemelli" da Panofsky[109]. Secondo Challéat dunque, la luce del Barthélemy di Napoli non è paragonabile a quella delle opere di Enguerrand Quarton: non è ancora quella "luce di Provenza", principio creatore e organizzatore dello spazio, che esprime una caratteristica stilistica fondamentale e specifica della scuola provenzale. Barthélemy resterà sempre fiammingo a confronto di Quarton, nonostante l'attestata collaborazione tra i due; in questo senso si addice bene al pittore l'appellativo di "flamand latinisé" coniato da Dominique Thiébaut[110]. Secondo Challéat il trattamento della luce di Barthélemy d'Eyck ricorda da un lato van Eyck, per la luminosità e la morbidezza delle superfici, dall'altro il Maestro di Flémalle per la definizione delle ombre proiettate. Potrebbe allora sembrarci incomprensibile che Colantonio, allievo del pittore fiammingo, non padroneggiasse la pittura ad olio: è ancora Challéat a richiamare l'attenzione sul fatto che Barthélemy stesso non sembra aver seguito con ortodossia il metodo eyckiano della costruzione della pellicola

[106] F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte ...,* 1997, p. 60.
[107] *Ivi*, p. 63.
[108] C. CHALLÉAT, *Barthélemy d'Eyck: géographie artistique et reconstruction historiographique*, in "Lo spazio e la cultura -Annali della scuola superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", 1, 2009, pp. 3-17.
[109] E. PANOFSKY, *Early netherlandish painting: its origins and character*, 2 voll., Cambridge (Mass) 1953, I, p. 307. Elsig ha sottolineato l'importanza del concilio di Basilea nella geografia artistica di Barthélemy, che avrebbe accompagnato il re a Basilea, dove avrebbe conosciuto le opere di Witz: F. ELSIG, *La peinture en France au XV siècle*, Milano 2004, p. 32. Si veda anche D. THIÉBAUT, *Antonello, Barthèlemy d'Eyck, Enguerrand Quarton e altri: contatti, influenze reciproche o coincidenze artistiche?*, in *Antonello da Messina. L'opera completa*, catalogo della mostra a cura di M. Lucco (Roma, Scuderie del Quirinale, 18-marzo-25 giugno 2006), Cinisello Balsamo 2006, pp. 43-63, in part. pp. 51-53.
[110] D. THIÉBAUT, *Barthélemy d'Eyck*, 2004, p. 135.

pittorica[111]: dalle analisi del *Profeta Geremia* di Bruxelles è emerso che la tecnica del pittore è legata alla pratica fiamminga nella misura in cui contiene olio e proteine in quantità variabili a seconda degli strati pittorici, ma si differenzia per una materia più spessa e opaca, simile a quella del *San Girolamo* di Colantonio e delle opere giovanili di Antonello[112]. La tecnica deve quindi aver giocato un ruolo importante nella definizione della luce nelle opere del pittore, che non illumina oggetti e personaggi dall'interno, sfruttando la luce riflessa dall'imprimitura a cui si sovrappongono progressive stesure traslucide e velanti, ma che è più zenitale, accentuando le ombre portate più di quanto non faccia van Eyck: ancora una volta significativo è il dettaglio del calamaio e dell'astuccio per la penna appesi alla parete di nuda pietra.

L'influsso di Barthélemy d'Eyck su Colantonio è sembrato inoltre evidente nei pilastrini del polittico di San Lorenzo, con i Beati Francescani (fig. 28b)[113]: in particolare il confronto più pregante è con i fogli della Cronaca Cockerell, definiti da Ilaria Toesca "mercanti contemporanei"[114]. Questi *Uomini Illustri* sono resi dal pittore con un grande realismo e sono caratterizzati da una dignità familiare e da attitudini quasi plebee, come notava Nicole Reynaud[115]; si tratta di personaggi che riescono ad essere monumentali nella loro scala minuscola e che appaiono estremamente vitali nella varietà dei loro atteggiamenti: sembra di trovarsi di fronte non a grandi personaggi del passato ma a commercianti e artigiani del XV secolo. Lo stesso si può dire per i *Beati Francescani* di Colantonio e per il *San Girolamo* di Antonio: in generale nelle opere colantoniesche trovo ci sia un realismo icastico, popolare che non mi sembra estraneo a quello che caratterizza la tavola di Baltimora.

Gli originali fiamminghi della collezione di Alfonso il Magnanimo

Il polittico di San Lorenzo Maggiore venne commissionato a Colantonio da Alfonso il Magnanimo. Durante il regno del sovrano aragonese, che trasferì la sua corte da Valencia a Napoli nel 1443, l'interesse per l'arte d'oltralpe si accentuò e arrivarono in città gli originali fiamminghi acquistati dal re[116]. Fin dal 1444 iniziarono ad intensificarsi le relazioni politiche e diplomatiche tra il sovrano e Filippo il Buono, duca di Borgogna, in particolare nell'ambito del progetto della Crociata in Oriente.

---

[111] C. CHALLÉAT, *"Le cose di Fiandra …*, 2008, p. 169-190, pp.172- 175.
[112] D. THIÉBAUT, *Antonello, Barthélemy d'Eyck …*, 2006, p. 52.
[113] A. GALLI, in *El Renacimiento Mediterráneo …*, n. 58, pp. 381-387.
[114] I. TOESCA, *Gli Uomini Famosi della Biblioteca Cockrell*, in "Paragone", 25, 1952, pp. 16-20.
[115] N. REYNAUD, *Barthélemy d'Eyck ….*, 1989, pp. 27-28.
[116] Fresco di stampa è il volume di C. CHALLÉAT, *Dalle Fiandre a Napoli. Committenza artistica, politica, diplomazia al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono*, Roma 2012.

In quell'anno Berenguer Mercader, generale del Regno di Valencia, incarica il mercante valenciano stabilitosi a Bruges Johan Gregori di acquistare per conto del re "una taula de fust de roure de alt de quatre palms e de ample de tres en la qual es pintada e deboxada de ma de mestre Johannes le gran pintor de llustre duch de Burgunya la ymatge de Sent Jordi a Cavall"[117]. Cornudella i Carré ha sottolineato che Johan Gregori operava già da dieci anni come agente del re a Bruges, dove esercitava anche l'incarico di console della *natio* catalana: nel 1434 Alfonso ordinava a Gregori di occuparsi di certi arazzi che dovevano essere fabbricati a Bruges dal maestro Guillem de Vexell. Non sappiamo se Gregori avesse commissionato il dipinto a van Eyck, che lo avrebbe dunque realizzato espressamente per il Magnanimo: il tema del San Giorgio era molto appropriato per un sovrano catalano-aragonese in quanto il santo è il patrono della Catalogna; Jan però morì nel 1441: potrebbe aver lasciato l'opera incompleta e potrebbe essere stato necessario attendere che essa venisse completata da un altro artista. L'altra ipotesi è che Gregori abbia semplicemente acquistato il quadro da un precedente proprietario. Diversi pagamenti attestano che il San Giorgio a cavallo venne acquistato prima della primavera del 1444 è trasportato da Valencia a Barcellona durante l'estate; l'opera arrivò a Napoli nel giugno del 1445[118]. Si tratta probabilmente della prima opera di van Eyck ad approdare a Napoli: essa venne prontamente copiata da Colantonio, come narra Pietro Summonte. Il pittore napoletano era infatti solito misurarsi con la copia dei maestri fiamminghi: realizzò una copia del *San Giorgio* e di un *Ritratto del Duca di Borgogna*, riuscendo con abilità ad ingannare persino il proprietario di quest'ultima opera, il quale scambiò la copia di Colantonio per l'originale. Summonte descrive il San Giorgio di Colantonio: "in tabula, in spacio di circa doi palmi e mezzo per banda delle quattro: opera assai laudata dove si vede lo cavalero tutto inclinato incumbensque penitus in hastam, la qual ipso avea fixa nella bocca del dragone, e la punta, passa tutta in dentro, non avea da passare se non la pelle, che gonfiata, facea una certa borsa in fora. Era ad vedere il bon cavalero tanto dato avanti e sforzato contro il dragone, che la gamba dextra si veea quasi fora dalla staffa e ipso già scosso dalla sella. In la sinistra gamba si verberava la imagine del dragone, così ben rappresentata in la luce delle arme come in vetro di specchio. In lo arcione della sella apparea una certa ruggia, la quale, in quel campo lucido di ferro, si mostrava molto evidente. Insomma lo bon Colantonio la contraffece tutta questa pittura, di modo che non si discernea la sua

[117] R. CORNUDELLA I CARRÉ, *Mestre Johannes, lo gren pintor …*, 2007, p. 21.
[118] C. CHALLÉAT, *"Le cose di Fiandra che allora …*, 2008, pp. 168-170.

dall'archetipo se non in un albero, che in quello era di rovola e in questa costui ad bel studio lo volse far di castagno".[119]

Il *San Giorgio* di van Eyck non ci è pervenuto, ma ne esistono varie repliche, che possiamo giudicare come tali anche grazie alla descrizione di Summonte: siamo di fronte ad uno dei tanti casi in cui l'immagine di un'opera del maestro fiammingo, citata dalle fonti ma perduta, va ricostruita attraverso le repliche che ne fecero artisti diversi[120], a dimostrazione del successo riscosso dalle sue invenzioni in tutta Europa. A Napoli una replica si trova nel Libro d'Ore d'Alfonso d'Aragona (*Breviarium Romanum*, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II, ms. I B.55)[121], nella miniatura al fol. 214 (fig. 30). Il codice venne trascritto dal genovese Giacomo Antonio Curlo, che lavorò a Napoli dal 1445 al 1459; due pagamenti della tesoreria reale del 1455 relativi ad acquisti di pergamene "per unes Ores" per il re sono probabilmente relativi a questo manoscritto[122].

Challéat ha sottolineato come i miniatori dello *scriptorium* reale potessero beneficiare della vicinanza agli originali di Alfonso e dunque la miniatura ebbe un ruolo importante nella ricezione e diffusione del fiammingo a Napoli[123]. D'altronde il *San Giorgio* di van Eyck era grande "doi palmi e mezzo per banda delle quattro" e abbiamo già ricordato che l'artista era molto familiare con il piccolo formato e che probabilmente egli esordì come miniatore, come ricorda proprio il Summonte.Il Libro d'Ore è inoltre una tipologia di codice che ha la sua origine, connessa alla *Devotio Moderna*, proprio nel mondo fiammingo, dove divenne un "best seller", come lo ha definito Delaissé, e da dove si diffuse nel resto d'Europa.

È ancora una volta nell'ambito dei codici miniati della biblioteca aragonese che possono essere forse rintracciati echi del trittico Lomellini. Nel Libro d'Ore del Getty Musuem, ms. Ludwig IX, 12[124], al folio 250v. è miniata la scena con l'*Annunciazione* (fig. 31): per

---

[119] F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento …*, 1925, pp. 161-162.

[120] È stato ipotizzato che il *San Giorgio* di Rogier van der Weyden alla National Gallery di Washington possa rimandare all'opera di van Eyck: si veda F. ELSIG, in *El Renacimiento Mediterráneo …*, 2001, n. 27 pp. 253-255. Post riteneva che anche Pedro Nisart si fosse rifatto all'opera di van Eyck nel retablo per la confraternita di San Giorgio a Palma de Maiorca (fig. 30a). C.H. POST, *A history of Spanish painting*, 14 voll., Cambridge (Massachussetts) 1930-1947, VII, 1939, p. 621.

[121] G. TOSCANO, in *El Renacimiento Mediterráneo …*, 2001, n. 61, pp. 401-405.

[122] G. TOSCANO, *Miniatori al servizio di Alfonso il Magnanimo*, in *La biblioteca reale di Napoli …,*1998, pp.339-381.

[123] C. CHALLÉAT, *Le cose di Fiandra …*, 2008, pp. 169-190. Sulla miniatura a Napoli si veda anche A. PUTATURO DONATI MURANO, *Libri miniati per Alfonso e Ferrante*, in *Libri a corte. Testi e immagini nella Napoli aragonese*, catalogo della mostra (Napoli, Biblioteca Nazionale, 23 settembre 1997-10 gennaio 1998), Napoli 1997, pp. 15-39.

[124] Il manoscritto è stato pubblicato per la prima volta da A. VON EUW e J. M. PLOTZEK, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, 4 voll., Colonia 1979-1985, II, 1982, pp. 196-206, figg. 265-302, attribuito a scuola catalana. F. AVRIL, in *Dix siècles d'enluminure italienne*, catalogo della mostra a cura di F. Avril (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, 8 marzo-30 maggio 1984), Parigi 1984, pp. 170-171, ha stabilito il legame tra il manoscritto e le Ore alfonsine

l'eleganza della composizione e per il desiderio di creare l'illusione dello spazio, l'artista potrebbe essersi ispirato ad una pittura, forse proprio al pannello centrale del Trittico Lomellini: la scena si svolge in un interno ricco di dettagli tipicamente fiammingo. Katzenstein distinse diverse mani nella decorazione del manoscritto e attribuì questo foglio al maestro che egli battezzò Master of the Seven Joys of Mary[125], che è stato ora identificato con il Maestro del San Giorgio del Libro d'Ore di Alfonso[126].

Un riflesso del pannello del trittico Lomellini che più ci interessa ai fini della nostra ricerca, quello con il San Girolamo, è stato individuato in una miniatura di Matteo Felice, nel manoscritto "Latin 17842" della Bibliothèque Nationale de France, contenente tre opere di Seneca, *De Quaestionibus Naturalibus*, *De remediis fortuitorum* e il *Liber Proverbiorum*. [127]. L'opera venne realizzata per Alfonso il Magnanimo intorno al 1455. Nel frontespizio la lettera Q accoglie una rappresentazione di Seneca nel suo studio. Toscano ha notato che, osservando l'iniziale, si ha l'impressione che la scena vi appaia come riflessa in uno specchio concavo, con un espediente tipicamente eyckiano: le forzature prospettiche sono usate per ingrandire lo spazio del minuscolo studiolo[128]. La composizione è simile a quella che troviamo nella tavoletta di Detroit, con il personaggio ritratto di tre quarti, con alle sue spalle le mensole a muro colme di libri accatastati, che ricordano anche il *San Girolamo* di Colantonio.

È stato invece ipotizzato che l'anta con il *San Giovanni Battista* sia alla base di una tavola attribuita a Petrus Christus (conservata a Cleveland, The Cleveland Museum of Art), ma strettamente legata al linguaggio eyckiano, forse commissionata da un committente meridionale[129], come accadde per altre opere del pittore, il quale godeva di un notevole apprezzamento anche presso la clientela italiana: abbiamo già ricordato il caso del trittico per Lomellini - Vivaldi, ma anche la *Morte della Vergine* di San Diego arrivò molto presto in Sicilia[130].

Il *San Giorgio* e il trittico Lomellini non erano le sole opere fiamminghe in possesso di Alfonso: nel 1446 Giovanni de Benedictis viene inviato dal sovrano nelle Fiandre per acquistare dei "pannoris depictoris"; nel 1450 parte invece una grande spedizione

[125] R. A. KATZENSTEIN, *A Neapolitan Book of Hours in the J. Paul Getty Museum*, in "The J. Paul Getty Museum Journal", 18, 1990, pp. 69-97.
[126] G. TOSCANO, in *El Renacimiento Mediterráneo …*, 2001, n. 62, pp. 406-409.
[127] F. AVRIL, in *Dix siècles d'enluminure…*, 1984, n.152, pp. 171-173.
[128] G. TOSCANO, *Miniatori al servizio …*, 1998, pp. 374-378.
[129] F.ELSIG, in *El Renacimiento Mediterráneo …*, 2001, n. 35, pp. 285-287; *The age of van Eyck…*, n. 9 p. 230.
[130] *The age of van Eyck …,* 2002, n. 13, p. 231.

commerciale con destinazione Bruges, a cui presero parte il mercante Andreu Pol, il tesoriere Dalmau Fenoses e il funzionario di corte Andreu Ferrer, che rimasero nella città fiamminga fino al 1453. La loro missione era quella di acquistare arazzi, stoffe, argenterie e altri oggetti di lusso per la tavola e per il guardaroba del re[131]. A questi anni di intenso interesse per i fiamminghi Bologna collegava anche l'arrivo del trittico Lomellini a Napoli[132].

Summonte ricorda che Alfonso acquistò nelle Fiandre "tre panni di tela lavorati in quel paese per lo famoso maestro Rogiero" con le storie della Passione. A queste opere va forse collegato un pagamento effettuato nel settembre del 1455 in favore di Jaume Torres, funzionario della biblioteca del re, per aver trasportato da Roma a Napoli "certs draps d'or e de seda e hun gran drap de raç en lo qual sta figurada la passion de Jhesu Christ", acquistati presso il mercante fiorentino Roberto Martello e pagati ben 1200 ducati d'oro. Anche Bartolomeo Facio ricorda un ciclo della Passione di Rogier van der Weyden, a cui si riferisce però parlando di "linteis picturae": l'espressione sembrerebbe indicare panni dipinti più che arazzi, e Claire Challéat ha pensato che a corte potessero essere presenti due differenti cicli con lo stesso tema ma realizzati con tecniche differenti[133].

Anche le opere di Rogier, come quelle di van Eyck, dovettero suscitare l'interesse degli artisti attivi a Napoli: varie opere della seconda metà del secolo rivelano un modello comune di matrice rogeriana. La *Deposizione* del Museo di Capodimonte (fig. 33), attribuita a Colantonio da Ferdinando Bologna[134], e la più tarda *Deposizione* della chiesa della Compagnia della Disciplina della Croce, attribuita a Pietro Befulco (fig. 34), presentano un'identica composizione, ad eccezione della città che è raffigurata unicamente nel paesaggio della tavola di Capodimonte[135]. In entrambe le opera si riscontra sulla sinistra il motivo della donna che piange, ripreso *in reverse* dalla *Pietà* di Petrus Christus dei Musée Royaux des Beaux-arts di Buxelles (fig. 35): Christus potrebbe essersi ispirato a sua volta a Rogier. Ma un'altra opera napoletana rimanda alla tavola di Bruxelles: nell'anonima *Pietà*, conservata nella chiesa di Santa Maria a Piedigrotta (fig. 36)[136], la figura del Cristo è una citazione letterale di quella del pittore fiammingo[137]. Si possono avanzare due ipotesi: Christus potrebbe aver ripreso più motivi da opere di Rogier del tutto simili a quelle che si trovavano a

[131] Si veda C. CHALLÉAT, *Le cose di Fiandra …*, 2008, pp. 169-170.
[132] F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte …* , 1977, p. 86.
[133] C. CHALLÉAT, *Le cose di Fiandra …*, 2008, pp. 169.
[134] F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte* …, pp. 91-96. Si veda P. LEONE DE CASTRIS, in *Quattrocento aragonese …*, 1997, n. 6, pp. 60-61.
[135] C. CHALLÉAT, *Le cose di Fiandra …*, 2008, pp. 172-174, ha riservato un'interessante analisi all'opera, che presenta disparità di esecuzione tra la parte sinistra e la parte destra, dove si riscontrano volumi più appiattiti e pieghe rigide.
[136] P. LEONE DE CASTRIS, in *Quattrocento aragonese …*, 1997, n.20, pp. 86-87.
[137] F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte* …, pp. 91-96.

Napoli, oppure la tavola di Bruxelles potrebbe esser stata nota a Napoli nella cerchia di Colantonio.

Anche i miniatori dello *scriptorium* alfonsiano non mancarono di ispirarsi alle opere di van der Weyden: il catalano Maestro della Passione del *Breviarium Romanum* ebbe probabilmente tutto l'agio di studiare gli originali del maestro fiammingo: al fol. 287 v. troviamo una *Pietà*, il cui rifarsi a un modello di van der Weyden è rivelato dalle analogie compositive con il più tardo pannello centrale del Trittico della Deposizione, di chiara derivazione rogeriana, che è conservato a Capodimonte e che è stato attribuito da Donato Salvatore al cosiddetto Primo Maestro della Cappella del Noviziato di Monteoliveto,[138]. Nel già citato manoscritto Ludwig IX 12 del Getty Museum, al fol. 120 compare invece una *Pietà* dalla composizione molto simile a quella di Piedigrotta (fig. 37). Questo gruppo di opere, tutte raffiguranti scene della Passione, ci tramandano l'immagine delle varie versioni che Rogier realizzò su questo tema e che erano parte del ciclo- o forse sarebbe meglio dire dei due cicli- presenti alla corte del Magnanimo.

La collezione di Alfonso d'Aragona vantava forse la presenza di un'ulteriore opera di Jan van Eyck:[139] l'*Adorazione dei Magi*. La tavola viene citata da Bernardo De Dominici, mentre non è menzionata né da Facio né da Summonte, forse perché non troppo apprezzata dal sovrano: il quadro "non fece grande rumore, perché il re ne vedeva […]e non parve cosa nuova del colorito ad oglio"[140]. Nessuna opera con questo soggetto di mano di van Eyck ci è pervenuta, ma la critica ha ritenuto che una miniatura nel già citato Libro d'Ore del Getty Museum, al folio 256v[141], e una tavola con l'*Adorazione dei Magi* alla Galleria Sabauda di Torino, riferita all'ambito di Colantonio[142], possano restituircene l'idea. La stessa opera di Jan potrebbe

---

[138] D. SALVATORE, *Tra Fiandre e Napoli sul finire del Quattrocento*, in "Dialoghi di storia dell'arte", 6, 1998, pp. 4-17. Sull'opera si veda anche C. VIRDIS LIMENTANI, *Un esempio dell'esportazione fiamminga. Napoli nella seconda metà del Quattrocento,* in *Percorsi. Casi della pittura in Europa tra Quattro e Cinquecento*, Padova 2011, pp. 86-113, in part. p. 94. Virdis Limentani ritiene che l'opera sia di mano fiamminga.

[139] Nella collezione di Alfonso il Magnanimo Facio menziona anche un mappamondo (*mundi comprehensio orbicolari forma*), che van Eyck realizzò per il duca di Borgogna. L'opera è purtroppo andata perduta. Si veda Ch. Sterling, *Jan van Eyck avant 1432*, in "Revue de l'art", 33, 1976, pp. 7-82, in part. *Appendice IV. Le mappamonde de Jan van Eyck*, pp. 69-77. La possibilità che Jan van Eyck avesse realizzato quest'opera è stata messa in discussione da J. PAVIOT, *La mappemonde attribuée a Jan van Eyck par Facio, une pièce a retirer du catalogue de son oeuvre*, in "Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain", 24, 1991, pp. 57-62. Si veda anche C. CHALLÉAT, *Dalle Fiandre a Napoli…*, 2012, pp. 36-42.

[140] B. DE DOMINICI, *Vite de'pittori, scultori ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno, dedicate agli eccellentissimi Eletti della fedelissima città di Napoli*, 3 voll., Napoli 1742-1744 (ristampa anastatica1979), III, 1744, pp. 63-64.

[141] La miniatura è attribuita al Maestro di San Giorgio che, come abbiamo visto, sembra particolarmente ricettivo nei confronti delle composizioni pittoriche di Jan van Eyck.

[142] L. VENTURI, *La collezione Gualino*, Torino 1926, tav. XXXIII; N. GABRIELLI, *Collezione Gualino. Catalogo*, Torino 1961, p. 63. Sulla possibile fortuna di un'*Adorazione dei Magi* di Jan van Eyck a Napoli si veda: C. CHALLÉAT, *Dalle Fiandre a Napoli…*, 2012, pp. 62-71. Caterina Virdis Limentani ritiene invece che l'autore della *Crocifissione* Gualino trovi il suo modello nelle opere del cosiddetto Maestro di Monteoliveto. C. VIRDIS

essere alla base di una miniatura del *Breviarium Romanum* di Ferrante d'Aragona, databile al 1490 circa[143]. Riprenderemo la discussione su un possibile prototipo eyckiano per questo soggetto parlando dell'*Adorazione dei Magi* di Giovanni Boccati.

A Napoli alla corte di Alfonso d'Aragona già alla metà del secolo gli artisti sono messi nelle condizioni di avvalersi degli originali fiamminghi: possiamo facilmente immaginare che quando il re commissionò l'esecuzione del suo Libro d'Ore volle che i miniatori dello scriptorium reale si ispirassero a quelle preziose tavolette di Bruggia che egli aveva acquistato. Il Facio ci informa che il re era solito custodire il trittico Lomellini nei suoi appartamenti privati: è dunque assai probabile che ad esso si riferisca Giovanni Pontano quando narra che il re possedeva un'opera di van Eyck che preferiva a tutte le altre della sua collezione: "Nonnunquam etiam artificium ipsos commendat munera: quid yam habuit in delitiis idem hic Alfonsus, quam tabellam Ioannis pictoris"[144].

In questa situazione artistica permeata dall'influsso dell'arte fiamminga, in cui pittori e miniatori ripetono i motivi tratti dalle opere dei maestri fiamminghi, troverebbe facilmente una sua giustificazione un'opera come quella di Antonio da Fabriano.

Gli artisti valenzani e catalani alla corte di Alfonso il Magnanimo

A dispetto del precoce arrivo a Napoli di originali fiamminghi, nessun artista del Nord Europa è documentato in città negli anni del regno del Magnanimo: Clairé Challéat ha parlato a questo proposito di "superficialité de l'influence flamande dans la peinture napolitaine". Gli artisti infatti riprendono da vicino composizioni e singoli motivi dalle opere fiamminghe, ma manca loro la conoscenza dei segreti tecnici dell'*ars nova* che solo una frequentazione diretta dei pittori d'oltralpe avrebbe reso possibile. Da un'analisi della *Deposizione* di Capodimonte emerge infatti come la tecnica sia quella usata in Italia nel XV secolo, con una preparazione di gesso e colla e non con il carbonato di calcio, alla maniera fiamminga. Il disegno soggiacente si svela inoltre quasi privo di indicazioni volumetriche e non paragonabile all'elaborata grafia tipica di van Eyck o di van der Weyden[145].

LIMENTANI, *Un esempio dell'esportazione fiamminga. Napoli nella seconda metà del Quattrocento*, in *Percorsi. Casi della pittura in Europa tra Quattro e Cinquecento*, Padova 2011, pp.86-113, in part. p. 110.
Di questa questione ci occuperemo più approfonditamente parlando dell'*Adorazione dei Magi* di Giovanni Boccati.

[143] Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Ms. I. B. 57.

[144] G. PONTANO, *De Magnificientia, XIX (De Muneribus)*, in *I trattati delle virtù sociali*, a cura di F. Tadeo, Roma 1965, p. 117. Il Pontano non specifica il soggetto dell'opera, ma è probabile che si riferisca al trittico e non all'*Adorazione dei Magi*, come riteneva F. Bologna (*Napoli e le rotte …*, 1977, pp. 86-87) che non viene neppure ricordata da Facio. Si veda C. B. STREHLKE, *Jan van Eyck: un artista …*, 1997, pp. 69-70, p. 76 nota 40.

[145] C. CHALLÉAT, *Le cose di Fiandra …*, 2008, pp. 172-174.

Nella Napoli di Alfonso d'Aragona gli artisti sono in massima parte catalano-aragonesi, come è facilmente immaginabile. La passione per la pittura fiamminga del sovrano ebbe un ruolo determinante nell'adozione del linguaggio eyckiano anche a Valencia e in Catalogna. Il desiderio di Alfonso che i suoi artisti fossero aggiornati sulle novità fiamminghe si manifestò davvero precocemente: già nel 1431 inviava nelle Fiandre il suo allora pittore di corte, il valenciano Luis Dalmau. Il re assegnò 100 fiorini all'artista per il viaggio, che molto probabilmente il pittore compì insieme al maestro fiammingo di arazzi Guillem de Vexell, a cui Alfonso nello stesso giorno concesse 50 fiorini al medesimo scopo. Non sappiamo per quanto tempo Dalmau soggiornò nelle Fiandre, ma nel luglio del 1436 l'artista è documentato nuovamente a Valencia.

Non è però da escludere che l'incontro tra Dalmau e van Eyck fosse avvenuto già nel 1428 in Castiglia. Se infatti, come ha dimostrato Paviot su dati documentari[146], è da scartare l'ipotesi che Jan facesse parte dell'ambasciata inviata da Filippo il Buono a Valencia nel 1427 per negoziare il suo matrimonio con la sorella del Magnanimo, egli invece prese sicuramente parte a quella in Portogallo del 1428, quando ritrasse l'Infanta, altra possibile candidata alle nozze con il duca. Attendendo la risposta di Filippo, van Eyck dovette viaggiare insieme alla corte in Castiglia e a Granada[147]. Il re, alle cui orecchie poteva esser già giunta la fama del pittore di corte del duca, potrebbe aver pagato Dalmau per recarsi in Castiglia e incontrare van Eyck[148].

Nel 1443 a Dalmau viene commissionata un'opera fondamentale per comprendere la ricezione della pittura fiamminga nel Regno d'Aragona: si tratta della *Madonna dei Consiglieri* realizzata appunto su commissione dei Consiglieri della città di Barcellona nel 1443, per la cappella della Casa de la Ciudat (fig. 38)[149]. L'opera è strettamente legata a Jan van Eyck: in particolare vi si riscontrano numerosi motivi tratti dal *Polittico dell'Agnello Mistico*, che venne completato nel 1432: Dalmau ebbe quindi tutto l'agio di vederlo durante il suo viaggio nelle Fiandre[150]. Quest'opera così esotica dovette avere un impatto notevole sugli artisti catalani: se ne trovano infatti varie riprese, ad esempio nel *Retablo de la Paeria* di

[146] J. PAVIOT, *La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits*, in "Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain", XXIII, 1990, pp. 83-93.
[147] Si veda: B. FRANSEN, *Jan van Eyck, "el gran pintor del ilustre duque de Borgoña: el viaje a la Penisula y la "Fuente de la Vida"*, in *La senda española de los artistas flamencos*, a cura di J. Baròn, X. Bray, F. Calvo Serraler, Barcellona 2009, pp. 105-125.
[148] R. CORNUDELLA I CARRÉ, "*Mestre Johannes, lo gren pintor …*, 2007, p. 20.
[149] F. RUIZ I QUESADA, in *La pintura gotica hispanoflamenca…*, 2003, n. 36, pp. 296-301.
[150] La dipendenza della *Madonna dei Consiglieri* da Jan van Eyck è stata recentemente ribadita da Bart Fransen nel convegno del settembre 2012 dedicato a van Eyck, nel suo intervento dal titolo *Jan van Eyck and Valencia*.

Jaume Ferrer (fig. 42a) e nel Retablo di Vallmoll di Jaume Huget (fig. 95)[151], tra i primi artisti che si mostrano ricettivi nei confronti della pittura fiamminga in Spagna e di cui avremo ancora modo di parlare. Il contratto per il retablo della *Madonna dei Consiglieri* specifica che il pittore avrebbe dovuto usare l'olio[152]: tuttavia Dalmau, nonostante il suo viaggio nelle Fiandre e il suo probabile contatto diretto con Jan van Eyck, non padroneggiò mai la tecnica della pittura ad olio traslucida e la sua opera fece scrivere a Post: "it is merely the skeleton of Flemish paintings that Dalmau gives us, and not the body"[153].Purtroppo lo scarno catalogo di opere attribuibili a Dalmau non ci consente di comprendere appieno l'impatto dell'arte fiamminga sul modo di dipingere del pittore, ma certamente egli poté fungere da tramite tra gli artisti della Corona d'Aragona e le Fiandre: dal suo viaggio potrebbe aver riportato numerosi disegni con composizioni fiamminghe.
Non sappiamo invece se si debba o meno imputare all'iniziativa di Alfonso il Magnanimo l'arrivo a Valencia di un pittore bruggese: Lluis Alincbrot, stabilitosi in città nel 1439, dove concluse la sua vita tra 1460 e 1463. Dall'analisi del *Trittico della Crocifissione* del Prado[154], opera chiave per ricostruire lo scarno catalogo del pittore[155], è emerso come l'artista, pur documentato a Bruges ancora all'inizio del 1439, riveli uno stile vicino a quello della prima attività di van Eyck, caratterizzato da una grande propensione alla narrazione[156].

Considerando l'importante viaggio che egli intraprese per volontà del re, ci si aspetterebbe che quando la corte si trasferì a Napoli, il sovrano avesse voluto al suo seguito Lluis Dalmau. Ma le cose andarono diversamente: Dalmau rimase in Spagna e nel 1443 realizzò la *Madonna dei Consiglieri*, mentre fu il valenciano Jaume Baço, detto Jacomart[157], che Alfonso volle con se a Napoli nel 1442; il pittore vi rimane fino al 1446, per poi tornarvi nel 1447 con la moglie. Jacomart torna definitivamente a Valencia nel 1448, dove morì nel 1461. La ricostruzione

[151] F. RUIZ I QUESADA, *Dalmau, Huguet I Bermejo, tres grans mestres que illuminen el darer gòtic catala*, in *La pintura gotica hispanoflamenca …*, 2003, pp. 49-61.
[152] Il testo del contratto si trova in J. BERG-SOBRÉ, *Behind the altar table: the development of the painted retable in Spain*, Columbia 1989, pp. 288-297.
[153] CH. POST, *A History of Spanish…,* VII, 1938, p.18.
[154] P.SILVA MAROTO, in *El Renacimiento Mediterraneo…*, n. 36, pp. 288-290; IDEM, in *La pintura gotica hispanoflamenca…*, 2003, n. 15, pp. 200-203.
[155] Il catalogo del pittore è composto in realtà da tre sole opere: il citato *Trittico della Crocifissione*, una *Crocifissione* della Collezione Bauza di Madrid e una *Pietà* documentata in una collezione privata milanese pubblicata da CH. STERLING, *Tableaux espagnols et un chef d'oeuvre portugais meconnus du XV siècle*, in *España entre el Mediterraneo y el Atlantico*, atti del convegno, (Granada, 3-8 settembre 1973) Granada 1976-1978, I, 1976, pp. 497-525, in part. pp. 503-512. Lo studioso avanzò l'ipotesi che l'opera fosse da ascrivere al figlio di Lluis, George Alimbrot.
[156] H. BELTING, D. EICHBERG, *Jan van Eyck als Erzâhler. Fruhe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Worms 1983
[157] J. GOMÉZ FRECHINA, *Jaume Baço, àlies Jacomart*, in *La pintura gotica hispanoflamenca…*, pp. 204, 206.

della sua attività artistica è stata a lungo penalizzata dall'amalgama con Joan Reixach, un altro pittore valenciano della medesima generazione. Questa confusione è dovuta al fatto che Reixach, il cui stile ci è noto da altre opere documentate, terminò due *retablos* che, stando alla documentazione, in una prima fase vennero commissionati a Jacomart[158]: si è dunque creata la categoria storiografica dell'atelier Jacomart- Reixach che ha finito per annullare completamente la personalità del pittore di corte di re Alfonso. Il merito di aver ritrovato l'identità di Jacomart spetta alla mostra tenutasi nel 2001 a Valencia, *La clave flamenca en los Primitivos Valencianos* che ha cautamente proposto di attribuire all'artista il corpus di opere del Maestro di Bonastre, un pittore che adottò molto precocemente il linguaggio di van Eyck[159].

L'impatto di Jacomart sulla pittura a Napoli è difficile da valutare: non ci rimane nessuna delle opere che egli realizzò in Italia[160]. Tuttavia la celebre *Vergine Annunciata* di Como (fig. 39)[161], attribuita al pittore, mostra una forte analogia con le *Clarisse* della *Tavola degli Ordini* di Colantonio (fig. 28c), che costituiva la parte superiore del polittico di San Lorenzo Maggiore. I riferimenti all'arte iberica in questa tavola non si limitano però alle figure delle Clarisse: il pavimento che scivola verso il primo piano, sul quale i personaggi stanno quasi in bilico, è quanto di più tipico dell'arte aragonese si possa immaginare. Inoltre troviamo le mattonelle a *rajolates* che sono tipicamente valenzane e che sono un elemento compositivo davvero molto ricorrente nell'arte spagnola: nella tavola di Colantonio fa bella mostra lo stemma reale di Alfonso[162].

Jacomart non fu l'unico artista spagnolo al servizio di Alfonso d'Aragona a Napoli Nello *scriptorium* reale molti dei miniatori erano di origine spagnola. Tra le mani individuate da Antonella Putaturo Murano nella decorazione del Libro d'Ore di Alfonso, spicca quella del

---

[158] Si tratta del retablo di San Michele di Burjassot, commissionato a Jacomart nel 1441 e finito nel 1444 da Reixach, sotto un altro contratto: Jacomart dovette abbandonare l'opera per seguire Alfonso a Napoli; l'altro è il retablo di San Lorenzo e San Pietro Martire di Catí; il contratto stipulato da Jacomart è del 1460 e l'opera venne completata da Reixach, forse perché il primo artista si ammalò: egli morì nel 1461.

[159] *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, catalogo della mostra a cura di J. Gómez Frechina e F. Benito Domenech (Valencia, Museo de Bellas Artes, 30 maggio-2 settembre 2001), Valencia 2001. Si vedano anche: F. B. DOMÉNECH, *La pintura hispanoflamenca a València*, in *La pintura gotica hispanoflamenca…*, 2003, pp.29-39, in part. pp. 31-34; J. GÓMEZ. FRECHINA, *La estética flamenca en la pintura valencina: testimonios, influencias y protagonistas*, in *La impronta florentina e flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XV*I, catalogo della mostra a cura di F. B. Doménech, J. G. Frechina (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 marzo-24 aprile 2007), Valencia 2007, pp. 381-405.

[160] Sappiamo che egli realizzò un *retablo* per la chiesa di Santa Maria della Pace, fondata da Alfonso d'Aragona a Napoli.

[161] L'opera è stata attribuita ad Antonello stesso da F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee …*, 1977, pp. 73, 89-90. Con questa attribuzione l'opera era esposta alla mostra dedicata al Quattrocento aragonese: P. LEONE DE CASTRIS, in *Quattrocento aragonese …*, 1997, n. 8,pp. 64-65. Larga parte della critica la ritiene invece di mano di Jacomart. Si vedano M. NATALE e G. TOSCANO, in *El Renacimiento Mediterraneo…*, 2001, n. 46, pp. 323-328; M. LUCCO, in *Antonello da Messina…,* 2006, n. 1, pp. 126-127.

[162] F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte …*, 1977, p. 64.

cosidetto "Maestro Catalano", autore delle scene della *Passione di Cristo*, e del suo seguace, battezzato "Maestro Napoletano-Catalaneggiante": si tratta di miniatori di origine spagnola, formatisi nell'orbita di Jacomart e di Reixach. Putaturo Murano ha proposto di identificare l'autore delle miniature dell'Ufficio della Passione con Alfonso di Cordova, citato nelle cedole aragonesi nel 1455 e 1456, anni che corrispondono all'allestimento del Breviario di Alfonso[163].

Un altro miniatore spagnolo attivo a Napoli è l'autore dello stemma di Pere Roig de Corella, protonotario apostolico e arcidiacono di Jativa, che campeggia al folio 52 del Codice di Santa Marta (fig. 40), il libro che raccoglie gli stemmi dei membri della confraternita dedicata alla santa, fondata a Napoli nel 1400 dalla vedova di Carlo III, Margherita di Angiò-Durazzo[164]. Il Maestro di Pere Roig de Corella arricchisce la sua formazione iberica a contatto con Colantonio, di cui Ferdinando Bologna lo considerava allievo[165]. L'anonimo maestro fu anche pittore: già Bologna gli attribuiva il trittico con *San Francesco tra le Sante Lucia e Caterina*, della chiesa napoletana di Santa Maria la Nuova[166]. Il suo catalogo si è arricchito grazie alle proposte di Pierluigi Leone de Castris, che ha riscontrato la sua mano in una *Madonna e Angeli* della Johnson Collection di Philadelphia e in un *San Bernardino* del Museo di Capodimonte (fig. 41)[167].

Il *San Bernardino* di Capodimonte presenta la medesima organizzazione spaziale della *Tavola degli Ordini* di Colantonio e il medesimo pavimento a mattonelle posto in bilico. Questa stessa caratteristica si trova nel *San Girolamo* di Antonio da Fabriano, come è stato riscontrato nel catalogo della mostra *The age of van Eyck* del 2002, dove l'opera veniva definita "hispanoflemish rather than purely flemish"[168]. Lo spazio che collassa a mano a mano che si avvicina allo spettatore viene paragonato a quello di Dalmau- pensiamo al *San Baldiri*[169]- mentre i volti ricorderebbero proprio quelli del Maestro di Pere Roig de Corella e di Jacomart.

---

[163] A. PUTATURO DONATI MURANO, *Libri miniati per Alfonso…,* 1997, pp. 17-18, p. 22.
[164] G. TOSCANO, in *El Renacimiento Mediterraneo…*, 2001, n. 52, pp. 353-356.
[165] F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte …*, 1977, pp. 70-74.
[166] *Ibidem*.
[167] P. LEONE DE CASTRIS, in *Quattrocento Aragonese …*, 1997, pp. 47-48, 52. . Leone de Castris avanza anche un'ipotesi di identificazione tra il Maestro di Pere Roig de Corella e Alfonso di Cordova, facendo un tutt'uno col Maestro del San Giorgio del Breviario alfonsino. Questa ipotesi è stata respinta da Gennaro Toscano, il quale ritiene che Alfonso di Cordova sia piuttosto da identificare con il Maestro dell'Ufficio della Passione. G. TOSCANO, *Miniatori al servizio …* ,1998, pp. 349-350.
[168] *The age of van Eyck…*, 2002, n.98 p.260.
[169] F. RUIZ I QUESADA, in *La pintura gotica hispanoflamenca…*, 2003, n. 37, pp. 302-305.

L'ambiente artistico napoletano con questa sua cultura composita, influenzata da Barthélemy d'Eyck prima e rinnovata poi dall'arrivo degli originali fiamminghi di Alfonso d'Aragona e dai pittori "ispano-fiamminghi" valenzani potrebbe ben giustificare quella *facies* così particolare del *San Girolamo* di Antonio, quel carattere mediterraneo, meglio di quanto non possa fare un soggiorno a Genova, dove, nonostante la città avesse un rapporto privilegiato con le Fiandre e anche con il mondo mediterraneo, l'opera del fabrianese rimarrebbe isolata alla data del 1451, davvero molto precoce. A Napoli le composizioni tratte dagli originali fiamminghi sembrano aver avuto più ampia circolazione alla metà del secolo di quanto non avvenisse a Genova. Nella città partenopea Antonio avrebbe potuto facilmente accedere a disegni che copiavano dipinti d'oltralpe e alle repliche ispirate a quelle stesse opere realizzate da pittori di cultura napoletana o spagnola, di cui egli adotta alcuni caratteri per quanto attiene alla rappresentazione dello spazio e alla fisionomia del personaggio. Antonio, esattamente come gli artisti napoletani, non conosce i segreti della pittura ad olio: la sua ricezione dell'arte fiamminga è in questo senso "superficiale".
Anche se nella clausola del documento genovese del 1448 oltre a Napoli sono menzionate le Fiandre, è dunque assai improbabile che Antonio vi intraprese un viaggio: la sua formazione non avvenne a contatto diretto con i maestri dell'*ars nova*. Ma ricordiamo che nella medesima clausola è invece menzionata la Catalogna.

Antonio da Fabriano e la pittura gotica ispano fiamminga

Una tappa fondamentale per la diffusione dell'arte fiamminga in Catalogna è l'opera di Luis Dalmau realizzata per la casa della Ciudad a Barcellona[170]. Abbiamo già menzionato il pittore Jaume Ferrer II – "II" per distinguerlo da un altro pittore dal medesimo nome attivo a Lerida nel primo terzo del XV secolo, forse suo padre[171]- a proposito dell'influenza della *Madonna dei Consiglieri* sul *Retablo de la Paeria* (fig. 42a), realizzato dal pittore per la sua città natale, Lerida, nel 1443.

[170] F. RUIZ I QUESADA, *Dalmau, Huguet e Bermejo …,* 2003, pp. 50-51.
[171] I. PUIG SANCHIS, *Los Ferrers, una famílla de pintores leridanos vinculados con la Seu Vella de Lleida*, in *La pintura gòtica dels Ferrers i altres aspects (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida*, s. XIII – XVIII, a cura di X. Company e I. Puig Sanchis, Lleida 1998, pp. 65 - 248. IDEM, *Los Ferrer de Lleida, Cataluña y la influencia de la pintura valenciana durante el siglo XV*, in *De pintura valentiana: estudios y documentación*, a cura di L. Hernández Guardiola, Alicante 2006, pp. 45-69. L'idea della presenza di due pittori omonimi a Lerida è stata recentemente rimessa in discussione e ne discuteremo in maniera più dettagliata nel capitolo dedicato alla *Dormitio Virginis*. Si veda a questo proposito: R. CORNUDELLA, in *Cataluña 1400: el gótico Internacional,* catalogo della mostra a cura di R. Cornudella (Barcellona, Museo Nacional d'art de Catalunya, 20 marzo-15 luglio 2012), Barcellona 2012*,* n. 41, pp. 220-221.

Jaume Ferrer [172] è un pittore molto interessante perché la sua opera documenta bene l'impatto che la conoscenza dell'arte fiamminga ebbe sul gotico internazionale catalano: consistette essenzialmente in un'iniezione di naturalismo. La nuova influenza fiamminga si affaccia in Spagna intorno agli anni Quaranta, poi più decisamente alla metà del secolo. Questa evoluzione si nota anche negli ultimi lavori di uno dei massimi esponenti dello stile internazionale a Barcellona, Bernart Martorell: le sue figure diventano più solide e volumetriche, le ambientazioni più realistiche, con stanze piene di dettagli e un inedito interesse per il paesaggio[173].

Nel retablo de la Paeria di Lerida[174] i rimandi alla pittura fiamminga investono varie scene raffigurate. Lo scomparto centrale richiama da vicino la *Madonna dei Consiglieri*: Jaume Ferrer, ebbe tutto l'agio di conoscere l'arte di Dalmau a Barcellona, dove il pittore di Lerida è documentato già nel 1430, intento a trattare gli affari di sua moglie. Sarebbe interessante comprendere quale sia stata allora la fonte per la conoscenza dei fiamminghi per Ferrer, se essa fu mediata da un artista come Dalmau o se egli ebbe invece l'opportunità di vedere in prima persona opere o disegni di van Eyck circolanti a Barcellona. Quel che è certo è che egli fu impressionato dalla capacità dei maestri dell'*ars nova* di rendere gli interni e di riprodurre i materiali in maniera illusionistica, sebbene la sua comprensione dei nuovi valori della pittura eyckiana rimanga "muy epidérmica"[175].

L'A*nnunciazione* (fig. 42b), con l'Arcangelo Gabriele e la Vergine Annunciata posti ai due lati della *Crocifissione*, rivela una ben scarsa comprensione dello spazio e la stanza della Vergine ricorda ancora le scatole spaziali della pittura gotica ma, d'altro lato, è difficile immaginare questa composizione senza un ricorso alle innovazioni dei maestri fiamminghi, per l'attenzione ai dettagli accompagnata dal tentativo di imitare i differenti materiali, per l'apertura sul paesaggio e anche per il panneggio della veste della Vergine. È bene sottolineare come la critica abbia individuato la presenza di mani differenti all'interno del retablo; Isidro Puig, sulla base dell'analisi del disegno soggiacente, ha riscontrato l'intervento di almeno due mani: Ferrer sarebbe il responsabile della tavola centrale, di quella dedicata a

[172] R. ALCOY I PEDROS, *Jaume Ferrer*, *in La pintura gotica hispanoflamenca…*, 2003, pp. 322 – 324.
[173] G. MACÍAS e R. CORNUDELLA, *Bernat Martorell y la pintura catalana de su tiempo*, in *Cataluña 1400…*, 2012, pp. 55-63.
[174] J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcellona 1987, cat. 442, pp. 151-152, figg. 740, 741, 744; I. PUIG, *Jaume Ferrer II: los dibujos subyacebtes del reablo de la Paeria di Lleida*, in *El rol del lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, a cura di I. Puig, X. Company i Clement, M. J. Vilalta, Lleida 2010, pp. 88-135; G. MACÍAS, in *Cataluña 1400…*, 2012, n. 42, pp. 222-225.
[175] G. MACÍAS, in *Cataluña 1400…*, 2012, p. 222.

San Michele e della predella, mentre un secondo artista avrebbe realizzato l'*Annunciazione*, *la Crocifissione* e il *San Giorgio*[176].

Altri studiosi ritengono invece che anche il *banco*, cioè la predella, vada ascritta ad una differente mano[177]. In ogni caso vi troviamo delle interessanti punte di realismo. Nella *Dormitio Virginis*, sebbene lo spazio ristretto, con il conseguente schiacciamento delle figure degli apostoli entro la cornice, non lasci molto spazio alla descrizione della stanza dove avviene la morte di Maria, tuttavia non possiamo non notare la finezza del tentativo di riprodurre lo splendore delle perle che bordano la veste dell'apostolo che sta aspergendo l'acqua santa. Notevole anche il tentativo di resa delle differenti espressioni degli apostoli, descritti con un realismo vivido, un po' caricato, affini da questo punto di vista a quelli che compaiono nello scomparto con la *Pentecoste*.

A Jaume Ferrer è stato attribuito un interessante *San Girolamo*, scomparto centrale di un *retablo* ora smembrato (fig. 43); la tavola in cui è raffigurato il padre della chiesa (151x86 cm) è conservata al Museo Nacional de Arte de Catalunya[178].

Nonostante il chiaro debito verso l'arte d'oltralpe, la figura del santo nel suo studio si staglia su un fondo oro, come è tipico della pittura catalana: i motivi e le composizioni dell'arte fiamminga vengono inseriti in opere che meglio corrispondono al gusto dei committenti locali. L'effige centrale campeggia quindi solitamente su un tradizionale fondo oro, mentre qualche apertura al naturalismo nella descrizione degli ambienti, interni o esterni, si riscontra nei compartimenti laterali o nel *banco*. Jaume Ferrer, qui come nel retablo de la Paeria, utilizza la tecnica dell'*embutido:* lo sfondo e le aureole sono modellate con motivi decorativi in gesso, spesso vegetali, che vengono poi dorati.

La preminenza dell'oro e la costruzione spaziale incoerente dello studiolo del santo conferiscono all'opera un aspetto "arcaico", a cui si contrappone però un'inedita attenzione ai dettagli: ritroviamo quel repertorio di motivi che abbiamo già riscontrato nel *San Girolamo* eyckiano di Detroit (fig. 11), nella tavola di Baltimora di Antonio, nel *San Girolamo* di Colantonio (fig. 28a) e nei *Profeti Isaia e Geremia* di Barthélemy d'Eyck (fig. 23b, c, d). Si osservano il calamaio e l'astuccio per la penna e il raschietto tenuto con la mano destra dal santo, che con la sinistra regge invece il modellino di una chiesa, suo tradizionale attributo iconografico insieme al leone, ugualmente presente. Interessanti anche il cartiglio che si srotola dallo scrittoio, del tutto simile a quello che troviamo sulla mensola del quadro di

[176] I. PUIG, *Jaume Ferrer II: los dibujos subyacebtes*…, 2010.
[177] G. MACÍAS, in *Cataluña 1400*…, 2012, n. 42, pp. 222-225.
[178] R. ALCOY I PEDRÓS, in *La pintura gotica hispanoflamenca* …, 2003, pp. 322-327.

Baltimora, sotto alla clessidra; le due opere sono accomunate anche dalla posizione frontale del santo, seduto con le ginocchia divaricate, e dal panneggio squadernato in primo piano. I motivi tipici del repertorio fiammingo sono eccezionalmente ben dipinti nella tavola del MNAC, con grande attenzione alla ombre proiettate dagli oggetti. Questa tavola sembra rivelare un approccio più diretto alla fonti fiamminghe rispetto alle opere documentate di Jaume Ferrer. Rosa Alcoy i Pedros ha tentato di giustificare questo scarto ipotizzando l'intervento di una secondo pittore nel San Girolamo, Pere Texidor, la cui figura però è ancora poco documentata[179].

Il confronto tra il *San Girolamo* attribuito a Ferrer e quello di Antonio a Baltimora testimonia la diffusione ad ampio raggio di motivi di ascendenza fiamminga nella rappresentazione dello studiolo del santo. È però in Castiglia che troviamo l'opera dell'area mediterranea che a mio parere è più vicina al *San Girolamo* del fabrianese: si tratta dello scomparto centrale di un *retablo* di Jorge Inglés, realizzato per il monastero geronimita della Mejorada ad Olmedo, oggi conservato al Museo Nacional Colegio de San Gregorio di Valladolid. Si rende dunque necessaria una breve digressione su questo artista, considerato colui che introdusse lo stile ispanofiammingo in Castiglia ma troppo spesso escluso dalla riflessione sugli scambi artistici tra Nord e Sud d'Europa nel Quattrocento.

Jorge Inglés

L'unica notizia documentaria che riguarda il pittore Jorge Inglés, attivo in Castiglia nella seconda metà del XV secolo, è costituita dal testamento redatto il 5 giugno 1455 dal marchese di Santillana, Don Iñigo Lopez de Mendoza. Il marchese era un cultore delle lettere e delle arti, umanista e poeta, ma anche abile uomo politico e stratega militare[180], virtù per le quali venne reclutato dal re Enrico IV, intenzionato a muovere guerra ai Mori. Don Iñigo, mentre si apprestava così ad unire le sue truppe a quelle del re nella primavera del 1455, si fermò lungo il cammino a Jaen, per rivedere le sue disposizioni testamentarie[181]. Il Marchese lasciò 20.000

[179] Sulla questione si veda: C. VIRDIS LIMENTANI, *Dipinti quattrocenteschi catalani in una collezione veronese: aggiunte a Jaume Ferrer II e al suo atelier*, in "Verona Illustrata", 14, 2001, pp. 21-30, in part. p. 25.
[180] *El marques de Santillana, 1398-1458: los albores de la España moderna*, 4 voll., Hondarribia 2001.
[181] Il Marchese aveva già fatto testamento l'8 maggio 1455 a Guadalajara, ma giudicando insufficienti quelle disposizioni le rivide il 5 giugno di quello stesso anno. Si veda: F.J. SANCHEZ CANTON, *Maestro Jorge Inglés pintor y miniaturista del Marques de Santillana,I,* in "Boletin de la Sociedad Espanola de Excursiones", XXV, 1917, pp. 99-105, in part. sul testamento del marchese pp. 99-100; si veda anche IDEM, *Maestro Jorge Inglés pintor y miniaturista del Marques de Santillana*, *II*, in "Boletin de la Sociedad Espanola de Excursiones", XXVI, 1918, pp. 27-31.

maravedises all'ospedale di San Salvador, che aveva fatto costruire nel borgo di Buitrago, affinché nella chiesa fossero realizzati tre altari. Il marchese dispose che sull'altare maggiore venisse posto il *Retablo de los Angeles* che aveva commissionato al Maestro Jorge Inglés, con l'immagine della Vergine[182].

L'opera a cui si riferisce il testamento è il *Retablo degli Angeli*, oggi visibile a Madrid, nella collezione del Duque de l'Infantado (fig. 44).

Ma che cosa sappiamo di Jorge Inglés, autore di questo retablo e della sua attività artistica?

La pittura del Quattrocento in Castiglia e Léon ha subito gravi perdite e le opere superstiti che ancora oggi possiamo ammirare sono in gran parte anonime. Come sottolineato da Judith Berg Sobré nel suo interessante studio sulla pittura di *retablos* in Spagna, la documentazione sulla situazione artistica castigliana è assai scarsa: prima di un editto reale del 1503 i notai del regno non avevano l'obbligo di conservare i documenti, che non venivano rilegati ma "infilzati" con bacchette metalliche[183]. Chandler Rathfon Post, apprestandosi a studiare la pittura di questa regione nella sua monumentale opera sulla storia dell'arte in Spagna, non poté dunque far altro che analizzare i pochi artisti documentati e prenderli come punti di riferimento per riunire gruppi di opere anonime stilisticamente prossime a questi pittori e quindi abbastanza omogenee tra loro[184].

Il primo pittore preso in considerazione da Post è proprio Jorge Inglés, che egli considera "the first Castilian working in the new Flemish Stile". A questo proposito è bene ricordare le parole di Yarza Luaces: "se non esistesse la scuola castigliano-leonese, forse a nessuno sarebbe venuto in mente di creare il termine ispanofiammingo per denominare questo periodo"[185]: i pittori attivi nella regione sono infatti i più ricettivi nei confronti delle novità *dell'ars nova*, anche in virtù dei privilegiati rapporti politici e commerciali – l'industria tessile fiamminga divenne il mercato principale per la lana castigliana- che la regione intratteneva con le Fiandre, ancor prima dell'avvento della regina cattolica Isabella, la quale, com'è ben noto, fu la grande promotrice dell'arte dei Paesi Bassi in Spagna e volle come suo pittore Juan de Flandes[186].

---

[182] "*Mando 20.000 maravedises al Hospital de San Salvador, que he mandado fazer en la mi villa de Buitrago: Item, mando que en la iglesia de dicho Hospital sean fechos tres altares: el primero, en la capilla mayor, y este altar esté fecho con cinco gradas…e sea puesto allì el retablo de los Angeles, que mandé fazer al maestro Jorge Inglés, pintor, con la imagen de Nuestra Señora, de bulto, que mandé traer de la feria de Medina*" :F. SANCHEZ CANTON, *Maestro Jorge Inglés…*, cit., p. 100.

[183] J. BERG SOBRÈ, *Behind the altar table…*, 1989, p. 133.

[184] CH. R. POST, *A history of Spanish...*, VI.1, 1933, p. 65.

[185] J. YARZA LUACES, *La pittura spagnola del Medioevo: il mondo gotico* , in *La pittura spagnola*, a cura di A. É. Pérez Sanchez, 2 voll., Milano 1995, I, p. 159.

[186] Si veda ad esempio D. MARTENS, *Isabelle la Catholique et la fondation d'une esthétique hispano-flamande: une approche typologique*, in *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja*

Il retablo di Buitrago di Jorge Inglés, databile al 1455, mostra già una solida conoscenza da parte dell'artista dell'arte fiamminga, in particolare, come vedremo, della produzione della scuola di Tournai, a testimonianza che i contatti della Castiglia con la pittura del nord furono assai precoci.

Una prima questione è posta dal nome stesso del pittore: Giorgio l'Inglese. Varie spiegazioni sono state date per questo appellativo. Post suggerisce che il pittore potrebbe effettivamente essere nato ed essere stato educato in Inghilterra, per poi trasferirsi in Spagna, oppure che il nome Inglés potrebbe dipendere dal fatto che fosse suo padre ad essere inglese o da altre vicende private che spesso nel Medioevo davano vita a questi nomignoli[187]. Martin Gonzales ha rinvenuto nell'Archivo General de Simancas due documenti significativi in questo senso[188]. Il primo, datato al giugno del 1478, fa riferimento ad un'ingiunzione di Jorge Inglés, abitante di Bristol, ma residente in Spagna, contro Nicolas de Gomez, il quale gli deve del denaro[189]. Nel secondo documento del giugno del 1480 si menzionano alcuni inglesi come eredi di Juan Jorge Inglés, già defunto in quell'anno[190]. Non sappiamo se l'Inglés citato in questo secondo documento sia lo stesso che compare nel primo, né abbiamo la certezza che in uno dei due casi ci si riferisca al pittore, poiché non c'è alcuna indicazione sulla professione delle persone in questione. Tuttavia da entrambi i documenti si può dedurre che l'appellativo "Inglés" unito al nome indichi correntemente in quell'epoca la nazionalità inglese. Secondo Isabel Mateo Gómez il pittore potrebbe essere giunto dall'Inghilterra alla Castiglia attraverso il Portogallo, che intratteneva stretti legami politici e commerciali con il regno britannico. Un ruolo importante aveva proprio la città di Bristol, al centro del traffico commerciale di stoffe. Non va poi dimenticato che Don Juan I di Portogallo sposò Filippa di Lancaster, la cui sorella Caterina sposò invece Enrico III di Castiglia: i Lancaster funsero infatti da mediatori per una tregua politica tra Portogallo e Castiglia, coadiuvati in questa missione diplomatica da Don Alonso, vescovo di Cartagena e poi di Burgos e ambasciatore del re di Castiglia in Portogallo. Alonso di Cartagena fu protagonista del primo umanesimo castigliano insieme al marchese di Santillana e secondo Mateo Gómez fu probabilmente su commissione di uno di questi due dotti che Inglés illustrò un manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale di Madrid

---

edad media, a cura di M. C. Cosmen Alonso, Léon 2009, pp. 165-190. Su Juan de Flandes: P. SILVA MAROTO, *Juan de Flandes*, Salamanca 2006.

[187]. CH. R. POST, *A history of Spanish Painting,* VI.1, p. 66

[188] J. J. MARTIN GONZÁLES, *En torno a la nacionalidad de Jorge Inglés*, in "Boletin del seminario de estudios de arte y arcquelogía de la Universitad de Valladolid", 19, 1952-1953, p. 140.

[189] Archivo General de Simancas, Registro General del sello, 1478, Junio, Fol. 136.

[190] Archivio General de Simancas, Registro General del sello, 1480, Junio, Fols. 107, 252.

contente la *Genealogia de los reyes de España*, un testo scritto proprio da Alonso de Cartagena[191].

A favore di una provenienza inglese del pittore, Post ha addotto il carattere dei paesaggi dipinti dall'artista: le dolci colline e le siepi accuratamente disposte che solcano i campi sarebbero tratti tipici delle campagne inglesi, non di quelle belghe né di quelle spagnole; si tratta però a mio parere di un'argomentazione abbastanza debole, poiché i paesaggi dipinti dall'artista non mi sembrano affatto particolarmente caratterizzanti. In ogni caso quello che a Post premeva sottolineare parlando di Inglés è il suo stile fortemente marcato dall'*ars nova* fiamminga, come appare evidente a chiunque si soffermi ad analizzare le sue opere.

Il *Retablo de los Angeles* di Buitrago

Come abbiamo già ricordato, l'unica opera documentata realizzata da Inglés è il *Retablo de los Angeles* commissionatogli dal marchese di Santillana prima dell'8 giugno 1455, giorno in cui, facendo testamento, egli dispose che l'opera venisse collocata sull'altare maggiore della chiesa dell'ospedale da lui voluto a Buitrago.

Nel retablo il Marchese di Santillana e la moglie Catilina sono raffigurati inginocchiati in preghiera, al cospetto dell'immagine della Vergine Maria: la statua che si osserva oggi al centro del retablo non è però quella originale. Entrambi sono raffigurati sotto un severo baldacchino e accompagnati ognuno da un servitore, in un interno domestico descritto accuratamente, così come con vivo realismo sono descritti i volti, le mani e le vesti dei personaggi.

Al di sopra troviamo una zona orizzontale della stessa ampiezza dei tre riquadri sottostanti, in cui su di un uniforme sfondo blu scuro si stagliano dodici figure di angeli che reggono in mano dei cartigli con versi di lode alla Vergine scritti dal marchese stesso, che si dilettava di poesia. Il *banco* è di minor lunghezza rispetto al corpo principale del retablo ed è costituito da due sezioni divise da archi, le quali ospitano le figure dei quattro padri della chiesa a mezzo busto. Il retablo, che ha una peculiare forma quadrata, è incorniciato da stretti *guardapolvos* con raffigurati gli stemmi della famiglia. Stando alla prima descrizione a noi nota del retablo,

[191] I. MATEO GOMEZ, *Sobre el autor de los dibujos de la geneálogia de los Rejes de Don Alonso de Cartagena*, Burgos 2005. Ricordiamo che Sanchez Canton aveva ipotizzato che Inglés fosse anche attivo come miniaturista,attribuendogli una serie di miniature che decorano manoscritti appartenenti alla biblioteca del Marchese di Santillana . Lo studioso vedeva la mano di Inglés nella prima pagina del *Fedone* e del *De Vita Beata,* nel *Tratado de Caballeria di Bruni d'Arezzo,* nella *Grande y General Historia del Rey Sabio e* nella *Cronaca General* F.J. SANCHEZ , *Maestro Jorge Inglés…*, 1917, pp. 99-105; F.J. SANCHEZ , *Maestro Jorge Inglés…*, 1918, pp. 27-31. La biblioteca del Marchese di Santillana è stata studiata da M. SCHIFF, *La bibliothèque du marquis de Santillane*, Parigi 1905. L'ipotesi di Canton è stata però lasciata cadere dalla critica successiva che si è interessata ad Inglés.

che si deve al viaggiatore Antonio Ponz, il quale lo vide nella sua sede originaria nella seconda metà del XVIII secolo[192], il complesso includeva anche una tavola con *San Giorgio*, collocata nella *remate* (elemento di coronamento); Ponz non cita invece la statua della Vergine, né la predella. Di questa tavola apicale non è però rimasta traccia. Date le dimensioni notevoli (168,9 cm x 55 cm) è assai improbabile che il *San Giorgio* pubblicato nel 1976 da Charles Sterling come opera di Jorge Inglés potesse originariamente far parte del *retablo* come *remate*; è invece plausibile, come ipotizzato dallo studioso, che costituisse lo scomparto centrale di un ulteriore polittico realizzato dal maestro[193].

Già Bertaux individuava nel *retablo* richiami a Rogier van der Weyden, mentre secondo Mayer l'opera non potrebbe essere stata dipinta senza una conoscenza dell'arte di Jan van Eyck. Sanchez Canton prende in considerazione anche una possibile influenza della scultura fiamminga sull'arte di Inglés[194]. Si deve ancora una volta al Post una lucida analisi dei modelli fiamminghi a cui il pittore sembra richiamarsi. In generale la sua opera presenta un aspetto "fiammingheggiante", *in primis* per l'uso dell'olio come legante del colore: considerata la precocità dell'opera, questo non è certo un dato di poco conto. Anche Sterling sottolinea l'abilità di Inglés nell'utilizzo dell'olio[195]; Judith Berg Sobré ha al contrario sottolineato che nel retablo di Buitrago la superficie è più opaca ed i colori sono più caldi rispetto a quelli che troveremmo in un'opera dei Paesi Bassi: manca quel caratteristico effetto di pittura traslucida; secondo la studiosa il primo ad utilizzare l'olio come legante in Castiglia sarebbe stato negli anni sessanta il Maestro di Sopetran, un pittore che potrebbe però essere un fiammingo attivo in Spagna[196]. Purtroppo non abbiamo a disposizione risultati di analisi tecniche che possano fugare i dubbi sull'utilizzo o meno da parte di Jorge Inglés della tecnica fiamminga nel retablo di Buitrago. L'artista adotta lo scrupoloso, dettagliato e talvolta impietoso realismo che è la cifra distintiva *dell'ars nova* fiamminga, che si applica ugualmente alle figure quanto agli interni domestici e ai paesaggi che fanno capolino dalla finestra e dalla porta delle stanze in cui si trovano il marchese e sua moglie, secondo un motivo che è tipicamente nordico. Un interessante confronto si può instaurare con le già citate ante di trittico realizzate da Petrus Christus per committenti genovesi e conservate a

[192] A. PONZ, *Viage en España*, 18 voll., Madrid 1787-1794, X, 1787, pag. 67. Si veda anche F.SANCHEZ CANTON, *Maestro Jorge Inglés…* , 1917. pp. 101-102.
[193] CH. STERLING, *Tableaux espagnols et un chef d'oeuvre*…, 1976, pp. 497-525, in particolare pag. 497-503, fig. 1.
[194] F. SANCHEZ CANTON, *Maestro Jorge Inglés*…, 1917. pp. 104-105. Sanchez Canton fa in particolare riferimento alla straordinaria somiglianza tra gli angeli di Inglés e un disegno di Anequin de Egas per un sepolcro a Guadalupe, sebbene il disegno sia posteriore al retablo di circa tre anni.
[195] CH. STERLING, *Tableaux espagnols*…, 1976, p. 501: "il peignait a l'huile, et fort bien".
[196] J. BERG SOBRÈ, *Behind the altar retable*…, 1989, pp 67, 246

Washington (fig. 19), sebbene difficilmente si possa pensare ad una discendenza diretta per ragioni cronologiche[197]. Un ulteriore confronto molto calzante è con le immagini del cancelliere Rolin e della moglie dipinti sulle ante esterne del *Polittico del Giudizio Finale* di Beaune da Rogier van der Weyden (fig. 45)[198]. La stessa idea è alla base dello scomparto con Isabella di Chiaramonte e i figli in preghiera, dal polittico di San Vincenzo Ferreri di Colantonio[199].Anche la resa illusionistica dei tessuti è derivata da modelli nordici: notevole in particolar modo è l'ostentato broccato d'oro che fodera il mantello di Doña Catilina.

Post sottolinea come ci siano ben pochi richiami a Jan van Eyck nell'opera: i parallelismi più esatti si trovano al contrario nell'ambito della produzione del Maestro di Flémalle/Robert Campin, il cui ruolo di innovatore dell'arte fiamminga e di divulgatore delle novità nordiche nel bacino del Mediterraneo è stato messo in ombra dalla grande fama di cui godeva van Eyck. Sterling ha sottolineato come proprio da Campin Jorge Inglés derivi il plasticismo delle forme dai contorni potentemente incisi e la preoccupazione di costruire la profondità mantenendo allo stesso tempo le forme nel piano della superficie dipinta. E ancora è Campin ad ispirare ad Inglés gli interni dove la pietra nuda si alterna con finestre aperte sul paesaggio, disposto su più piani che crescono verso un orizzonte elevato. Secondo lo studioso l'artista si formò nei Paesi Bassi tra 1445 e 1450: nel 1455 è già maestro e al servizio di un committente prestigioso [200].

Fruttuosa è un'analisi delle figure dei dodici angeli che compaiono nella parte alta del retablo di Buitrago, in particolare per quanto riguarda i panneggi: le pieghe duramente spezzate, quasi metalliche, sono tipiche di Campin ed è dal maestro di Tournai che Jorge le deriva; il castigliano sembra conoscere però anche il sistema di pieghe meno compatte, dalla tubolatura più rettilinea e allungata di Rogier van der Weyden: Judith Berg Sobrè propone ad esempio un confronto con l'*Altare dei Sette Sacramenti*, ad Anversa[201].

A questo proposito sembra opportuno inserire una riflessione su un certo tipo di panneggio che, derivato da Robert Campin, diventa tipico di alcuni artisti attivi tanto nel bacino del Meditteraneo quanto nell'Europa transalpina: Dominique Thièbaut in occasione della recente mostra dedicata ad Antonello da Messina a Roma parla di "ampi panneggi piramidali, dalle linee nette, spezzate e lucenti, stiacciate al fondo e vigorosamente spezzate"[202]. Questi

[197]. M. C. GALASSI, *Pittura fiamminga per i genovesi …*, 2006, pp. 86-87, con bibliografia precedente.
[198] Le analogie con queste opere di Christus e van der Weyden sono state sottolineate da CH. STERLING, *Tableaux espagnols …*, 1976, p. 501.
[199] M. PIETROGIOVANNA, *Colantonio, Polittico di San Vincenzo Ferreri*, in C. Virdis Limentani e M.Pietrogiovanna, *Polittici*, San Giovanni Lupatoto 2001, pp. 349-352.
[200] CH. STERLING, *Tableaux espagnols et un chef …*, 1976, p. 501.
[201] J. BERG SOBRÈ, *Behind the altar table…*, 1989, p. 246.
[202] D. THIÉBAUT, *Antonello, Barthélemy d'Eyck …*2006, pp. 51-52.

panneggi sarebbero uno dei tratti che accomunano Barthélemy d'Eyck e Konrad Witz, definiti da Erwin Panofsky fratelli gemelli[203], e ritornano anche in alcune opere di Colantonio e di Antonello da Messina – la Thiebaut fa riferimento in particolare alla *Tavola degli Ordini* del primo e alla *Crocifissione* di Sibiu del secondo- a sottolineare l'importanza del pittore di Renato d'Angiò e della componente flemalliana della sua arte nella formazione di Colantonio prima e di Antonello poi. Questo medesimo sistema di pieghe è riscontrabile anche in Jorge Inglés.

È interessante notare come già Ferdinando Bologna nel suo studio sull'arte a Napoli e sulle rotte mediterranee della pittura abbia inserito la figura di Inglés in quella particolare congiuntura artistica che avrebbe determinato la formazione di Colantonio[204]. Questo ci spinge dunque a riconoscere una comune matrice flémalliana nell'artista partenopeo e in Inglés. Bologna evidenzia una serie di analogie tra l'ancona di San Lorenzo Maggiore, il Polittico di San Vincenzo Ferrer e una seconda opera di Inglés, non documentata ma attribuitagli su base stilistica da Post sulla scorta di un suggerimento di Diego Angulo[205].

Il *Retablo di San Girolamo*

L'opera in questione è il retablo dedicato a San Girolamo (fig. 46), realizzato per il monastero geronimita della Mejorada ad Olmedo per volere del vescovo Don Alonso de Fonseca ed oggi conservato al Museo Nacional Colegio de San Gregorio di Valladolid[206]. Al centro del retablo campeggia l'imponente figura di *San Girolamo*, ritratto nel suo studio, accompagnato dal fedele leone, in atto di mordicchiare un osso, e da tre monaci, rappresentati in una scala dimensionale molto inferiore. Negli scomparti laterali troviamo quattro scene della vita del santo: *S. Girolamo che estrae la spina dalla zampa del leone*; *il leone conduce il cammello nel monastero*, *l'ultima comunione e i funerali del santo*. Nel banco troviamo raffigurato al centro *Cristo morto con la Vergine e San Giovanni*, a sinistra *Sant'Ambrogio* (o *Sant'Agostino?*) e *San Domenico*; a destra *San Gregorio* e *San Sebastiano.*

L'opera, non documentata, è stata attribuita al maestro per una serie evidente di analogie con il polittico di Buitrago. Post sottolinea i parallelismi riscontrabili tra le due opere: il membro più corpulento del trio che accompagna San Girolamo nel pannello centrale ripete nel viso e nell'inclinazione della testa il San Gregorio del *banco* di Buitrago, dove è raffigurato anche un San Girolamo che potrebbe essere il fratello del geronimita che riceve il cammello nella

[203] E. PANOFSKY, *Early Netherlandish painting...*, 1953, I, p. 307.
[204] F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee...*,1977, pp. 79-80.
[205] CH. R. POST, *A history of Spanish...*, VI.1, 1933, pp. 70-74, figg. 10-11.
[206] M. ARIAS MARTINEZ, *Sobre el retablo de San Jeronimo del pintor Jorge Inglés*, in "Boletin del Museo Nacional de Escultura de Valladolid", 1, 1996-97, pp. 7-14.

scena in alto a destra dell'opera di Valladolid. In generale i tipi dei quattro padri della chiesa che sono rappresentati nel banco di Buitrago ricompaiono più volte nel retablo della Mejorada. Ritroviamo il leone che è raffigurato in quella predella come attributo di San Girolamo in più scene di Valladolid: non si tratta certo di un animale descritto realisticamente, quanto di una bestia araldica. I paesaggi sono molti simili in entrambe le opere.

Anche il retablo di San Girolamo ha un aspetto nettamente "fiammingheggiante", dal realismo marcato e talvolta quasi caricaturale; alcuni dei monaci sono caratterizzati da un'evidente obesità: Inglés sembra far propria, come nota Post, la satira medievale di cui spesso erano oggetto i loro peccati di gola. Didier Martens considera questo *retablo* come l'esempio di una ricerca di sintesi tra due tradizioni artistiche, quella fiamminga e quella iberica. I colti committenti spagnoli erano in grado di apprezzare un trittico fiammingo dipinto ad olio, ma un manufatto di questo tipo, posto nella cappella di una chiesa castigliana, veniva sminuito dal paragone con i *retablos* degli artisti locali, di grandi dimensioni e con abbondante utilizzo dell'oro. Sorse così nella clientela castigliana il desiderio di unire il virtuosismo della pittura del Nord con l'abbondanza figurativa della tradizione castigliana. Si diffuse così in Spagna una tipologia di trittico non altrimenti attestata nelle Fiandre: le ante laterali vengono divise ciascuna in due scene in senso orizzontale, così che il pannello centrale viene affiancato da quattro compartimenti laterali con scene narrative, giungendo così ad un compromesso tra le due tradizioni. Opere di questo genere vengono commissionate ad artisti fiamminghi da una committenza in gran parte spagnola. Martens nota che il *Retablo di San Girolamo* di Inglés ricorda da vicino questa tipologia di trittico con ali laterali suddivise in due scene sovrapposte, sebbene ovviamente esso non sia richiudibile.[207]

L'attenta descrizione che Inglés fa dello studio di San Girolamo può ben inserirsi in tutta quella serie di opere di ascendenza fiamminga che ritraggono il padre della chiesa all'interno del suo studio, a partire dal piccolo dipinto eyckiano a Detroit, passando per il *San Girolamo* di Colantonio nell'ancona di San Lorenzo, per arrivare più avanti nel secolo a quello di Antonello da Messina alla National Gallery[208]. Molto significative sono inoltre le somiglianze con il *San Girolamo* di Antonio da Fabriano a Baltimora. Torneremo a parlare delle analogie tra queste opere e di quale potrebbe essere il modello comune a cui si riferiscono dopo aver ricordato le altre opere che completano lo scarno catalogo di Inglés.

[207] D. MARTENS, *Peinture flamande et goût…,* 2010, pp. 20-23.
[208] M. LUCCO, in *Antonello da Messina …*, 2006, n. 31, pp. 212-215.

Il *Retablo della Vergine* di Villasandino e altre opere di Jorge Inglés

Un'ulteriore opera attribuita a Jorge Inglés è un retablo dedicato alla Vergine, che si trovava a Villasandino, vicino Burgos[209]. L'attribuzione al maestro si deve a Gudiol Ricart[210]. Del retablo si conservano quattro tavole con storie della vita della Vergine e altre sei tavole con figure di profeti a mezzo busto che in origine dovevano costituire il banco. Le figure di questo retablo non fanno che confermare la grande attitudine di Inglés ad una pittura che si avvale di un'analisi del naturale e che mira a restituire le caratteristiche psicologiche dei personaggi: le espressioni dei profeti del banco, così come quelle dei presenti allo sposalizio della Vergine sono ben differenziate; la preoccupazione dell'artista è quella di dotare i suoi personaggi di vita interiore. Gudiol sottolinea come nell'opera di Inglés ci sia un certo contrasto tra lo spirito innovativo che caratterizza la descrizione dei personaggi e dei paesaggi e l'arcaismo delle architetture, caratterizzate da arbitrarietà di proporzioni e da una prospettiva stentata.

La composizione del retablo di Villasandino dà a Jorge Inglés poca possibilità di mostrare la sua abilità nella rappresentazione di piccoli dettagli accessori, di cui invece egli può far sfoggio nel retablo di San Girolamo alla Mejorada. Tuttavia anche qua c'è spazio per sistemare in primo piano un suggestivo vaso con i gigli nella scena dell'*Annunciazione*.

Si devono a Charles Sterling due ulteriori importanti aggiunte al catalogo di Inglés[211].

La prima opera in questione è un *San Giorgio*, dipinto ad olio su una tavola di larice di notevoli dimensioni (168,9 x 55 cm), già nella collezione Martin Leroy e poi parte della collezione Spencer A. Samuel di New York; il dipinto è passato all'asta da Sotheby's l'8 luglio 2009[212].

L'opera portava in origine un'attribuzione, che oggi ci appare assurda, ad Hans Baldung Grien. Post ascrive il dipinto, che egli riproduce nella sua opera dedicata all'arte spagnola, prima ad un anonimo maestro dell'area di Palencia, che egli battezza come Maestro di San Nicola, e poi al Maestro di Sant'Ildefonso[213]. L'opera è in realtà senza dubbio ascrivibile al catalogo di Jorge Inglés: il viso di San Giorgio con la mascella squadrata, gli zigomi sporgenti, la bocca larga e le pesanti palpebre abbassate, è molto ben confrontabile con vari personaggi del retablo di San Girolamo. Anche i paesaggi sono gli stessi che ricorrono in tutti i dipinti del maestro. San Giorgio è vestito con un'armatura di acciaio bianca, porta lo scudo

[209] Si veda J.I. HERNÁNDEZ REDONDO, in *La pintura gotica hispanoflamenca…*, 2003, n. 50, pp. 370-373. Alla mostra era esposta la tavola con il *Profeta Davide*.
[210] J. GUDIOL RICART, *Una obra inédita de Jorge Inglés*, in "Boletin del Seminario de estudios de arte y arquelogía de la Universitad de Valladolid", 10, 1943-1944, pp. 159-163, tavv. I-V.
[211] CH. STERLING, *Tableaux espagnols...*, 1976, pp. 498-503.
[212] Lotto numero 19.
[213] CH. R. POST, *A history of Spanish...*, IV.1, p. 196-198, fig. 54; vol. VII.2, p. 864.

con la croce rossa; ha atterrato un dragone color verde smeraldo: il pittore coniuga lo splendore dei colori chiari e freddi, un po' acidi, alle finezze di un modellato fuso, sfumato. La figura del santo, ad eccezione del volto, molto realistico, ha un forte valore astratto, decorativo: Sterling in maniera molto significativa la definisce un granchio araldico. Come abbiamo già ricordato è assai probabile che il San Giorgio costituisse in origine il centro di un *retablo*, in cui i pannelli laterali ospitavano probabilmente storie tratte dalla vita del santo, come per il San Girolamo della Mejorada. Con tutta probabilità era presente anche un *banco*.
Non possiamo sapere se l'altra opera rintracciata da Sterling e da lui attribuita ad Inglés costituisse in origine la predella di questo ulteriore polittico del maestro: si tratta di un pannello con il *Cristo morto, la Vergine e San Giovanni*, davvero molto simile allo scomparto centrale del *banco* della Mejorada. Del dipinto, visto da Sterling a casa Wildenstein, New York, si sono purtroppo perse le tracce. A quanto possiamo però giudicare dalla riproduzione si tratta indiscutibilmente di un'opera del maestro, in cui è evidente il suo forte debito nei confronti della scuola di Tournai.
Sterling parla di altre tavole come probabili opere di Inglés: una *Danza di Salomé*, già pubblicata da Post[214] e una *Crocifissione* della collezione Gomez Moreno[215].

Per quello che possiamo giudicare dallo scarno catalogo che è stato messo in piedi, maestro Jorge Inglés appare intorno al 1450-1455 come l'innovatore della scuola castigliana di pittura, all'insegna del realismo moderno di ascendenza fiamminga, evidentemente apprezzato dall'élite per egli cui lavora: abbiamo ricordato tra i suoi probabili committenti il Marchese di Santillana – con cui il rapporto è documentato- Don Alonso de Cartagena e Don Alonso de Fonseca È assai probabile che si formò nei Paesi Bassi, probabilmente a Tournai o a Bruxelles, dove apprese la tecnica della pittura ad olio, pur senza raggiungere i vertici della pittura traslucida.

L'analogia tra il *San Girolamo* di Antonio da Fabriano e quello di Jorge Inglés mi pare particolarmente stringente, innanzitutto da un punto di vista compositivo, con il santo intento alla scrittura; alle spalle troviamo anche in Inglés il consueto motivo delle mensole che sorreggono libri ed altri oggetti necessari all'attività di uomo di lettere, descritti con minuzia.

[214] CH. R. POST, *A history of Spanish...*, VI.1, 1933, fig. 92.
[215] CH. STERLING, *Tableaux espagnols...*, 1976, p.501, p. 524 nota 6. Sterling precisa di conoscere l'opera, attribuita a Jorge Inglés da Gudiol, solo attraverso una fotografia; lo studioso attribuisce l'opera alla bottega di Inglés. Di quest'opera non abbiamo più traccia ed essa non viene menzionata tra le opere di Inglés da J.I. HERNÁNDEZ REDONDO, *Jorge Inglés*, in *La pintura gotica hispanoflamenca ...*, 2003, pp. 370,372.

Accomuna le due tavole un'apertura sul paesaggio a sinistra, assente nel *San Girolamo* eyckiano di Detroit; in entrambi i casi torna l'idea dell'apertura ad arco.
L'affaccio sul paesaggio che riempie di luce lo studiolo del santo lo si ritrova in un'interessante tavoletta (39,5 x 30,5 cm) già attribuita a Stephan Lochner, conservata a Raleigh, North Carolina Museum of Art, la cui autografia è stata recentemente messa in discussione e che è ora riferita piuttosto alla sua bottega (fig. 47)[216]. Il confronto con Inglés è interessante perché questa piccola tavola era stata considerata dalla critica la prova di un apprendistato di Lochner presso Robert Campin, un pittore che abbiamo detto essere determinante per la formazione dello stile del castigliano: nel *San Girolamo* della Mejorada e nell'opera di Raleigh troviamo quel panneggio di matrice flemalliana così ben descritto da Nicole Thiébaut.

A proposito del rapporto tra Antonio e Inglés, non intendo affatto spingermi ad ipotizzare un viaggio di Antonio in Castiglia, dove avrebbe visto il retablo della Mejorada per prenderlo poi a modello. Non è da escludere, come ho già accennato, l'idea che Antonio nel 1448 fosse in procinto di partire da Genova, dove non godeva di una buona fama: la clausola che chiude il documento genovese di quell'anno potrebbe essere un'allusione al viaggio che egli aveva intenzione di intraprendere. Da Genova poteva facilmente imbarcarsi per Napoli o per la Catalogna, luoghi peraltro citati in quella clausola. Più difficile sarebbe stato raggiungere la Castiglia.
Si potrebbe piuttosto pensare a due derivazioni indipendenti e a due interpretazioni differenti da un modello comune. Il dettaglio più significativo in questo senso sembra essere quello delle mani: nell'opera di Inglés osserviamo infatti le stesse mani nodose che tengono in maniera del tutto simile gli identici strumenti scrittori che troviamo nella tavola di Antonio, una penna e un raschietto per cancellare. Il confronto è davvero calzante: si riscontra il motivo della dita quasi intrecciate, che si sovrappongono, davvero peculiare: la somiglianza non credo dunque possa essere casuale.

[216] F.G. ZEHNDER, in *Stefan Lochner. Meister zu Köln*, catalogo della mostra a cura di F. G. Zehnder (Colonia, 03 dicembre 1993- 27 marzo 1994), Colonia 1993, n. 43, pp.316-317. Alla mostra del 1993 l'opera era attribuita al maestro. Parte della critica tende invece oggi ad escludere l'autografia di Lochner, anche sulla base dell'analisi del disegno soggiacente. Si veda: M. FARIES, *The elusive early Lochner*, in. "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", 58.1997, pp. 185-190. D. LEVIN, *New discoveries in Stefan Lochner's Saint Jerome in his study*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", 65, 2004, pp. 289-299, ha precisato che l'infrarosso ha rivelato l'esistenza di due diverse composizioni: lo studioso ipotizza che Lochner si basò su un modello fiammingo già esistente e che egli lo rielaborò in corso d'opera. Il dipinto è stato escluso dal catalogo di Lochner anche nella recente monografia dedicata all'artista: J. CHAPUIS, *Stefan Lochner. Image making in fifteenth century Cologne,* Turnhout 2004; di uguale avviso è T.H. Borchert, in *Van Eyck to Dürer…*, 2010, n. 101, pp. 256-257.

Interessante osservare anche le due figure del leone, piuttosto simili e, in entrambe le tavole, dalle proporzioni più vicine a quelle di un gattino domestico.

Certamente alla base dell'opera di Inglés vi è un modello fiammingo ma il suo *San Girolamo* è lo scomparto centrale di un grande *retablo*, sembrerebbe dunque aver poco a che fare per formato e funzione con una tavoletta come il *San Girolamo* di Detroit. In Castiglia infatti, come del resto anche negli altri regni della penisola iberica, i modelli fiamminghi venivano adattati alle scene che costituivano i vari scomparti di quelle complesse macchine d'altare che sono i *retablos* spagnoli. Questo ovviamente comportava che i pittori castigliani non fossero interessati alla tecnica miniaturistica dei fiamminghi: la grande lontananza da cui il fedele contemplava il *retablo* e probabilmente la poca luce dell'ambiente non avrebbero in ogni caso consentito allo spettatore di ammirare i dettagli dell'opera: i retablos presupponevano un tipo differente di fruizione rispetto alle tavole autonome o agli altaroli per la devozione privata, sul genere del trittico di Dresda, tanto amati da van Eyck.

Inglés sembra tuttavia essersi formato a contatto diretto con un artista fiammingo; la sua cultura pittorica è determinata dall'arte di Robert Campin, capofila della scuola di Tournai, da cui deriva la definizione dei volumi marcati da una linea tagliente e la ricerca della plasticità della figura. L'apprendistato di Inglés, forse condotto proprio nelle Fiandre, gli permise di apprendere l'utilizzo dell'olio. Tuttavia è comunque impossibile confondere una sua opera con quella di un artista fiammingo: Sterling scrive che tra Inglés e Campin corre la stessa differenza che c'è tra Dalmau e van Eyck; gli artisti spagnoli apprendono dai fiamminghi l'attitudine moderna fondamentale, cioè l'osservazione della vita reale che li circonda, ma resta loro inaccessibile l'organica integrazione della figura con l'ambiente attraverso la luce. La pittura cosiddetta ispano-fiamminga risponde ad una differente estetica rispetto all'*ars nova*: la realtà viene resa con una grande energia espressiva, con un'estrema attenzione al valore decorativo e con una propensione verso i ritmi grafici astratti[217].

In ogni caso Inglés sembra aver avuto accesso ad un repertorio più "genuino" rispetto a quello a cui attinsero molti artisti attivi in Castiglia nella seconda del Quattrocento[218]. Infatti accanto ad opere pittoriche di estrema qualità come quelle delle collezioni reali, la maggior parte dei dipinti nordici che arrivavano in quantità massiccia in Castiglia erano di mano di pittori di minore qualità o copie di atelier destinate all'esportazione. Ovviamente queste opere non veicolavano tanto lo stile e la tecnica dei grandi maestri fiamminghi, ma divennero piuttosto un repertorio di motivi e schemi compositivi a cui gli artisti locali attingevano in maniera

[217] CH. STERLING, *Tableaux espagnols* ..., 1976, p.503.
[218] Si vedano: P. SILVA MAROTO, *Pintura hispano-flamenca en Castilla: Burgos y Palencia*, 3 voll., Valladolid 1990; IDEM, *La pintura hispanoflamenca a Castella*, in *La pintura gòtica hispanoflamenca*…, 2003, pp. 77-85.

eclettica. Molto spesso i pittori si rifacevano ad incisioni nordiche, da cui non sempre traevano l'intera composizione, ma singoli motivi che combinavano con altri elementi tratti da fonti diverse[219].

Alla metà del secolo Inglés è tra i pittori castigliani il primo e il più consapevole imitatore dei modelli fiamminghi: il suo interesse sembra rivolgersi specialmente alla scuola di Tournai, a Campin e anche al suo allievo Rogier van der Weyden, per cui la scuola di pittura castigliana avrà una predilezione[220]: la prima importante opera fiamminga ad arrivare in Castiglia sembra essere stato il Trittico della Vita di Cristo, donato da Juan II alla certosa di Miraflores nel 1445[221].

Anche il *San Girolamo* di Antonio per certi aspetti sembra partecipare della medesima cultura di Inglés. Fatte le debite differenze, possiamo affermare che alcuni elementi compositivi tipicamente campiniani che troviamo nel *San Girolamo* di Valladolid possono essere rintracciati anche nella tavola di Antonio, come l'idea dell'interno dove la pietra nuda si alterna con finestre aperte sul paesaggio, o la natura morta disposta all'interno di una nicchia, con gli oggetti illuminati da una luce cruda che produce delle ombre portate nette; abbiamo già ricordato che Campin riservò una particolare attenzione alla descrizione di scene domestiche.

Ma l'elemento di confronto che più ci interessa sono le mani. Giovanni Morelli, durante il suo viaggio nelle Marche, dopo aver visto e apprezzato lo stendardo e il trittico di Antonio conservati a San Clemente a Genga (figg. 6,7), entrambi firmati al pari del *San Girolamo*, scrisse a proposito della tavola oggi a Baltimora: "le mani sono brutte, storte" "è tutt'altro pittore di quello che si vede al paese della Genga – oppure se è lo stesso, è andato indietro"[222]. Proprio le mani del San Girolamo sono estremamente simili a quelle ritratte da Inglés nel suo *retablo* e si distanziano invece dalle mani tozze e mal articolate che compaiono in tutte le altre figure realizzate da Antonio, che sono spesso considerate appunto un carattere morelliano.

Morelli aveva ragione? L'autore del *San Girolamo* "è tutt'altro pittore"? La critica non ha mai messo in discussione l'attribuzione della tavola all'*Antonius de Fabriano* che firma lo stendardo e il trittico di Genga o il *Crocifisso* di Matelica e le ricerche che ho condotto sul

[219] P. SILVA MAROTO, *La influencia de los grabados nórdicas en la pintura hispanoflamenca*, in "Archivo Español de arte", 1988, LXI, 243, pp. 271-289. A. GALILEA ANTÓN*, Martin Schongauer i la seva importància en la pintura hispanoflamenca*, in *La pintura gòtica hispanoflamenca…*, 2003, pp. 87-97.
[220] P. SILVA MAROTO, *La pintura hispanoflamenca…*, 2003, p. 78.
[221] E. BERMEJO MARTINEZ, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, 2 voll., Madrid 1980-1982, I, 1980, pp. 101-105.
[222] J. ANDERSON, *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, Milano 2000, p. 143.

pittore mi hanno permesso di puntualizzare una serie di elementi che confermano questa convinzione.

-La firma *Antonius de Fabriano* del *San Girolamo* si trova sulla cornice che è originale e dove l'iscrizione appare ben integrata e altrettanto rovinata. Inoltre ritengo che nessun falsario avrebbe avuto interesse a contraffare la firma di un artista minore come il nostro Antonio: non ne avrebbe avuto un gran ritorno economico.
-Abbiamo dimostrato su base documentaria che a Fabriano nel 1451, anno in cui viene realizzato il dipinto, e per tutta la seconda metà del secolo, esiste un solo pittore di nome *Antonius*, spesso ricordato semplicemente come *Magister Antonius de Fabriano pictor*.
- Sebbene in nessun'altra opera Antonio si rifaccia così da vicino ad un modello fiammingo come nel *San Girolamo*, egli dimostra in tutta la sua produzione un grande realismo, con una grande attenzione ai dettagli e alla resa dei materiali: ad esempio nel *Crocifisso* di Matelica (fig. 4) il perizoma di Cristo è sostituito da una tovaglia d'altare lavorata secondo la tecnica a "liccetti", tipica della zona tra Camerino, Fabriano e Matelica[223]. Esempi di queste tovaglie quattrocentesche sono visibili al Museo Diocesano di Camerino: un confronto tra questi panni e la tavola di Antonio rivela tutta l'abilità dell'artista nel rifarsi al naturale fin nei minimi dettagli. La vena icastica con cui Antonio descrive la figura del *San Girolamo*, che sembra un popolano, ritorna ad esempio nelle figure degli *Apostoli* della *Dormitio Virginis* (fig. 2) o nel *San Bernardino da Siena* affrescato nella controfacciata della chiesa di San Francesco a Gualdo Tadino nel 1451 (fig.3). Il volto del santo francescano è inoltre molto vicino a quello del padre della chiesa, soprattutto per il dettaglio dell'occhio un po' strabico.
-Nel cartellino con la data, appeso al bordo della scrivania del *San Girolamo*, la grafia del numero "5" è identica a quella che compare nel *San Bernardino da Siena* a Gualdo Tadino, nel *Crocifisso* di Matelica -l'opera è firmata *Antonius Fabrianensis* - nell'affresco staccato proveniente da Palazzo Bigonzetti Baravelli (fig. 9).
-il *San Girolamo* non è l'unica tra le opere attribuite ad Antonio a guardare in direzione dell'Italia meridionale o della Spagna: la *Dormitio Virginis* potrebbe ripetere "un modulo frequente nei retablos spagnoli"[224]: di questa ipotesi discuteremo in maniera dettagliata in uno dei prossimi capitoli. Queste opere partecipano di quel particolare clima culturale determinato dagli intensi scambi artistici tra Nord e Sud d'Europa detto Rinascimento Mediterraneo:

[223] P. GINESI e M.G. VARAGONA, *Sulle tracce della tessitura a "liccetti": itinerario storico-turistico*, Macerata 2006.
[224] F. ZERI, *Giovanni Antonio da Pesaro*, in "Proporzioni", II, 1948, pp. 164-167; riedito in *Giorno per Giorno nella pittura*, 1992, pp. 105-108.

possono ben essere di mano di quello stesso *Antonelus de Fabriano*, che era a Genova, "porta del mondo"[225], sul finire del quinto decennio e che sembra aver avuto una propensione al viaggio.

- L'unicità del *San Girolamo* all'interno del catalogo del pittore si spiega semplicemente con il fatto che Antonio in quest'opera si sta rifacendo da vicino ad un'opera fiamminga. E non sarebbe questo l'unico caso in cui egli si cimenta con l'arte della copia: nel 1452 egli realizza una copia esatta di uno stendardo processionale a doppia faccia dipinto da Gentile per la Confraternita dei Discipinati di Fabriano. I confratelli potrebbero aver commissionato questa opera proprio ad Antonio in virtù delle sue abilità da copista. Il *San Girolamo*, di cui non è stato possibile individuare il committente, potrebbe essere stato realizzato da Antonio come un pezzo di bravura al suo ritorno a Fabriano, per dimostrare che durante i suoi viaggi aveva appreso l'arte "esotica" dei maestri del Nord.

-La differenza con le altre sue firme si giustifica semplicemente con il fatto che egli nella realizzazione dell'opera si rifà da vicino ad un modello: la scrittura gotica usata da Antonio nel San Girolamo sembra voler imitare la scrittura di van Eyck. Inoltre nello stendardo di Genga (fig. 6) la firma *Antonius* è posta su un cartellino dipinto sulla cornice, del tutto simile a quello del *San Girolamo*.

-Un elemento decisivo a favore della autenticità e della provenienza fabrianese del *San Girolamo*, la si trova in una miniatura di un concittadino di Antonio.

Il miniatore Jacopo da Fabriano fu attivo a Roma a partire dal 1452, dove era a capo di un atelier che lavorava per Papa Pio II[226]. Jacopo mantenne però senza dubbio i rapporti con la sua città natale: nel frontespizio del manoscritto Reg. lat. 1882 della Biblioteca Vaticana, contenente il *De civitate Dei* di Sant'Agostino, un'iscrizione dice che il manoscritto venne decorato da Jacopo a Fabriano nel 1456[227]. Il manoscritto 172 del Fitzwilliam Museum di Cambridge con le *Lettere di San Girolamo*, noto, fino all'uscita di una recente pubblicazione[228], solo dal catalogo ottocentesco dei manoscritti del Museo, è ugualmente

---

[225] *Genova, porta del mondo. La città medievale e i suoi habitatores*, catalogo della mostra documentaria (Genova, Archivio di Stato, 16 giugno – 15 settembre 2011), a cura di C. Olgiati, Genova 2011.

[226] Si vedano: *Jacopo da Fabriano miniatore di sua Santità*, a cura di M. G. Fachechi Danese, Fabriano 1999; F. PASUT, Per *la miniatura a Roma alla metà del Quattrocento. "Il miniatore di Niccolò V"*, in *Niccolò V nel sesto centenario della nascita*, atti del convegno internazionale di studi a cura di F. Bonatti e A. Manfredi (Sarzana, 8-10 ottobre 1998) , Città del Vaticano 2000, pp. 103-155, in part. pp. 111, 152-153, cat. 23; J. RUYSCHAERT, *Miniaturistes "romains" sous Pie II*, in *Enea Silvio Piccolomini Papa Pio II*, atti del convegno a cura di D. Maffei, Siena 1968, pp. 245-282, in part. pp. 246-251.

[227] Fachechi Danese ha ipotizzato che il *San Girolamo* di Antonio potrebbe aver costituito il modello per l'immagine di *Sant'Agostino* nell'iniziale miniata al folio 3 r di questo codice. *Jacopo da Fabriano …*, 1999.

[228] *Illuminated manuscripts in Cambridge, a catalogue of western book illumination in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge Colleges*, a cura di N.Morgan e S. Panayotova, 2 voll., London-Turnhout 2011, II, *Italy & the Iberian peninsula*, n. 290, pp. 164-165.

firmato da Jacopo. Una nota del XVII secolo ne indica l'appartenenza al monastero di San Benedetto a Fabriano. Ho avuto occasione di consultare il manoscritto e di constatare che nell'iniziale miniata del folio 5 compare la figura di *San Girolamo* (fig. 48): essa deriva dalla tavola di Baltimora il significativo dettaglio di quelle mani ritorte così particolari: si tratta dell'unica derivazione nelle Marche del Quattrocento dall'opera di Antonio.

Nonostante la ricerca abbia gettato nuova luce su quest'opera e sulla biografia di Antonio da Fabriano, resta difficile stabilire in maniera univoca quale fosse il modello alla base del *San Girolamo*. Questo modello doveva essere analogo a quello di cui si servì Jorge Inglés, il cui *San Girolamo*, come del resto le altre opere da lui realizzate, rivela un forte debito con la scuola di Tournai da un punto di vista stilistico e tecnico. Inglés entro sicuramente in contatto non solo con gli originali fiamminghi ma anche con i maestri fiamminghi: questo rapporto diretto marca la differenza con un pittore come l'autore della *Deposizione* del Museo di Capodimonte a Napoli, di cui abbiamo discusso.
Il *San Girolamo* di Antonio è, come la *Deposizione*, un'opera tradizionale dal punto di vista tecnico; per quanto attiene la composizione, i suoi riferimenti abbiamo detto essere molteplici; troviamo rimandi a Jan van Eyck, a Campin, a Christus; l'idea erudita del santo nello studio rappresentato in una piccola tavola era sicuramente propria di van Eyck, come dimostrano il *San Girolamo* di Detroit e la descrizione dell'anta del trittico Lomellini restituitaci dal Facio. Inoltre l'idea della firma sul finto cartellino sulla cornice sembra derivare proprio da consuetudini vaneyckiane.
Il sapore ispano-fiammingo dell'opera e le analogie con Inglés potrebbero indurci a pensare che il fabrianese non si rifece direttamente ad un modello fiammingo ma ad una replica di un artista spagnolo o napoletano che avrebbe a sua volta copiato in maniera molto fedele un originale fiammingo.
Antonio forse copiava un *San Girolamo* "fiammingheggiante" raffigurato in un comparto di *retablos*, come il *San Girolamo* di Inglés? Il *San Girolamo* di Antonio misura 96 x 60 cm: le dimensioni potrebbero essere quelle di uno scomparto di un piccolo *retablo*; la posizione frontale del Santo indurrebbe a pensare al pannello centrale, come nel citato retablo di Jaume Ferrer, dove il pannello centrale misura 151 x 86 cm. Un altro esempio è costituito da un *retablo* di un seguace di Bermejo a Raleigh, North Carolina Museum of Art (fig. 49). Quest'ultima opera è stata realizzata sullo scorcio del XV secolo e non può dunque essere un termine di confronto per il nostro *San Girolamo*; essa offre tuttavia degli interessanti spunti di riflessione: il santo ritratto di tre quarti, il suo scrittoio ligneo che si apre di lato a scoprire

degli scaffali interni, la posizione del leone ricordano la composizione della tavoletta eyckiana di Detroit, ma il santo impugna penna e raschietto nello stesso particolare modo del santo di Inglés. Questo retablo è inoltre interessante per la sua tipologia: si tratta di un altare portatile; l'insieme misura 104.1 x 90.2 cm. La tavola di Antonio, piccola rispetto al San Girolamo di Ferrer, potrebbe rifarsi invece ad un'opera di minori dimensioni come questa, che rappresenta però un'eccezione rispetto ai più diffusi retablos di grandi dimensioni. Un'altra ipotesi da tenere in considerazione è che il modello di riferimento per l'opera di Antonio possa essere stato un *retablo* con una doppia dedicazione, sul tipo, ad esempio, di quello di Cirera e Despuig al MNAC, dove i due santi Michele e Pietro occupano la parte centrale, composta di due scomparti verticali (fig. 50). Il formato del *San Girolamo*, non quadrato ma allungato, potrebbe dipendere da un modello appartenente a questa tipologia, comune nella Penisola Iberica.

Resta però la questione della firma, che cerchiamo di chiarire con un esempio. Nella *Madonna col Bambino e angeli* del Museo Nacional de Catalunya, scomparto centrale di un *retablo*[229], la firma del pittore Pere Garcia di Benavarri (fig. 51)[230], ben aggiornato sulle novità d'oltralpe, si trova su di un cartellino appeso alla base del trono della Vergine, richiamando la maniera fiamminga. Nell'opera di Antonio il cartellino "alla fiamminga" con la firma è posto però sulla cornice: ritengo che questa collocazione si addica meglio ad un'opera autonoma.

Il *San Girolamo* resta dunque "misteriosissimo", come lo definiva la Rossetti Brezzi nel 1983[231], ma pensiamo di poter gettare ancora un po' di luce su quest'opera e sulla personalità di Antonio attraverso l'analisi della copia che egli trasse dallo stendardo processionale di Gentile, sottolineando le sue abilità di copista, e della *Dormitio Virginis*, un ulteriore opera che guarda verso la Spagna.

[229] F. RUIZ I QUESADA, *La identidad del artista*, in M.R. Montone Clivillés, M.R. Padrós Costa, F. Ruiz i Quesada, *Museo Nacional d'Art de Catalunya. Guía Visual. Arte Gótico*, Barcellona 2005, pp. 164-170.
[230] M. DEL CARMEN LACARRA DUCAY, *Pere Garcia de Benavarri*, in *La pintura gotica hispanoflamenca…*, 2003, pp. 334, 336.
[231] E. ROSSETTI BREZZI, *Per un'inchiesta …*, 1983, p. 15.

"A CONCORRENDA O PER FARNE ESPERIMENTO QUANTO POTESSE AVVICINARSI AL SUO MAESTRO ECCELLENTE": LA COPIA DI ANTONIO DA FABRIANO DA UNO STENDARDO PROCESSIONALE DI GENTILE

Questo breve capitolo è incentrato sul rapporto tra Antonio da Fabriano e il suo concittadino Gentile, in relazione ad una copia realizzata dal primo da uno stendardo processionale di mano del suo illustre predecessore.

Gentile realizza infatti per la Fraternità di San Francesco uno stendardo a doppia faccia, una tipologia di manufatti molto diffusa nelle Marche del Quattrocento[1], il cui *recto* era costituito dall'*Incoronazione della Vergine*, ora al Getty Museum (fig. 53)[2] e il cui *verso* era rappresentato dalle *Stimmate di San Francesco*, alla collezione Magnani Rocca (fig. 54)[3]. Le due tavole, divise già all'inizio dell'Ottocento, sono state a lungo considerate dalla critica come indipendenti e realizzate in periodi diversi della carriera di Gentile. Si deve a Christiansen l'aver ricostruito la *facies* originale dell'opera: l'intuizione dello studioso si è basata anche sull'esistenza, testimoniata da varie fonti ottocentesche, di una copia delle due tavole a formare in origine uno stendardo processionale[4].

La copia in questione è di mano di Antonio da Fabriano: oggi si conserva solamente la faccia con l'*Incoronazione della Vergine*, dal 1882 all'Accademia di Vienna (fig. 54)[5]; del *San Francesco* si sono invece perdute le tracce alla fine dell'Ottocento[6].

A quanto possiamo giudicare dalla tavola superstite, Antonio trasse una copia molto fedele dall'originale di Gentile, praticamente sovrapponibile nelle misure; questo ha generato molta confusione per tutto l'Ottocento ed oltre: l'*Incoronazione* di Vienna e il perduto *San*

[1]V. SCHMIDT, *Gli stendardi processionali su tavola nelle Marche*, in *I Da Varano e le Arti*, atti del convegno internazionale (Camerino, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. DE MARCHI, 2 voll., Ripatransone 2003, II, pp. 551-578.

[2]K. CHRISTIANSEN, *The Coronation of the Virgin by Gentile da Fabriano*, in "The J. Paul Getty Museum Journal", 6/7, 1978/1979, pp. 1-12; A. DE MARCHI, in *Fioritura tardogotica nelle Marche,* catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio–25 ottobre 1998), Milano 1998, n. 67, pp. 194-195.

[3]E. DAFFRA, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di L. Laureati e L. Mochi Onori (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006), Milano 2006, n. IV.1, pp. 182-185.

[4]K. CHRISTIANSEN, *The Coronation*...., 1978/1979, pp. 1-12.

[5]R. TRNEK, Die *Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste*, Wien 1997, pp. 34-35.

[6]K. CHRISTIANSEN, *Gentile da Fabriano*, London, 1982, pp. 93-95. L'opera appare attestata l'ultima volta nel 1889 nella collezione romana di Filippo Pirri: *Catalogo degli oggetti d'arte e curiosità formanti la collezione del sig. Can. Filippo Pirri*, Roma 1889, n. 548, p. 92.

Francesco sono spesso state considerate opere di Gentile stesso[7]. L'apice della confusione tra copia ed originale è stato toccato dal Van Marle che riduce ad uno solo i due quadri raffiguranti l'*Incoronazione*[8]. È interessante ricordare l'opinione di Bruno Molajoli il quale pubblica la tavola di Vienna nel 1927 ritenendola l'originale; a proposito invece dell'*Incoronazione* di Gentile, all'epoca in una collezione parigina, scrive: "Oserei concludere che la tavola Heugel sia una copia dell'originale di Vienna. Direi anzi di più se dovessi esporre intera la mia impressione: copia moderna che sa tanto d'Ottocento"[9]. Lo studioso avanza dunque l'ipotesi che il dipinto di Gentile sia un falso moderno.
L'opinione di Molajoli oggi ci può far sorridere, ma è rivelatrice del fatto che Antonio con la sua opera che ha ingannato tanti acuti conoscitori dovette raggiungere in pieno il suo scopo: realizzare una copia fedelissima da Gentile, non certo con un intento fraudolento ma per rispondere ad una precisa richiesta della committenza.

Chi furono dunque i committenti di Antonio? A questo proposito ricaviamo informazioni preziose dalla più antica cronaca fabrianese in nostro possesso, compilata nel 1559 da Fra Domenico Scevolini da Bertinoro, di cui la Biblioteca Comunale di Fabriano conserva una copia manoscritta del 1627[10]. In un passo, già segnalato da Fabio Marcelli[11], lo Scevolini scrive a proposito del pittore: "discepolo di Gentile; di che casata sia n'ho potuto trovare, essendo costui stato discepolo di un tanto preclaro pittore che lode maggiore daremo a questo dopo lui fior fabrianese. Di questo dunque si vede una Madonna nella fraternità di San Francesco, quale portano in processione il giorno del Corpo di Cristo, con un'altra di Gentile. C'è opinione che egli la facesse a concorrenda, o più tosto per farne esperimento quanto potesse avvicinarsi al suo maestro eccellente; n'arriva però di molto alla perfettion di Gentile, quantunque non sia se non di gran laude meritevole".
Questo passo dello Scevolini necessita di un'importante precisazione preliminare. Antonio non fu affatto discepolo di Gentile, innanzitutto per ragioni anagrafiche: Gentile muore infatti nel 1427 a Roma, quando Antonio era forse appena nato. Inoltre Gentile non fu per il nostro pittore neppure un punto di riferimento stilistico privilegiato: egli si muove in un universo

[7]La confusione tra originale e copia ha origine probabilmente con il cav. A. RICCI (*Elogio del pittore Gentile da Fabriano*, Macerata 1929, p. 18, p. 37, nota 10).
[8]R. VAN MARLE, *The development of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., The Hague 1923-1938, VIII, 1927, pag. 26.
[9]B. MOLAJOLI, *Un dipinto inedito di Gentile da Fabriano*, in "Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica", V, 1926-1927, pp. 291-297.
[10]D. SCEVOLINI DA BERTINORO, *La preclarissima Historia fabrianese nuovamente compilata dal p. Fra Roscetti Bonaventura da Matelica*, ms., 1627, Biblioteca comunale di Fabriano, ms 159.
[11]D. SCEVOLINI, *La preclarissima…,* c. 95. Il passo, rintracciato da Fabio Marcelli, è stato pubblicato per la prima volta in B. CLERI, *Antonio da Fabriano*…, 1997, pp. 49-50.

figurativo che ci appare molto lontano da quello del suo predecessore, come abbiamo ampiamente riscontrato finora.
Il passo dello Scevolini ci fornisce comunque informazioni importanti riguardo la committenza: la *Madonna* di Antonio realizzata "a concorrenda" con quella di Gentile - parliamo dunque certamente dell'*Incoronazione* di Vienna-, si trovava nella Fraternita di San Francesco. Lo storico si riferisce senza dubbio alla Confratrenita dei Disciplinati, intitolata a San Francesco, la cui esistenza è attestata a Fabriano già nel XIV secolo[12].

Due importanti manoscritti fabrianesi inediti sembrano confermare che i confratelli di San Francesco fossero i destinatari originari dell'opera di Antonio. Il primo è opera di Francesco Graziosi che nel 1733[13] nelle vite degli Illustri pittori si rifà dichiaratamente allo Scevolini; quanto scrive su Antonio differisce però dalla cronaca del 1559 per un dettaglio importante. Egli dice infatti: "fece moltissime pitture in Fabriano, ed una si vede nelle case dell'Oratorio di San Filippo Neri, ove era la fraternità di San Francesco, rappresentante San Francesco Stimatizzato, quale portava in processione nel dì del Corpus Domini con un'altra di Gentile che significa la Incoronazione della Vergine ed è opinione che la facesse a concorrenza o piuttosto per farne esperienza, quanto potesse avvicinarsi al Maestro".
Il Graziosi evidentemente vedeva l'opera di Antonio nell'Oratorio di San Filippo, in origine di pertinenza della Fraternita dei Disciplinati, attiguo al convento di San Francesco da cui con tutta probabilità dipendeva. Siamo dunque di fronte ad un'ulteriore conferma sulla committenza dello stendardo ad Antonio da parte dei Disciplinati. Questo passo e quello tratto dalla cronaca dello Scevolini ci mettono però di fronte ad una questione di difficile soluzione: è curioso come non descrivano mai queste tavole come parti di uno stendardo a doppia faccia. Lo Scevolini parla delle due *Incoronazioni*, senza citare però il *verso* dei due stendardi con il *San Francesco*; il Graziosi cita invece il *San Francesco* di Antonio e l'*Incoronazione* di Gentile. Se ne potrebbe dedurre che le due tavole fossero già state divise nel 1559.
A questo proposito è opportuno prendere in considerazione il secondo manoscritto inedito[14], gli *Studi Storici* di Camillo Ramelli scritti nel secondo quarto del XIX secolo. Nel VII libro si

[12]Si veda: D. PILATI, *Pie Confraternite fabrianesi. Antiche memorie,* Sassoferrato 1991.
[13]A Fabriano l'archivio Roccamadoro Ramelli conserva una copia manoscritta del testo del Graziosi di mano degli allievi dell'erudito Camillo Ramelli. Paolo Selini, responsabile dell'Archivio, a cui va un sentito ringraziamento, ha messo a punto la trascrizione del manoscritto che ho avuto modo di consultare durante le mie ricerche. Un ringraziamento anche a Barbara Zenobi della Biblioteca e Archivio Storico Comunale di Fabriano per la disponibilità e i preziosi suggerimenti.
[14]I codici degli *Studi storici* di Camillo Ramelli sono anch'essi conservati nell'archivio della famiglia Roccamadoro Ramelli. Una prima parte è stata pubblicata nel libro: *Gli Studi Storici di Camillo Ramelli e il Lapidario del Palazzo Comunale di Fabriano*, a cura di M. F. PETRACCIA, Fabriano 2007. La parte del

legge: "Gentile operò in concorrenza del suo discepolo Antonio per la fraternità di San Francesco quello stendardo, che portavasi in processione pella città nel giorno dedicato alla memoria del Corpo di Cristo, intorno al quale dobbiamo rettificare alcuni equivoci occorsi. È dunque a sapersi che lo stendardo formante un sol tutto era dipinto in doppio senso, e che in ognuna delle parti erano effigiate la Coronazione della Vergine, e S. Francesco in atto di ricevere le stimmate, ripetendo maestro e discepolo intrambi li soggetti per modo che quattro erano le tavole. Ora locali e beni della ricordata Fraternita fabrianese furono ceduti nel secolo XVII alli PP. Della Congregazione dell'Oratorio, che fino all'epoca del regno italico possedettero il pregiato stendardo, diviso allora per non farlo soggiacere alla demaniazione fra due di quei padri, l'uno de' quali cedette la sua metà al patrio Seminario, e l'altro che fu Giuseppe Bufera prese la rimanente, venuta quindi proprietà del di lui fratello nobile Romualdo. La divisione suddetta peraltro venne eseguita in modo (ed ignoriamo se per avvedutezza od accidentalità) che ciascuno ebbe un dipinto di Gentile, ed altro di Antonio, per cui in quelli posseduti tuttora dal Signor Bufera la Coronazione della Vergine è del maestro, ed il San Francesco del discepolo siccome facilmente se ne convincerà chiunque intenda anche mezzanamente in arte; e viceversa negli altri, che il Seminario vendette non sono molti anni, era di Antonio la Coronazione di Maria, di Gentile il Santo d'Assisi veduto già in Roma nel 1829 dal ch. Ricci"[15].

Oltre ad avvalorare l'ipotesi di una committenza da parte dei Disciplinati non solo dello stendardo di Antonio ma anche di quello di Gentile, il Ramelli ci mette al corrente delle circostanze che portarono alla dispersione di queste opere. Il passaggio di proprietà dai Padri Francescani ai Padri Filippini corrisponde effettivamente alla sorte dell'oratorio della Confraternita dei Disciplinati, ceduto appunto nel 1632 alla Congregazione dei Padri dell'Oratorio di San Filippo Neri[16]; gli stendardi vennero poi affidati a due diversi padri filippini all'epoca delle soppressioni napoleoniche. Le parole del Ramelli sembrano confermare inoltre che in origine le tavole in questione costituivano due stendardi a doppia faccia, ma non è chiaro se i supporti vennero resecati nel periodo napoleonico oppure se l'operazione era già stata effettuata in precedenza.

---

manoscritto dedicata alla pittura è stata accuratamente trascritta da Paolo Selini che con grande disponibilità mi ha permesso di consultarla.

[15] Amico Ricci sostiene che la tavola con il *San Francesco* di Antonio venne venduta dal seminario ad un amatore d'arte, presso il quale la vide a Roma nel 1829 (A. RICCI, *Memorie Storiche delle arti e degli artisti nella Marca di Ancona*, 2 voll., Macerata 1834, I, pp. 176-177, p. 180, nota 6). Secondo molte altre fonti ottocentesche le tavole con il *San Francesco*, tanto quella di Gentile che quella di Antonio rimasero a Fabriano almeno fino al 1873, il primo nella collezione Fornari e il secondo nella collezione Rotondi. Si veda K. CHRISTIANSEN, *Gentile da Fabriano,* 1982, pp. 94-95.

[16] B. MOLAJOLI, *Guida artistica di Fabriano*, Fabriano 1990 (1ª edizione Fabriano 1956), p. 136.

Ramelli, come i suoi predecessori fabrianesi e come gran parte della storiografia artistica ottocentesca, si inganna su due punti: sul discepolato di Antonio presso Gentile e sull'attribuzione al maestro dell'*Incoronazione della Vergine* un tempo in casa Bufera: si tratta infatti della tavola oggi visibile a Vienna che possiamo ritenere senza dubbio la copia di Antonio, di cui il *San Francesco* in origine presente nella medesima collezione costituiva il *verso*. L'originale di Gentile erano invece costituito dalle due tavole che divennero proprietà del seminario. A proposito di quest'opera un contemporaneo di Ramelli, il pittore Vincenzo Liberati, nel 1827 scrive: "Due quadri da cavalletto di Gentile esistono presso questo nostro V. Seminario, raffiguranti uno la Coronazione di Maria Vergine e l'altro San Francesco che riceve le Stimmate; questi sono in fondo d'oro d'un lavoro eccellente; tali quadri furono ceduti in dono dai P.P. Francescani ai PP. Filippini, ed ora, soppressi questi, sono passati in dominio del V. Seminario". Molajoli, che riporta il passo, nota una posteriore aggiunta nel manoscritto che dice "quindi venduti". L'*Incoronazione* venne acquistata a Firenze dal Rev John Sanford nel 1835 e dopo vari passaggi in collezioni inglesi entrò a far parte della collezione Heugel di Parigi; il *San Francesco* rimase a lungo proprietà della famiglia fabrianese dei Fornari[17].
Molajoli riporta inoltre che il Liberati menziona anche la copia realizzata da Antonio da Fabriano[18].

A proposito della destinazione originaria possiamo concludere che una committenza di entrambi gli stendardi da parte dei Disciplinati è del tutto plausibile, in primo luogo perché questo tipo di manufatti era parte integrante del corredo devozionale delle pie unioni. Dalle ricerche effettuate sulla confraternita fabrianese inoltre è emersa un'ulteriore conferma, che sembra essere risolutiva: il sigillo della compagnia rappresentava proprio il San Francesco Stimmatizzato[19]. La raffigurazione di questa scena rispondeva dunque pienamente a quella pratica secondo la quale nel *verso* dello stendardo era spesso rappresentato l'emblema della confraternita.
Per quanto riguarda le motivazioni che spinsero i Disciplinati a commissionare a trent'anni circa di distanza un nuovo stendardo ad Antonio la questione rimane aperta. Certamente l'opera di Gentile dovette suscitare grande ammirazione tra i suoi concittadini. Si può concordare con l'ipotesi di Schmidt, secondo la quale lo stendardo di Antonio venne

[17]Sulla storia collezionistica delle tavole di Gentile e di Antonio si veda ancora K. CHRISTIANSEN, *Gentile da Fabriano*, 1982, pp. 93-95.
[18]Purtroppo non è stato possibile reperire il manoscritto di Liberati. Si veda: B. MOLAJOLI, *Gentile da Fabriano*, Fabriano 1934 (1ª edizione Fabriano 1927), p. 112, nota 2, pp. 117-118, nota 14.
[19]D. PILATI, *Pie confraternite…,* 1991, pp. 87-88.

realizzato per risparmiare quello di Gentile, che solo in un secondo momento iniziò ad essere portato anch'esso in processione, come attestato dal passo dello Scevolini[20].

Lo storico, come dicevamo, scrive infatti che la Madonna di Antonio e quella di Gentile erano portate in processione il giorno del *Corpus Domini*. Girolamo De Vecchi nel XVIII secolo ha tratto dall'Archivio Comunale notizie a proposito di riti e processioni che si svolgevano a Fabriano, le quali sono molto interessanti per ricostruire la vita religiosa della città. Da un manoscritto dello storico conservato alla Biblioteca di Fabriano[21] apprendiamo dunque che questa processione, la più importante tra i riti eucaristici, veniva senza dubbio celebrata negli anni di attività di Antonio: i primi documenti citati dal De Vecchi a proposito dell'organizzazione della festa risalgono al 1452. Nessun riferimento viene però fatto a stendardi, mentre sappiamo che veniva portato in processione un baldacchino, per cui ogni anno venivano stabiliti dei portatori e il percorso da compiere. Il De Vecchi fa riferimento anche ad altre processioni e così veniamo a conoscenza del fatto che a Fabriano ne venivano organizzate "per la liberazione dalla peste"[22], "per la quiete di questa nostra terra", "per li teremoti", "per il male endemico" e che tutti i religiosi e i confratelli erano tenuti a prendervi parte. Nessun riferimento troviamo però ai nostri stendardi[23]; l'unica immagine della

[20]V. SCHMIDT, *Gli stendardi processionali…,* 2003, p. 556.

[21]G. DE VECCHI, *Beati e Santi protettori, voti, processioni e cose sacre e Ecclesiastiche*, ms., sec. XVIII, Fabriano, Biblioteca e Archivio Storico Comunale, ms 253.

[22]A questo scopo venne certamente realizzato lo stendardo del Maestro di Staffolo a Palazzo Venezia, il quale raffigura sul *recto* la *Madonna della Misericordia* e nella cuspide l'*Eteno Padre scagliante le frecce*, sul *verso San Giovanni Battista e San Sebastiano,* santo tradizionalmente invocato contro la peste, nella cuspide *Cristo risorto*. Si veda M. R. VALAZZI, in *Gentile da Fabriano e l'altro…*, 2006, nn. IV13, pp. 214-215. Anche Antonio dipinse uno stendardo per invocare la protezione dalla peste, con la raffigurazione sul *recto* della *Madonna della Misericordia, tra San Sebastiano e un Santo vescovo* (I. FIUMI, ivi*,* n. V8, pp. 236-237).

[23]Girolamo de Vecchi era nipote di Giovan Vecchio Iuniore de Vecchi (1643-1706), religioso che scrisse nella seconda metà del XVII secoli gli *Annali di Fabriano* (ms, sec. XVII, Fabriano, Biblioteca e Archivio Storico Comunale, ms 250). A proposito dello stendardo di Antonio egli riporta le parole dello Scevolini a cui segue un'aggiunta con un inchiostro diverso di una mano dalla differente grafia: " e questa immagine sta in casa nostra nella porta della cappelletta, essendosi donata a noi dalli frati con l'obligo di rifarsi lo stendardo come gli è stato fatto". La stessa mano alla carta 375 r. del medesimo codice scrive: "Il famosissimo pittore Antonio discepolo di Gentile ambi da Fabriano dipinse uno stendardo il quale portavano in occasione di processione li Padri Conventuali di S. Francesco di Fabriano, che da una parte vi era dipinta una Madonna della Concettione ed era di detto Antonio e dall'altra parte vi era dipinto il Beato Francesco de Libra, il quale era di Gentile suo maestro, ed hoggi detto stendardo sta nella porta della cappella del signore Conte de Vecchi in sua casa, havendoli fatto rifare un altro novo a detti padri, perché questo era un poco lacero". È assai probabile che le aggiunte siano di mano del nipote Girolamo de Vecchi: questo spiegherebbe il riferimento alla "casa nostra"; un confronto inoltre con il ms. 253 della medesima biblioteca di cui abbiamo parlato rivela la medesima grafia. Occorre sottolineare come il soggetto dello stendardo venga travisato da Girolamo: dubitiamo dunque dell'attendibilità delle sue parole. Se quanto scrive fosse invece degno di fede ci troveremmo di fronte ad una terza copia dello stendardo fatta realizzare nel tardo Seicento per i Padri Conventuali dal conte de Vecchi, il quale avrebbe tenuto per se uno dei due stendardi quattrocenteschi, ormai consunto. Allo stato attuale non è possibile risolvere la questione; ci limitiamo a segnalare che a Fabriano, nella collezione Fornari, insieme a quella di Gentile era conservato una terza tavola con le *Stimmate di San Francesco*, pubblicata nel 1907 da Arduino Colasanti come opera di Giovanni di Paolo, già menzionata dalla storiografia locale ottocentesca e della quale si sono attualmente perse le tracce. A. COLASANTI, *Un quadro inedito di Gentile da Fabriano*, in "Bollettino d'arte", I, 1907, pp. 19-22. Si

Madonna da portare in processione a cui si accenna è quella "del Buon Gesù": si riferisce probabilmente allo stendardo realizzato dal Maestro di Staffolo per quell'ospedale, fondato nel 1456 da San Giacomo della Marca[24].

Forse in origine gli stendardi di Antonio e di Gentile erano utilizzati nell'ambito di un'altra processione, magari legata a San Francesco; d'altra parte il tema *dell'Incoronazione della Vergine* non si collega, secondo Schimdt, a nessuna delle occasioni in cui avevano luogo processioni solenni[25].

È necessaria a questo punto una precisazione a proposito del formato originale dei due stendardi legata proprio all'iconografia dell'*Incoronazione della Vergine*[26]. È assai probabile che le tavole fossero fornite di una cuspide, come la maggior parte degli stendardi marchigiani quattrocenteschi su tavola. La cuspide sul *recto* doveva infatti accogliere la raffigurazione dell'Eterno Benedicente: nell'iconografia "trinitaria" dell'*Incoronazione*, che si diffonde a partire dal XIV secolo[27], viene inclusa la figura del Padre Eterno e, talvolta, quella della colomba dello Spirito Santo; non mi è stato possibile invece rintracciare altri esempi in cui compaia la colomba senza la figura dell'Eterno, la quale dunque nei due stendardi fabrianesi era probabilmente ritratta nella cuspide, dato che la superficie pittorica delle tavole non appare tagliata. I due stendardi in questione dovevano quindi in origine presentarsi come quello pubblicato da Christiansen, già nella collezione Grassi a Roma, con un'attribuzione a Francesco di Gentile[28].

Alcune fonti ottocentesche[29] riportano che sulla faccia con il *San Francesco* realizzata da Antonio era iscritta la data 1452. Si tratta di una data cruciale nella sua carriera. In quell'anno l'artista firma il bellissimo *Crocifisso* del Museo Piersanti di Matelica[30] e solo l'anno prima aveva licenziato un'opera come il *San Girolamo* di Baltimora. È esattamente all'interno di

---

veda anche A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano, un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 2006 (1ª edizione Milano 1992), p. 154, nota 5.

[24]G. DE VECCHI, *Beati e Santi protettori …*, c. 181. Sullo stendardo si veda: M. M. PAOLINI, in *Il Maestro di Staffolo*, a cura di B. CLERI e G. DONNINI, s. l. 2002, pp. 91-93.

[25]V. SCHMIDT, *Gli stendardi processionali…,* 2003, pp. 555-556.

[26]Sull'iconografia dell'*Incoronazione della Vergine* si veda: P. VERDIER, *Le couronnement de la Vierge*, Montreal – Paris 1980.

[27]Si veda:anche I. FLOR, *La rappresentazione dell'Incoronazione della Vergine Maria e l'iconografia di "tipo veronese*", in "Arte Cristiana", 87, 1999, pp. 17-32.

[28]K. CHRISTIANSEN, *Gentile da Fabriano*, 1982, pp. 18-19, fig. 15. Nel capitolo dedicato al Quattrocento fabrianese proporremo un'attribuzione di questo stendardo a Luca di Paolo da Matelica.

[29]J. PASSAVANT, *Raphael d'Urbin et son père Giovanni Santi*, 2 voll., Paris 1860, I, p. 389; O. MARCOALDI, *Guida e statistica della città e comune di Fabriano*, Fabriano 1873, pp. 89-90, p. 239, note 181-182. G. B. CAVALCASELLE e J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia dal sec. II al secolo XVI*, voll. 11, Firenze 1875-1908, IX, 1902, p. 80.

[30]I. FIUMI, in *Gentile da Fabriano e l'altro…*, 2006, n. V.6 pp. 232-233, con bibliografia precedente.

questo percorso "fiamminghegiante" che si inserisce la realizzazione della copia da Gentile. Il divario tra un dipinto come il *San Girolamo* e quanto rimane dello stendardo di Antonio, l'*Incoronazione* di Vienna, è evidente, ma tuttavia in questa tavola emergono alcuni elementi che sono tipici del suo stile e che differenziano la sua opera, seppur molto fedele, dall'originale di Gentile.

Il nostro artista si cimenta con abilità con le tecniche da orafo utilizzate dal maestro e il suo dipinto ci restituisce perfino aspetti dell'originale che sono andati perduti. La corona della Vergine e la cintola di Cristo conservano infatti le paste colorate inserite nelle decorazioni in rilievo, che sono state invece eliminate nell'opera di Gentile durante il restauro a cui è stata sottoposta la tavola al suo ingresso al Getty Museum, in quanto ritenute non originali[31]: un'operazione piuttosto arbitraria, poiché esse erano già presenti nell'Ottocento, come possiamo dedurre dall'acquarello fatto realizzare a Giovanni Fanciullacci dal rev. John Sanford, il quale aveva acquistato il quadro[32].

Antonio è molto abile anche nel riprodurre ogni dettaglio delle stoffe, ma il segno è più marcato, le decorazioni sono semplificate, più pesanti, lontane dalla raffinatezza di Gentile. Il contrasto chiaroscurale è più intenso, soprattutto nei volti. Il senso più profondo di questa copia è quello di una trasposizione dal mondo squisitamente tardogotico di Gentile a quel mondo popolare in cui si muovono i personaggi delle opere di Antonio. Basti confrontare gli angeli della tavola Getty con quelli di Vienna, assolutamente lontani dalla bellezza eterea che caratterizza quelli di mano del maestro: presentano infatti delle espressioni quasi caricaturali, come tanta altra umanità ritratta con grande naturalismo dal nostro pittore; interessante il confronto tra il volto del primo angelo visibile a sinistra e quello di uno degli Apostoli nella *Dormitio Virginis* (fig. 2) -un'opera di cui parleremo a lungo nel prossimo capitolo- con le palpebre e le guance un po' rigonfie, la pelle del collo molto segnata sotto il mento. Altri confronti interessanti si possono istaurare con i personaggi che trovano asilo sotto il manto della *Madonna della Misericordia* nello stendardo della Cattolica di Milano (fig. 55) o con gli apostoli della predella del più tardo trittico di Genga (fig.7)[33]. Un altro carattere tipico di Antonio che si riscontra nella tavola di Vienna sono le mani rozze, mal articolate. È davvero molto curioso come Molajoli il quale, come abbiamo detto, pensava che l'opera di Antonio fosse l'originale di Gentile, ritenesse che nelle mani del Cristo e delle Vergine fosse

[31] Si veda l'appendice tecnica di D. BULL in K. CHRISTIANSEN, *The coronation of the Virgin…*, 1978-1979, pp. 9-12.

[32] Si veda L. LAUREATI, *Gentile scomparso torna a Fabriano dopo qualche secolo. Una breve storia della dispersione ottocentesca di alcune opere di Gentile e della loro parziale ricomposizione in occasione della mostra*, in *Gentile da Fabriano e l'altro…*, 2006,pp. 52-59, in part. p. 57.

[33] I. FIUMI, *ivi*, n. V10, pp. 240-241.

intervenuto un restauratore![34] Gentile difficilmente infatti poteva essere l'autore di quelle mani così poco eleganti, che abbiamo detto essere spesso considerate un carattere morelliano nella produzione di Antonio.

Dunque se il cimentarsi "a concorrenda" con un'opera di Gentile "stona" da un certo punto di vista nel contesto degli esordi "fiammingheggianti" dell'artista, non dobbiamo però commettere l'errore di trasferire sui suoi contemporanei categorie di giudizio che sono invece moderne: i Disciplinati di San Francesco probabilmente non percepivano una frattura tra il naturalismo "tardogotico" di Gentile e quello di ascendenza nordica che Antonio aveva dimostrato con il *San Girolamo*. Forse scelsero di commissionare quest'opera proprio al nostro pittore in virtù delle sue abilità di copista: nella tavola di Baltimora egli riesce perfino a rendere quelle mani così particolari, che certamente avevano attirato la sua attenzione. Sono le stesse mani ritorte e nodose che ritroviamo nel *San Girolamo* di Inglés e che evidentemente erano proprie del loro modello di riferimento comune.

[34]B. MOLAJOLI, *Un dipinto inedito…,* 1926-1927, p. 295.

LA *DORMITIO VIRGINIS* DI ANTONIO DA FABRIANO

La *Dormitio Virginis* di Antonio da Fabriano (fig. 2)[1] è un dipinto assai particolare per quel che concerne il formato, la funzione e l'iconografia.

Si tratta di una tavola di forma centinata che misura 171,5 x 194 cm: si presenta dunque come un grande lunettone. Attualmente costituisce uno dei pezzi di maggiore importanza della Pinacoteca Civica Bruno Molajoli di Fabriano; purtroppo le notizie a proposito della sua provenienza anteriormente al suo ingresso nel museo sono assai scarse. L'opera non viene ricordata in nessuna chiesa di Fabriano dalle più antiche fonti che ne descrivono il patrimonio artistico, tra cui va citato il *Compendioso Ragguaglio delle cose più notevoli della Città di Fabriano* del marchese Venanzo Benigni, uno studio realizzato in occasione dell'elezione di Fabriano a città nel 1728 con la bolla *Inscrutabili aeterni* di Benedetto XIII[2]. All'incirca coeve si possono ritenere le aggiunte di mano di Girolamo De Vecchi al manoscritto 250 della Biblioteca e Archivio Storico Comunale di Fabriano, contenenti gli *Annali* di Giovan Vecchio Iuniore De Vecchi[3]. Tace sulla Dormitio Virginis anche Francesco Graziosi nelle *Memorie Istoriche della città di Fabriano*, compilate nel 1733[4]. Non ci forniscono informazioni utili neppure le fonti che troviamo nell'Archivio Diocesano di Camerino, Visite pastorali e Inventari, dove la *Dormitio Virginis* non è citata. Si tratta delle medesime fonti che ho consultato allo scopo di chiarire provenienza e funzione dell'altra opera centrale per comprendere la formazione di Antonio da Fabriano, il *San Girolamo*.

La prima menzione di Antonio come autore della *Dormitio Virginis* risale al 1841: in occasione della visita a Fabriano di papa Gregorio XVI fu organizzata nell'Oratorio della Carità una mostra di opere d'arte di proprietà di varie famiglie e istituti. Onofrio Angelelli nel 1928 riproduce l'elenco manoscritto delle opere che vi erano esposte: troviamo menzionato

[1] I. FIUMI, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di L. Laureati e L. Mochi Onori (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006), Milano 2006, n. V.9, pp. 238-239.

[2] V. BENIGNI, *Compendioso ragguaglio delle cose più notabili di Fabriano*, a cura di C. Benigni Oliveri, con note di R. Sassi, Tolentino 1924.

[3] GIOVAN VECCHIO IUNIORE DE VECCHI, *Annali di Fabriano*, ms., sec. XVII, Fabriano, Biblioteca e Archivio Storico Comunale, ms. 250. Le aggiunte del nipote non sono mai state notate ma ci hanno invece fornito notizie interessanti sulla vita artistica fabrianese, come abbiamo detto a proposito di un'altra opera di Antonio da Fabriano, l'*Incoronazione della Vergine* di Vienna.

[4] A Fabriano l'Archivio Roccamadoro Ramelli conserva una copia manoscritta del testo del Graziosi di mano degli allievi dell'erudito Camillo Ramelli.

"un quadro di Antonio da Fabriano. Proprietario/Espositore: Collegiata di San Nicolò"[5]. Sebbene non sia specificato il soggetto del quadro si può supporre che si tratti proprio della *Dormitio Virginis*, di cui Amico Ricci ricorda nel 1834 la provenienza dalla chiesa di San Niccolò, dove era situata "nell'atrio della sagrestia"[6]: una posizione che appare insolita. Fabio Marcelli ha ipotizzato dunque che si trattasse di una collocazione di comodo, pensando ad una provenienza originaria dalla chiesa domenicana di Santa Lucia. Secondo lo studioso, la *Dormitio Virginis* sarebbe un'iconografia particolarmente diffusa nelle chiese domenicane; nella chiesa dei Predicatori di Fabriano ne sono infatti affrescate due: la prima è visibile nella cappella di Sant'Orsola, l'altra nella sagrestia, entrambe sono della bottega di Alegretto Nuzi e Francescuccio di Cecco Ghissi (fig. 56)[7]. Secondo Marcelli la commissione dell'opera potrebbe essere ricondotta alla confraternita domenicana della Beata Vergine, con sede a Santa Lucia, che al momento dello scioglimento potrebbe aver alienato il dipinto che sarebbe così entrato in possesso della chiesa di San Niccolò. Un documento del 25 maggio 1473 testimonia il legame tra la famiglia del pittore e questo sodalizio: il fratello di Antonio, Mariano di Agostino di ser Giovanni e sua moglie Allegretta donano *inter vivos* tutti i propri beni mobili ed immobili a questa confraternita, in cambio del vitto e del vestiario fino alla loro morte[8].

Nel XIX secolo la *Dormitio Virginis* di Antonio era comunque certamente di pertinenza della collegiata di San Nicolò: la presenza dell'opera nella sagrestia della chiesa è attestata anche dalla "Nota dei quadri più notabili esistenti delle chiese del Comune di Fabriano, e i suoi appodiati compilata a senso della Circolare Delegatizia di Macerata N. 3979 del 13 giugno 1851", di cui sono venuta a conoscenza attraverso un inedito manoscritto dell'erudito fabrianese Camillo Ramelli[9]. In questa nota viene citata una "mezzaluna" (!) "in tavola col Transito della Vergine assistito dagli Apostoli". Nella sagrestia si trovava anche un "trittico in

---

[5] O. ANGELELLI, *Una mostra d'arte in Fabriano il 18 - 19 settembre 1841*, in "Bollettino per Gentile da Fabriano", 1928, p.48.

[6] A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti nella Marca di Ancona*, Macerata 1834, I, p.179. Il Ricci non fa il nome di Antonio, ma ascrive la "tavola di forma semicircolare" alla scuola di Gentile, peraltro ritenuto dall'autore- come da tutta la storiografia ottocentesca- maestro del nostro pittore.

[7] F. MARCELLI, *Note biografiche e committenza*, in B. Cleri, *Antonio da Fabriano eccentrico protagonista nel panorama artistico del Quattrocento marchigiano*, Cinisello Balsamo 1997, pp. 44 – 46; IDEM, *La sacrestia di San Domenico*, in *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici tra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998, pp. 194-208.

[8] Archivio di Sato di Ancona, Sezione di Fabriano, Archivio Notarile Fabriano, 62, Tommaso di ser Giacomo di Benedetto, 1470-1480, c. 145 r, Si veda F. MARCELLI, *Note biografiche e committenza …*, 1997, p. 193, nota 86; S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'Arte medievale a Fabriano e nel suo contado*, in *Il Maestro di Campodonico…*,1998, doc. 294, p. 224.

[9] La nota è contenuta nel libro VII degli *Studi Storici* di Camillo Ramelli: i codici sono conservati nell'archivio della famiglia Roccamadoro Ramelli. Abbiamo già citato questo manoscritto a proposito della copia di Antonio dallo stendardo processionale di Gentile.

tavola col Crocefisso, e molte figure", di anonimo artista fabrianese, e una "tavola colla Vergine sopra nuvole sorrette da Angioli, a destra S. Pietro, a sin. S. Nicolò di Bari", opera di Filippo da Verona. Mi sembra significato che quest'opera di "Filippo Veronese", pur senza la menzione del soggetto rappresentato, venga citata come presente in sacrestia anche da Francesco Graziosi già nel 1733, mentre in quel manoscritto non si fa al contrario parola di una tavola con il *Transito di Maria*. L'opera di Filippo da Verona, firmata e datata 1514, ha subito la medesima sorte della tavola di Antonio, passando dalla sagrestia della Collegiata alla Pinacoteca Civica.

È nel 1862 che la *Dormitio Virginis* confluisce infatti nella neonata Pinacoteca Civica, fondata su iniziativa del sindaco Andrea Stelluti Scala allo scopo di evitare che il patrimonio locale venisse trasportato nella pinacoteca urbinate, come prevedeva il decreto del commissario straordinario Valerio[10]. Il Marcoaldi ricorda la "tavola di forma circolare" (!) "rappresentante il transito di Maria" e apparenta l'opera al fare del Perugino e alla prima maniera di Raffaello, ma allo stesso tempo ricorda come "v'ha poi chi crede che tale opera sia del valentissimo Antonio da Fabriano, il prediletto fra i discepoli di Gentile". Lo stesso Marcoaldi qualche anno dopo ribadisce l'attribuzione ad Antonio nella sua *Guida e statistica della città e comune di Fabriano*, dove parla di una "tavola in forma d'arco rappresentante il transito di Maria assistita dagli Apostoli". Dal Marcoaldi apprendiamo anche che il quadro "era nella chiesa di San Niccolò. Fu derubato, quindi ricuperato (1862) per cura del Dr. Massimino Allè tenente l'ufficio delegato di Pubblica Sicurezza in Fabriano"[11].
L'attribuzione dell'opera ad Antonio è stata confermata da Mason Perkins in occasione della mostra d'arte sacra che ha avuto luogo a Macerata nel 1906[12]. La critica è tutt'ora concorde nell'attribuire l'opera all'attività giovanile del nostro pittore, ma ciò non toglie che questa tavola abbia creato e crei qualche perplessità, come dimostra l'imbarazzo della storiografia ottocentesca nel descrivere il formato dell'opera: "*una mezzaluna*", "*una tavola di forma circolare*", "*una tavola in forma d'arco*".
Ma andiamo con ordine e iniziamo a discutere a proposito dell'iconografia dell'opera.

[10] O. MARCOALDI, *Quadri della Pinacoteca Fabrianese. Cenni descrittivi*, Fabriano 1862.
[11] O. MARCOALDI, *Guida e statistica di Fabriano*, Fabriano 1873, p. 89, p. 239, nota 180.
[12] F. MASON PERKINS, *Note sull'esposizione di arte marchigiana a Macerata*, in "Rassegna d'arte", VI, 1906, pp. 52-58, p. 52.

Iconografia della *Dormitio Virginis*: dalla *Koimeisis* bizantina alla fortuna in Occidente

Antonio ritrae la Vergine distesa sul cataletto attorniata dai dodici apostoli; nella sezione superiore Cristo porta in cielo l'*animula* della Vergine, attorniata dagli angeli. I contorni della figura del Salvatore si confondono con quelli della mandorla: solo ad un'attenta analisi si riesce a distinguerne il volto subito sotto la cornice centinata. Le due scene sono unite dalla figura di San Tommaso, a cui Maria -più precisamente la sua anima- tende la propria cintola.

Il Nuovo Testamento tace sulla vita della Vergine dopo la *Crocifissione*, ma per i fedeli doveva essere difficile accettare che la Madre di Dio dovesse sottostare al destino comune a tutti i mortali. Il racconto della vicenda della morte e poi dell'assunzione della Vergine compare così nei Vangeli apocrifi ed è stato divulgato dalla Legenda Aurea nel XIII secolo[13], in un momento in cui il culto mariano era intenso e diffuso[14].

Si narra che un angelo fece visita alla Vergine per annunciarle la sua morte, che sarebbe avvenuta di lì a tre giorni; Maria espresse il desiderio di avere attorno a sé riuniti gli apostoli, che, sparsi per il mondo, arrivarono miracolosamente al suo capezzale, ognuno trasportato da una nube.

La devozione alla morte della Vergine era estremamente popolare in tutto il mondo bizantino dove si originò l'iconografia della scena che, attraverso mosaici ed avori, si è imposta nel mondo occidentale. Per designare la morte della Vergine i bizantini impiegavano il termine *Koimesis*, che la chiesa latina ha tradotto con *Dormiti*o e che significa "Sonno della Morte".

La tradizionale iconografia della morte della Vergine vede Maria sul letto di morte, disposto orizzontalmente, attorniata dagli Apostoli. Al centro del gruppo compare Cristo che riceve tra le braccia l'*animula* della Madre, raffigurata come una bambina fasciata, spesso con le sembianze di una piccola mummia: la composizione è tutta giocata sulla contrapposizione tra la rigida orizzontalità della figura della Vergine e la verticalità di quella di Cristo, in piedi al suo capezzale; talvolta Cristo plana nell'aria tenendo con le due mani una piccola nuvola sulla quale è inginocchiata Maria. L'arte occidentale resta a lungo asservita a questo schema[15]. Esemplare, per quanto riguarda la diffusione di questo tema in Italia, è la *Maestà* di Duccio di

[13] IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, a cura di G.P. Maggioni, 2 voll., Firenze - Milano 2007, II, pp. 886-99 (De Assumptione Beate Virginis Marie).

[14] V. M. SCHMIDT, ad vocem *Assunzione* in *Enciclopedia dell'arte medievale*, voll. 12, Roma 1991-2002, II, 1991, pp. 654-658; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 voll., Parigi 1955-1957, 2.2, *Iconographie de la Bible*. *Nouveau Testament*, 1957, pp. 597 – 635.

[15] Interessante a questo proposito R. KAHSNITZ, *Koimesis – Dormitio – Assumptio. Byzantinisches und Antikes in den Miniaturen der Liuthargruppe*, in *Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octogenarii contextum*, Stoccolma 1987, pp. 91-122. Viene presenta una casistica ampia che dimostra come l'iconografia bizantina sia passata alla miniatura occidentale in un'epoca molto precoce.

Buoninsegna, in cui gli scomparti del coronamento presentano un ciclo interamente dedicato alla morte e ai funerali di Maria[16], proprio sulla base di quel complesso di tradizioni che aveva da poco trovato una sistemazione organica nella *Legenda Aurea*; anche nella vetrata del duomo di Siena Duccio tratta il tema della vicenda della morte della Vergine, raffigurandone in particolare la sepoltura.[17]
Altrettanto significativo per la diffusione di questo tema nell'arte occidentale è il ciclo absidale dedicato alla Vergine nella chiesa superiore di San Francesco ad Assisi[18].

Volgendo lo sguardo alle Marche, un'opera molto interessante è la *Dormitio Virginis* di Olivuccio di Ceccarello alla Pinacoteca Podesti di Ancona (fig. 57), sulla cui funzione si sono recentemente interrogati Alessandro Marchi[19] e Andrea De Marchi, il quale ha ipotizzato che l'opera potesse avere funzione di *antependium*[20]. La tavola potrebbe costituire un precedente per la *Dormitio Virginis* di Antonio e di questo aspetto discuteremo più avanti. L'iconografia della scena corrisponde perfettamente a quella della *Koimesis* bizantina, con il Cristo che sorregge l'animula della Vergine, qui attorniato da due angeli e otto arcangeli. Va inoltre segnalata la presenza della donatrice. La composizione è complicata dalla raffigurazione dell'episodio degli ebrei che tentano di rovesciare il feretro della Vergine e vengono puniti, secondo tradizioni differenti, con la cecità o con la perdita d'uso delle mani. Alessandro Marchi individua nella tavola di Olivuccio un gruppo di ebrei resi ciechi, anche se mi sembra vada sottolineato come al contrario ad occupare una posizione di rilievo sia una figura le cui mani sono ritratte in una posizione così innaturale da voler alludere all'altro tipo di punizione inflitta agli infedeli.
Nella pittura occidentale assistiamo a un progressivo rinnovamento dell'iconografia orientale: tende a scomparire la figura di Cristo che è raro trovare in opere del XV secolo: lo sostituiscono nella sua funzione di psicoforo alcuni angeli. Questo mutamento si può spiegare con il crescente spazio che il Figlio occupa nella vicenda *post mortem* della Vergine, in

[16] L.BELLOSI e G. RAGIONIERI, in *Duccio alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra a cura di A. Bagnoli, R. Bartolini, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, (Siena, Santa Maria della Scala – Museo dell'Opera del Duomo, 4 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004), Milano 2003, n. 32, pp. 208 - 231.
[17] L. BELLOSI, in *Duccio alle origini…*, 2003, n. 26, pp. 166 - 183.
[18] A. MONCIATTI, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi* (Mirabilia Italiae), a cura di G. Bonsanti, 2 voll., Modena 2002, II.2, *Testi e schede*, pp. 573-574, pp. 576-5778, n. 1924.
[19] A. MARCHI, *Olivuccio di Ciccarello*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano 2002, n. 11, pp. 136-138.
[20] A. DE MARCHI, *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 e M. Mazzalupi, Milano 2008, pp. 39 - 41.

particolare nella scena dell'*Incoronazione*, che ha origini francesi[21], che insieme all'iconografia italiana dell'*Assunzione* andrà a soppiantare le raffigurazioni della *Dormitio.*
È importante rimarcare che esiste una distinzione tra il momento dell'Assunzione dell'anima, che troviamo nell'iconografia della *Koimesis* bizantina (Assunzione dell'anima della Vergine raccolta da Cristo sul suo letto di morte) e quello dell'Assunzione del corpo, il cui dogma venne proclamato solo nel 1950 da Papa Pio XII, anche se fu nel corso del XII secolo che cominciarono a venire formulate - e con il tempo gradualmente accettate- tesi teologiche a conferma dell'idea che il corpo della Vergine non potesse essere stato abbandonato alla decomposizione.

Nell'opera di Antonio da Fabriano troviamo dispiegata una *Koimesis* bizantina, sebbene la figura di Cristo non occupi il ruolo centrale che era solito ricoprire nell'iconografia orientale; inoltre è solo nella pittura occidentale che si afferma la tradizione di raffigurare gli apostoli nell'atto di compiere gesti differenti: Pietro veste gli abiti episcopali, mentre Giovanni regge un ramo della Palma del Paradiso che era stata consegnata alla Vergine dall'Angelo al momento dell'annuncio della sua morte imminente, e che avrebbe dovuto essere portato davanti al suo feretro ai funerali per proteggere la sua anima dagli assalti dei demoni. Altri apostoli sono intenti alla preghiera o a compiere i riti funebri.
Molto interessante è la rappresentazione della consegna della cintola a San Tommaso. Solitamente questo episodio è legato essenzialmente al momento dell'Assunzione del Corpo della Vergine. Secondo la tradizione più diffusa, Tommaso, solo sul Monte degli Ulivi, vede degli angeli che portano in cielo il corpo della Vergine; l'incredulo apostolo supplica Maria di lasciargli un segno: la Vergine lascia allora cadere la sua cintura. Tommaso va dunque a riunirsi con gli altri apostoli, assicurando loro che il corpo della Vergine non è più nella tomba e mostrando loro come prova la cintola. Secondo un'altra tradizione san Tommaso sarebbe arrivato in ritardo alla morte della Vergine e avrebbe espresso il desiderio di rivedere ancora una volta il viso di Maria; fa quindi aprire la tomba e gli apostoli constatano che il corpo è sparito, deducendone che la Vergine sia resuscitata; Tommaso, inguaribile scettico, rimane perplesso: allora Maria, di fronte a tutti gli altri apostoli, lascia cadere dal cielo la sua cintura[22].
La devozione alla Sacra Cintola della Vergine ha il suo centro a Prato: la città si fregia di conservare questa reliquia, che sarebbe stata portata nella città toscana nel 1141 dal mercante

[21] P. VERDIER, *Le couronnement de la Vierge : les origines et les premiers developpements d'un theme iconographique*, Montreal-Parigi 1980.
[22] L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 2.2.,1957, pp. 618-619.

Michele Dragomari il quale l'avrebbe ricevuta in dote dalla figlia di un sacerdote a Gerusalemme. La reliquia è custodita in una cappella magnificamente affrescata da Agnolo Gaddi con storie della Vergine e della Sacra Cintola[23]. Nella parete di fondo il pittore ha raffigurato, in due registri sovrapposti, la *Morte della Vergine* e l'*Assunzione*, in cui trova posto la scena di Tommaso che riceve la cintola; nella lunetta soprastante è dipinta l'*Incoronazione*.

Molto interessante un'opera di Gherardo Starnina, che nella tavola centrale di uno stesso polittico, l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Forisportam di Lucca (fig. 59), ora smembrato (e la stessa tavola maggiore e stata segata in due parti e divisa tra il Fogg Art Museum di Cambridge e la Johnson Collection di Philadelphia), unisce la Dormitio Virginis (compresa la figura del Cristo che prende con sé l'anima della Vergine) e l'Assunzione- anima e corpo- della Vergine: i due momenti sono uniti dalla figura di San Tommaso che riceve la cintola dall'Assunta[24]. L'opera di Starnina sembra esemplata su di un trittico realizzato da Angelo Puccinelli per San Giacomo della Tomba a Lucca.[25]

Nella tavola di Antonio troviamo invece l'episodio della cintola accostato all'Ascensione dell'anima di Maria, più che del suo corpo. Un precedente iconografico molto vicino per il nostro pittore, geograficamente e cronologicamente, è sicuramente costituito dalla lunetta affrescata nella chiesa domenicana di Santa Lucia a Fabriano da Francescuccio di Cecco Ghissi. Nel registro inferiore viene raffigurata la *Dormitio Virginis*, in quello superiore l'*Incoronazione della Vergine*, che nel frangente in cui viene incoronata, lascia la cintola a San Tommaso. Fabio Marcelli ha collegato entrambe queste opere fabrianesi alla confraternita domenicana della Beata Vergine e rammenta come la festa dell'Assunzione in Cielo fosse una delle celebrazioni più importanti nella vita liturgica di questa compagnia; particolarmente intenso era inoltre il culto delle reliquie del manto della Vergine e della sacra cintola[26].

[23] *Agnolo Gaddi e la Cappella della Cintola: la storia, l'arte, il restauro*, a cura di I. Lapi Ballerini, Firenze 2009.
[24] A. DE MARCHI, in *Sumptuosa tabula picta: pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra a cura di M.T. Filieri, (Lucca, Museo nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo - 5 luglio 1998), Livorno 1998, n. 30, pp. 266 - 271.
[25] L. PISANI, *ivi*, n. 9, pp. 170 - 172.
[26] F. MARCELLI, *Note biografiche e committenza*, 1997, pp. 44 - 46.

La *Dormitio Virginis* di Antonio da Fabriano: tavola incassata in un arcosolio o scomparto di un retablo spagnolo?

Una volta discussa l'iconografia, dobbiamo interrogarci su quale funzione avesse l'opera di Antonio. Sicuramente non ci è d'aiuto la collocazione dell'opera nell'atrio della sagrestia della chiesa collegiata di San Nicolò, dove la vide Ricci[27], che difficilmente corrisponde alla destinazione originaria.

La tavola è di notevole dimensioni e di forma centinata. ci si è interrogati sulla sua funzione: poteva costituire la tavola di un altare? Federico Zeri scrisse nel 1948 che l'opera "ripete un modulo frequente nei *retablos* spagnoli"[28]. Lo studioso adduceva questo fattore come ulteriore prova di un soggiorno napoletano di Antonio, al seguito di Colantonio, dove il fabrianese avrebbe potuto conoscere opere di artisti fiamminghi ma anche di artisti spagnoli a loro volta influenzati dall'arte d'oltralpe.

Andrea De Marchi, sulla scorta dell'idea di una permanenza di Antonio a Genova, ritiene invece che non sia necessario scomodare i *retablos* iberici ma che la particolare forma dell'opera sia semplicemente da giustificare con la sua collocazione in un arcosolio[29]. A questo proposito è interessante ricordare che Alessandro Marchi ha ipotizzato che l'attuale formato quadrangolare della già citata tavola di Olivuccio di Ciccarello potrebbe non essere originale; il supporto potrebbe essere stato tagliato, come fa pensare il margine superiore dall'andamento irregolare che interrompe il compimento in alto della mandorla del Cristo. Marchi ritiene dunque che l'opera potrebbe aver avuto una forma centinata e potrebbe essere stata collocata in un arcosolio, come la lunetta Dandolo di Paolo Veneziano ai Frari; la presenza della donatrice, vestita luttuosamente di nero, e il soggetto dell'opera potrebbero appunto indurre a pensarla afferente a un monumento sepolcrale[30]. De Marchi ha al contrario proposto per questa tavola la funzione di *antependium*, in analogia con un'opera dal formato quandrangolare del Maestro di Beffi (fig. 58), oggetto di un recente articolo di Cristiana Pasqualetti, in occasione del quale la studiosa ha proposto di identificare l'anonimo artista con Leonardo Savini da Teramo[31]. Questa tavola, ora in collezione privata, è di dimensioni ragguardevoli (150 x 255 cm) e aveva probabilmente la funzione di paliotto per una chiesa

[27] A. RICCI, *Memorie storiche delle arti…*, Macerata 1834, I, p.179.
[28] F. ZERI, *Giovanni Antonio da Pesaro*, in "Proporzioni", II, 1948, pp. 164-167; riedito in *Giorno per Giorno nella pittura*, Torino 1992, pp. 105-108.
[29] A. DE MARCHI, *Diversità di Antonio da Fabriano*, in *Un testamento pittorico di fine '400. Gli affreschi restaurati di Antonio da Fabriano in San Domenico*, Fabriano, 1994, s. p., nota 6.
[30] A. MARCHI, *Olivuccio di Ciccarello* , in *Pittori a Camerino…*, 2002, n. 11, pp. 136-138.
[31] C. PASQUALETTI*, Ego Nardus magistri Sabini de Teramo: sull'identità del Maestro di Beffi e sulla formazione sulmonese di Nicola Da Guardialegre*, in "Prospettiva", 139-140, 2010 (2012), pp. 4 - 34.

francescana a motivo della presenza di ben quattro santi dell'ordine inginocchiati in primo piano: Francesco, Chiara, Antonio da Padova e Ludovico da Tolosa. Il tema della *Dormitio* ricorre nel catalogo del Maestro di Beffi- Leonardo Savini da Teramo: la scena occupa anche lo sportello destro dell'eponimo trittico di Beffi. In entrambe le tavole compare la figura dell'ebreo a cui vengono "seccate" le mani come punizione per aver tentato di rovesciare il catafalco della Vergine; in aggiunta nella *Dormitio Virginis* di collezione privata si trova rappresentato un ulteriore episodio, assente nella *Legenda Aurea* ma che risulta derivato dalla *Dormizione della Santa Madre di Dio* di San Giovanni il Teologo, ove si racconta come San Michele avesse tagliato le mani all'ebreo Geofonia perché anch'egli aveva attentato alla salma di Maria.[32] Interessante inoltre notare che la *Dormitio Virginis* include anche la raffigurazione dell'episodio del dono della cintola a San Tommaso, che la riceve direttamente dall'animula della Vergine, esattamente come nell'opera di Antonio da Fabriano e come anche nella scomparto del trittico di Beffi. Cristiana Pasqualetti, molto acutamente, ne conclude che l'opera non facesse parte di un più ampio dossale d'altare con un'*Assunzione della Vergine* raffigurata entro una tavola cuspidata, ma che fosse in sé conclusa e che fungesse effettivamente da paliotto per un altare di grandi dimensioni[33]. Questa riflessione sull'autonomia dell'opera può essere estesa anche alla *Dormitio Virginis* di Antonio, che non era dunque parte di un *ensemble*.

De Marchi, nel suo recentissimo viaggio attraverso l'evoluzione della pala d'altare, ha individuato proprio nelle Marche una "tradizione" di tavole centinate, per arcosoli e tabernacoli[34]. Tavole di questo genere si trovano primariamente a Siena, dove era frequente la presenza di altari incavati nello spessore del muro, attestata inequivocabilmente da uno scomparto della predella di Sassetta del Polittico dell'Arte della Lana (la *Scena di Esorcismo* al Bowes Museum a Barnard Castle), dove ne vengono raffigurati tre esempi nel loro contesto originario. Si tratta di polittici iscritti in una sorta di arco a pieno centro che erano inseriti in nicchie lunettate: un esempio è costituito dal trittico della Basilica dell'Osservanza di Siena già in San Maurizio, opera proprio di Sano di Pietro[35].
Questa forma centinata ebbe una certa fortuna nelle Marche del primo Quattrocento, dove troviamo però delle ancone autonome, più che polittici sul tipo senese. Un primo esempio

[32] *Transitus Mariae* in K. VON TISCHENDORF, *Apocalypse Apocryphae*, Leipzig 1866, pp. 114 - 123, in part. 118-119.
[33] C. PASQUALETTI, *Ego Nardus magistri…*, 2010 (2012), p. 20.
[34] A. DE MARCHI*, Dal polittico alla pala quadra (Università degli Studi di Firenze. Storia dell'arte medievale: dispense del corso tenuto nell'. a.a. . 2011-2012)*, Firenze 2012, pp. 147-149.
[35] *Ivi*, pp. 41 - 42.

secondo De Marchi sarebbe costituito dalla paletta di Berlino di Gentile da Fabriano (Staatliche Museen, *Madonna col Bambino tra San Nicola, Santa Caterina e donatore*; cm 131 x 113; fig. 60) dalla semplice forma centinata; l'opera ha una forte connotazione votiva con la figura del mercante inginocchiato e fa pensare alla collocazione in un arcosolio, forse proprio nella tomba di questo personaggio. Proprio a questa opera di Gentile De Marchi aveva già fatto riferimento nel suo intervento su Antonio da Fabriano del 1994, come termine di paragone per il formato della *Dormitio Virginis*[36].

Le tavole centinate incassate in un arcosolio possono far parte di una tomba vera e propria, come nella lunetta di Paolo Veneziano, una tavola incastonata nella tomba del doge Francesco Dandolo in Santa Maria dei Frari, raffigurante S. Francesco e S. Elisabetta d'Ungheria che presentano alla Madonna con il Bambino rispettivamente il doge Dandolo e la dogaressa. La tavola è posta sopra l'urna sepolcrale su cui è scolpita a bassorilievo proprio una *Dormitio Virginis*. Per quanto riguarda le Marche un esempio ci è fornito dal monumento sepolcrale di papa Gregorio XII custodito nella cattedrale di San Flaviano di Recanati. Del sepolcro sopravvive oggi solo il sarcofago scolpito. L'aspetto che il monumento aveva nel Seicento è tramandato da un'incisione pubblicata nel 1677 nelle *Vitae et res gestae pontificum romanorum* del Ciacconio (fig. 61): sopra al sarcofago è posta un'immagine di *San Pietro in cattedra*. La tavola è descritta ancora integra nel 1783 da Luigi Lanzi e Mazzalupi ha identificato una testa di San Pietro della collezione Sarti di Parigi come un frammento della stessa[37]. Questa tavola era però originariamente dotata di cuspide[38]: la forma centinata del San Pietro in cattedra del monumento sepolcrale non è quindi originale, ma si tratterebbe al contrario di un adattamento, forse tardocinquecentesco, ad un nuovo arcosolio a tutto sesto[39].

Talvolta queste tavole centinate potevano semplicemente collocarsi in un altare a nicchia o in tabernacoli isolati, perché hanno una forma simile alle edicole viarie e agli affreschi che le decorano. Molto interessante per comprendere la funzione e la collocazione di tavole di questo genere è un documento ritrovato da Matteo Mazzalupi a proposito della Fraternita di San Bartolomeo a Sansepolcro: si tratta di una delibera dei priori del 22 luglio 1453 affinché

[36] Così scrive A. DE MARCHI (*Diversità di Antonio …*, 1994, s.p. nota 6) a proposito della *Dormitio Virginis* di Antonio: "L'originalità della sagoma a centina, che ha fatto evocare esempi meridionali o iberici, è dovuta probabilmente alla destinazione entro un arcosolio (come di vede bene nell'interno di una chiesa raffigurato dal senese Sassetta: *Scena di esorcismo*, Bernard Castle, Bowes Museum) com'era per la pala giovanile di Gentile da Fabriano ora a Berlino."

[37] M. MAZZALUPI, *Pietro di Domenico da Montepulciano*, in *Pittori ad Ancona …*, 2008, pp. 115-116.

[38] A. DE MARCHI, *Gentile e la sua bottega*, in *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, a cura di A. De Marchi, L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano 2006, pp. 9-53, in particolare pp. 44-45, p. 53, nota 146.

[39] M. MAZZALUPI, *Pietro di Domenico da Montepulciano*, in *Pittori ad Ancona …*, 2008, p. 116.

si ricavasse un tabernacolo dentro al muro delle sede della compagnia e vi si collocasse una tavola. "si facesse una finestra overo tabernacolo dentro nel muro che fusse bello e grande, commo l'avemo data a fare a uno vantaggiato maestro fiorentino el quale lavora a città di Castello […], e in detta finestra […] si dovesse dipignare per mano di qualche valente depentore overo una bella taula di legname la quale entrasse di punto in detta finestra, che ce fusse depenta la Vergine Maria con lo Figliolo in chollo e da le faccie Sancto Bartolomeo e uno altro santo chi meglio ve parrà, e detta finestra abbia da serrare con uno sportello […]"[40].

Due ulteriori tavole marchigiane presentano un formato che ci ricorda la *Dormitio Virginis* di Antonio: sono due opere a lungo ascritte a Giacomo di Nicola da Recanati, la cui attribuzione a Giovanni di Corraduccio da Foligno è stata invece recentemente difesa da Mazzalupi. Si tratta di una tavola proveniente dal santuario francescano osservante della SS. Annunziata di Forano, raffigurante la *Visione del Beato Corrado da Offida e del beato Pietro da Treia*, oggi conservato nella sagrestia del Duomo di Treia, e della pala con *la Madonna col Bambino e i santi Pietro, Paolo, Giovanni evangelista, Giovanni Battista e Francesco*, conservata alla Pinacoteca Comunale di Macerata (155x177), caratterizzata da un analogo formato[41].

Il tema della *Dormitio Virginis* di Antonio potrebbe ben addirsi a un monumento funebre, come ipotizzato da Alessandro Marchi per la tavola di analogo soggetto di mano di Olivuccio di Ciccarello. Le misure piuttosto consistenti della tavola del fabrianese farebbero pensare ad una tomba di notevole importanza. Se volessimo invece accogliere l'ipotesi di Fabio Marcelli di una committenza dell'opera da parte della confraternita della Beata Vergine, allora ci troveremmo di fronte ad un caso del tutto analogo a quello descritto dal documento di San Sepolcro ritrovato da Mazzalupi.

Tuttavia la casistica di tavole centinate incassate in un arcosolio nelle Marche non è così vasta e De Marchi nella sua recente ricognizione non vi ha incluso la *Dormitio Virginis* di Antonio, che pure proprio lui per primo aveva pensato essere destinata ad un arcosolio. Nonostante altre tavole di formato simile a quello della *Dormitio* di Antonio siano documentate nelle Marche, quest'opera continua dunque ad apparirmi come un *unicum*, che potrebbe aver avuto la stessa genesi "mediterranea" del *San Girolamo*. Se infatti ne prendiamo in considerazione allo stesso tempo formato, iconografia, schema compositivo e stile dobbiamo rivolgere il nostro sguardo ben lontano dalle Marche per trovare dei termini di confronto calzanti.

Viste le perplessità che permangono a proposito di quest'opera, credo valga la pena riprendere in considerazione l'ipotesi di Zeri. Lo studioso, come abbiamo accennato, nel 1948 parla a

[40] Si veda A. DE MARCHI, *Dal polittico alla pala …*, 2012, pp. 148-149.
[41] M. MAZZALUPI, *Giacomo di Nicola da Recanati*, in *Pittori ad Ancona…,* 2008, pp. 146-151.

proposito del nostro artista di "inflessioni fiamminghe mescolate a rimandi compositivi di origine siculo-catalana, come nella *Morte della Vergine* della Pinacoteca di Fabriano, che ripete un modulo frequente nei retablos spagnoli"[42]. Ancora nel 1961 egli scrive che "il Transito della Pinacoteca di Fabriano" è "basato su uno schema affatto ignoto alla pittura delle Marche, ma diffuso invece nell'Italia meridionale, in Sicilia e in Spagna"[43]. Questa frase di Federico Zeri doveva apparire sibillina perché ripetuta in maniera probabilmente acritica per anni, per poi essere scartata in maniera altrettanto acritica sulla scorta dell'ipotesi, certo non priva di fondamento come abbiamo visto, di Andrea de Marchi.

La tavola di Antonio pone interrogativi interessanti. Per chi abbia un po' di dimestichezza con la pittura gotica spagnola[44] appare immediatamente chiaro a che cosa alludesse lo Zeri con la sua rapida affermazione che non può essere liquidata come qualcosa di improbabile ma che merita una analisi ben più approfondita.

Un'immagine della *Dormitio Virginis* costruita in maniera del tutto analoga a quella realizzata da Antonio trova infatti molto spesso posto in quelle complesse macchine d'altare che sono i *retablos* spagnoli; la forma centinata della tavola di Fabriano ricorda quella degli scomparti di questi polittici.

La scena della *Dormitio Virginis* nel programma iconografica dei *retablos* spagnoli

Se vogliamo veramente comprendere l'affermazione dello Zeri e sottoporla ad un severo vaglio critico, occorre fare una breve digressione sui *retablos* spagnoli e sul ruolo che vi occupa la scena della *Morte della Vergine*.

I *retablos* (*retaules* in catalano) sono la tipica espressione dell'arte pittorica spagnola dal XIV secolo e mantengono la loro vitalità estremamente a lungo: costituiscono la principale forma di decorazione dell'altare fino al XVIII secolo. Le origini di questi straordinari polittici sono state a lungo dibattute[45]; gli antecedenti pittorici più prossimi sono sicuramente i paliotti d'altare decorati nel XII e XIII secolo, dove attorno alla mandorla centrale con Cristo in trono o la Vergine si dispiegano vari scomparti con scene raffiguranti la vita della Madre e del

[42]F. ZERI, *Giovanni Antonio da Pesaro*, 1948, pp. 164-167.

[43] F. ZERI, *ad vocem Antonio di Agostino di ser Giovanni, detto Antonio da Fabriano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 3, Roma 1961, pp. 534-535, riedito in *Giorno per giorno …*, 1992, pp. 117-118.

[44] A proposito di pittura spagnola nel Medioevo è importante ricordare, per non incorrere in spiacevoli equivoci, come la definizione di gotico si riferisca ad opere realizzate in un arco temporale molto vasto, secondo una definizione di Gudiol e Post. Si distinguono varie fasi: francogotico o gotico lineare, italogotico, gotico internazionale,gotico ispanofiammingo, comprendenti un arco temporale che va dal XIII all'inizio del XVI secolo. Per una panoramica complessiva: J. GUDIOL RICART, *Pintura gotica* (Ars Hispanie IX), Madrid 1955. J. YARZA LUACES, *La pittura spagnola del Medioevo: il mondo gotico* , in *La pittura spagnola*, a cura di A. É. Pérez Sanchez, 2 voll., Milano 1995, I, pp. 71 – 183.

[45] R. BUENDÍA, *Sobre los orígines estructurales del retablo*, s.l. 1973, pp. 17 - 40.

Figlio o del santo titolare della chiesa. Uno dei fattori che determinarono il passaggio dal paliotto al *retablo* fu sicuramente un cambiamento nella liturgia: l'altare venne spostato contro la parete di fondo dell'abside e il celebrante durante la Messa si trovava a dare le spalle ai fedeli coprendo così l'altare. Si preferì dunque spostare le immagini dipinte dietro e sopra l'altare[46]: il termine *retablo* deriva infatti dal latino "*retro tabulum*", cioè dietro la tavola dell'altare.

Intorno al 1360 l'organizzazione del *retablo* è ormai divenuta standard: esso è costituito da tre parti principali:

- un *banco*, il corrispondente dell'italiana predella; talvolta è presente un *sotobanco*, cioè una stretta striscia orizzontale posta sotto il banco. La presenza del *sotobanco* si riscontra spesso negli altari maggiori aragonesi, dove è solitamente decorato con piccoli quadrifogli traforati con la raffigurazione delle immagini degli apostoli.
- un corpo principale, composto da varie *calles* (*carrers* in catalano), cioè da pannelli verticali decorati con varie scene; ogni scomparto che accoglie una scena dipinta è detto *casa* e ognuno è separato dagli altri da una cornice. La *calle* centrale è generalmente più larga e alta delle altre, e accoglie nella *casa* principale l'immagine del santo a cui il retablo è dedicato.
- *Guardapolvos* o *polsera*, (*guardapols* in catalano), una striscia che corre sui due lati e sul bordo superiore del *retablo*, con la funzione di proteggerlo dalla polvere. I *guardapolvos* sono solitamente dipinti con stemmi o con una decorazione vegetale, talvolta con piccole immagini di santi, talvolta con angeli o profeti.

Con il procedere del XIV secolo i *retablos* diventano più grandi, con un gran numero di episodi dipinti; ben presto però, tra la fine del XIV e il XV secolo si verifica un'inversione di tendenza: si prediligono scomparti più grandi, quindi meno numerosi, ma contornati da cornici (*mazoneria* o *maçonería* in catalano) più elaborate.
Judith Berg Sobré nel suo studio analitico sullo sviluppo del *retablos* in Spagna ne ha individuato le caratteristiche distintive nel Regno di Aragona e nel Regno di Castiglia.

Nel Regno di Aragona i *retablos* si sviluppano in senso verticale; si tende a costruire partendo da stretti *guardapolvos* per passare a più ampi pannelli narrativi fino ad una ancor più vasta

[46] A. PLADEVALL I FONT, *Del frontal al retaule*, in *L'art gotic a Catalunya*. *Pintura*, a cura di A. Pladevall i Font, 3 voll. 2005-2006, I. *De l'inici a l'italianisme*, Barcellona 2005, pp. 28-30.

calle centrale; allo stesso tempo si parte da uno stretto banco per giungere ad un corpo ben più alto.

A partire dall'ultimo quarto del XIV secolo i *retablos mayores*, cioè quelli posti dietro l'altare principale, crebbero fino ad occupare interamente le absidi delle chiese, mascherandone la curva, come se fossero un vero e proprio muro. Si riscontra una tendenza ad inglobare l'altare, con la presenza di due porte a fiancheggiare il banco, per dare accesso alla zona posteriore del vano presbiteriale, che poteva fungere come una sorta di ripostiglio. Sulle porte troviamo solitamente raffigurati i santi Pietro e Paolo.

L'immagine centrale rappresenta il santo cui il *retablo* è dedicato la cui effige si staglia su di un fondo oro; questa caratteristica "arcaica" permane anche nei *retablos* eseguiti alla fine del XV secolo: i pittori catalani e valenciani tendono a mantenerla più a lungo dei loro colleghi castigliani e questo vale anche per artisti, come Bermejo o Huguet, profondamente influenzati dall'arte fiamminga che della resa naturalistica dei paesaggi e degli interni domestici poteva fare un vanto[47]. I pittori spagnoli adattano le innovazioni fiamminghe alla forma del *retablos*, sebbene i migliori e più aggiornati tra loro, come Bermejo, furono capaci di svincolarsi dalle convenzioni imposte da questi manufatti tradizionali, realizzando anche piccole tavole autonome, come quelle tanto diffuse nelle Fiandre, con interni domestici e aperture sul paesaggio[48]. Solitamente l'immagine del dedicatario è dipinta, ma talvolta viene sostituita da una statua posta in una nicchia decorata. Ai lati dell'immagine centrale si dispiegano più piccole scene narrative (almeno una per ogni lato, ma il numero era spesso superiore), collocate nei *calles laterales*, in catalano *carrers laterals*.

Il banco è costituito da una striscia orizzontale divisa in un numero dispari di scomparti; di solito al centro è raffigurata la *Pietà* o un' *Imago pietatis,* oppure il *Vir Dolorum*; talvolta questa immagine è sostituita dalla *Messa di San Gregorio* o meno frequentemente da un *Ecce Homo* o da una *Veronica*. Fiancheggiano questo scomparto centrale scene della *Passione*, immagini di santi o immagini narrative relative al santo a cui il *retablo* è intitolato. Quando sono raffigurati episodi della Passione, al posto della *Pietà* centrale troviamo talvolta una *Flagellazione*. Nei *retablos mayores* questo pannello centrale è sostituito da un tabernacolo

[47] Un esempio su tutti: il *San Michele Arcangelo trionfante sul diavolo* di Bermejo, conservato alla National Gallery di Londra (inv. NG6553), che non è pensabile senza una conoscenza da parte del pittore della pittura fiamminga, ha un fondo oro. La tavola costituiva proprio lo scomparto centrale di un retablo, commissionato da Antonio Juan, signore di Tous.

[48] Un esempio molto calzante, ancora di Bermejo, ci è offerto da una *Madonna col Bambino* in collezione privata a Madrid. Si veda J. BARRACHINA NAVARRO*,* in *La pintura gotica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo i la seva època*, catalogo della mostra a cura di F. Ruiz i Quesada, (Barcellona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio- 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 9 giugno- 31 agosto), Barcellona 2003, n. 1, pp. 118-123.

doveva venivano conservate le ostie. Solitamente questo tabernacolo è scolpito e decorato con motivi architettonici gotici in Catalogna, così come a Valencia e Maiorca, mentre è usualmente abbellito con immagini dipinte in Aragona.

Nella Corona d'Aragona dunque il *retablo* non ha solo valore di ornamento per l'altare ma, per quanto riguarda i *retablos mayores,* ha anche la funzione di custodire le ostie. I *retablos* forniscono inoltre generalmente il Crocifisso necessario per la celebrazione della messa: infatti nel *carrer* centrale, solitamente più alto e più ampio, la *casa* posto subito sopra all'effige del dedicatario è occupata da un *Calvario*.

A Valencia e in Aragona –mentre è più raro in Catalogna – il Calvario può essere talvolta sostituito da immagini che glorificano la Vergine, tra cui la *Dormitio Virginis.* Un esempio esposto al Museo Nacional de Arte de Catalunya si deve a Joan Reixach[49]: si tratta del *Retablo dell'Epifania*, pagato nel 1469 da Guillem Joan "de la familia de los Joans" per una cappella nella chiesa parrocchiale di Rubielos de Mora, in Aragona (fig. 64)[50]. Sebbene si riscontri la mancanza di un pannello sopra la *Dormitio* e subito al di sotto del guardapolvos con *l'Eterno tra due angeli* , esso doveva tuttavia essere di forma rettangolare e di esigue dimensioni, tale da non poter certo ospitare una *Crocifissione*.

Nella stessa chiesa di Rubielos de Mora è visibile ancora in situ il retablo mayor (fig. 65), dove sopra al grande *Salvator Mundi* centrale si colloca la *Dormitio Virginis* e, a coronamento, l'*Incoronazione della Vergine*[51]. Questo retablo è forse da ascriversi a Gonçal Peris, a cui viene attribuita, seppure in maniera dubitativa, una *Dormitio Virginis* (cm 157 x 87)del tutto analoga a quella di Rubielos de Mora, esposta al Museo Marés di Barcellona e proveniente dalla cattedrale del Burgo de Osma (fig. 66)[52].

Un altro esempio in cui la *Morte della Vergine* sostituisce il *Calvario* lo si trova a fine XV secolo in area valenciana: è il *Retablo della Vergine* di Maestro Martínez, al Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 67)[53].

Talvolta scene relative alla vita della Vergine -*Incoronazione, Dormitio, la Vergine in trono*- sono inserite tra l'immagine del Santo titolare e la *Crocifissione*, nei retablos dedicati alla Vergine ma non solo. Esempi sono rintracciabili anche in Catalogna, dove generalmente è molto rigida l'iconografia della sezione centrale del retablo (*Imago Pietatis* nel banco – effige

[49] D. MONTOLÍO TORÁN, *Joan Reixac*, in *La pintura gòtica…,* 2003, pp. 214, 216. Si veda anche J. G. FRECHINA, *La estética flamenca en la pintura valencina: testimonios, influencias y protagonistas*, in *La impronta fiorentina e flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI*, catalogo della mostra a cura di F. B. Doménech e J. G. Frechina (Firenze, Palazzo Medici Riccardi 3 marzo-24 aprile 2007), Valencia 2007, pp. 381-405.

[50] N. inv. 05062-CJT.

[51] J. BERG–SOBRÉ, *Behind the altar…*, 1989, p. 113, fig. 65.

[52] N. Inv. MFM 934.

[53] J. BERG–SOBRÉ, *Behind the altar…*, 1989, p. 190, fig. 125.

del santo dedicatario- *Crocifissione*): nel *Retaule de Santa Maria de Bell-lloc*, il carrer centrale è occupato, partendo dal basso, dalla *Madonna dell'Umiltà con il donatore* (scomparto centrale), dalla *Dormitio Virginis*, dalla *Crocifissione*[54].

Abbiamo brevemente illustrato le principali caratteristiche del *retablo* nei territori della Corona di Aragona, fatto salvo che si riscontrano peculiarità che interessano le varie regioni del regno, Catalogna, Aragona, Valencia e anche Maiorca, dove per tutto il XV secolo i *retablos* hanno una forma ibrida, contaminata dall'influsso di modelli italiani. E a proposito d'Italia, dobbiamo includere nelle terre aragonesi anche la Sardegna, conquistata dai catalani nel 1323 – 1326 e che rimase sotto il dominio spagnolo fino al Settecento.
Il Regno di Navarra si trova chiuso tra Aragona, Castiglia e Francia. Il regno è stato governato per secoli dai discendenti dei conti di Champagne che avevano stretto alleanze feudali con il regno di Francia; conseguentemente fino alla fine del XIV secolo la pittura navarrese presenta forti analogie con quella francese. La situazione politica e artistica del regno cambia rapidamente all'inizio del XV secolo quando entra nell'orbita della Corona d'Aragona, con il matrimonio tra Juan II d'Aragona e Bianca di Navarra.

Passando ad esaminare la situazione artistica del regno di León e Castiglia, constatiamo che sono purtroppo sopravvissute pochissime opere anteriori al 1440 e molte delle opere superstiti non si trovano più nel loro sito originale o sono state smembrate. Conseguentemente non è chiaro se i pittori castigliani e leonesi abbiano mai prodotto la quantità di retablos realizzati nei territori della Corona d'Aragona. Non solo le opere superstiti sono scarse ma molto scarsa è anche la documentazione a riguardo: per la Castiglia ci è pervenuto un solo contratto per un *retablo* anteriore al 1500 a fronte del numero consistente di contratti superstiti nelle terre d'Aragona. Come abbiamo già ricordato parlando di Jorge Inglés, sull'attuale scarsità di notizie a nostra disposizione hanno certamente influito le condizioni di conservazione dei documenti notarili del Regno[55]: prima di un editto reale del 1503 ai notai del Regno di Castiglia e Leon non era fatto obbligo di conservare i documenti, che non venivano rilegati ma infilzati con bacchette metalliche – come avveniva peraltro a Genova, circostanza che non ha facilitato la consultazione della documentazione notarile sulle tracce di Antonio da Fabriano nella città ligure.

[54] R. ALCOY I PEDRÓS, *La plenitud de Jaume Serra*, in *L'art gotica a Catalunya…*, I, 2005, pp. 272-277.
[55] A. REPRESA, *La situación de los archivos en España: Archivos municipales y de antiguas instituciones" in El patrimonio histórico artístico de Castilla y León*, atti della prima giornata del patrimonio storico-artistico (Soria 1980), 2 voll., Burgos 1982, II, pp. 733-742.

Si possono tuttavia individuare, sulla scorta degli studi di Berg Sobré, alcune caratteristiche peculiari dei *retablos mayores* del regno di Leon e Castiglia che, a differenza dei loro corrispettivi aragonesi, tendono ad assecondare la curva dell'abside e sono caratterizzati da un opprimente senso di orizzontalità, anche quando il retablo è alto abbastanza da raggiungere la volta; esempi emblematici sono il retablo della cattedrale di Leon di Nicolás Francés e il retablo della cattedrale di Salamanca realizzato dal fiorentino Dello Delli. È evidente come sia completamente assente qualsiasi enfasi sulle differenze dimensionali tra le varie parti dell'altare: siamo di fronte ad una serie di scomparti della stessa grandezza ammassati l'uno sull'altro e unificati da uno stesso tipo di cornice.
Due elementi caratterizzanti i retablos mayores in Aragona sono invece assenti in Castiglia: il *Calvario* sopra l'immagine principale e il tabernacolo per le ostie. Per la messa infatti era usato un Crocifisso scolpito; fino al XVI secolo si preferiva inoltre conservare le ostie in altro luogo.
L'immagine principale inoltre è generalmente scolpita, non dipinta. Queste enormi opere includono molte scene narrative, in particolare relative alla vita di Cristo e della Vergine, anche quando l'altare non è loro dedicato.
Nei retablos laterali del regno di Leon e Castiglia si evidenzia una maggiore libertà iconografica e compositiva rispetto a quanto non avvenga nel Regno d'Aragona: si assiste a una grande eterogeneità, forse, ipotizza Berg Sobré, a causa dell'assenza di una forte tradizione nella pittura di *retablo* nel XIV secolo[56].

Torniamo dunque alla *Dormitio Virginis* di Antonio da Fabriano e all'affermazione di Federico Zeri, secondo il quale, come abbiamo ricordato, quest'opera riprenderebbe "un modulo frequente nei retablos spagnoli"[57]. Lo studioso parla dunque di moduli e moduli, cioè unità elementari all'interno di una struttura complessa, possiamo infatti considerare le innumerevoli *casas* che compongono questi complessi manufatti che ornano gli altari spagnoli.
È possibile riscontrare che il tema della *Dormitio Virginis* era molto diffuso nella Penisola Iberica, in particolare nel Regno d'Aragona, in Catalogna e a Valencia, anche se il nostro giudizio sulla Castiglia e Léon potrebbero essere falsato dall'esiguità di opere pervenuteci.

[56] J. BERG SOBRÉ, *Behind the altar…*, 1989, p. 155.
[57] F. ZERI, *Giovanni Antonio…*, 1948, pp. 164-167.

Questa scena è collocata in varie posizioni nei *retablos*: molto spesso nei *carrers* laterali, ma anche nel banco; talvolta è investita di una maggiore importanza ed è collocata nel *carrer* centrale.

È estremamente interessante la constatazione di come l'iconografia della *Koimesis* bizantina abbia avuto una straordinaria fortuna e si sia mantenuta costante per tutto il periodo gotico, accogliendo però progressivamente le novità determinate dall'evoluzione stilistica, fino a una svolta verso un maggiore realismo, soprattutto nella descrizione delle figure degli apostoli, mutuato dall'avvento dell'influenza fiamminga.

Proponiamo qui una serie di esempi di *retablos* in cui troviamo la scena della *Dormitio Virginis* per comprenderne la massiccia diffusione nella pittura spagnola. Gli esempi più numerosi sono relativi alla Catalogna, anche perché ci viene in soccorso la compilazione onnicomprensiva sulla pittura gotica nella regione che dobbiamo a Gudiol Ricart e Alcolea i Blanch[58]. Il materiale fotografico che propongo è tratto principalmente dalla collezione fotografica di Gudiol conservata presso l'Istituto Amatller de Arte Hispánico di Barcellona.

Tra gli esempi più antichi, riferibili ancora al gotico *lineal*, troviamo un affresco, staccato e riportato su tela, proveniente dall'abside maggiore della chiesa di Santa Maria di Terrassa, databile al 1330-1325 (fig. 69)[59]. Allo stesso periodo sono riferibili le pitture murali dell'abside e del presbiterio della chiesa parrocchiale di El Bruc (Anoia). Vi compare la *Dormitio Virginis* (fig. 70)[60].

Intorno al 1350 si può datare un *retablo mural* dedicato alla Vergine, che include la scena della *Dormitio*, proveniente dalla chiesa parrocchiale di San Giovanni di Frontanyà (Bergadà), staccato e ora in collezione privata (fig. 71)[61].

Una delle prime opere gotiche su tavola dove compare una *Dormitio Virginis* è il *Retaulo de la Crucifixió* della chiesa di Marinyans (Serdinyà, Conflent), datato 1342: la sua forma ricorda ancora molto da vicino quella dei frontali (fig. 72). Vi compare la Vergine sdraiata sul cataletto e Cristo che accoglie la sua anima, attorniato da alcuni apostoli: alcuni e non i dodici, che non potevano trovare tutti posto nell'esiguo spazio di questo scomparto laterale (il retablo misura complessivamente 125 x 209 cm)[62]. Si inaugura così una lunga tradizione di *retablos* in cui viene raffigurata la scena della *Dormitio Virginis*.

---

[58] J. GUDIOL RICART e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcellona 1987.
[59] *Ivi*, cat. 27, pp. 29-30, fig. 130.
[60] *Ivi,* cat. 28, pp.29-30, fig. 131.
[61] *Ivi*, cat. 63, p. 36, fig. 165.
[62] *Ivi*, cat. 35, p. 31, figg. 138 e 139. Si veda anche P. FREIXAS CAMPS, *Els obradors del nord-est de Catalunya*, in *L'art gotic a Catalunya…,* I, 2005, pp. 110-114.

Non si può parlare di *retablo* vero e proprio ma di un polittico dalla configurazione assai particolare per un'opera uscita dalla bottega familiare dei Bassa –il cui capostipite viaggiò in Italia e che inaugura la stagione dell'italianismo nel gotico- dedicata alla vita di Gesù, conservata alla Pierpont Morgan Library di New York. Tra le innumerevoli piccoli scene compare anche la *Dormitio*.(fig. 73)[63]

Alla bottega dei fratelli Jaume e Pere Serra, la cui attività segna la generazione successiva a quella dei Bassa, si deve invece un *Retablo del la Virgen*, realizzato tra 1363 e 1370, oggi al Museo Nacional de Arte de Catalunya (fig.74), proveniente dal monastero di Santa Maria di Sigena (Huesca)[64]. L'immagine della Vergine al centro è sormontata dalla *Crocifissione*, come è d'obbligo per i *retablos* catalani, e fiancheggiata da due *calles* laterali per ciascuno lato, ognuna occupato da tre scene: una di queste rappresenta la *Morte della Vergine*, secondo un'iconografia che risulta essere praticamente immutabile nello sviluppo del gotico catalano.

A Jaume Serra va riferita il retablo di Santa Maria de Bell-loc (fig. 68), a cui abbiamo già accennato a proposito del particolare rilievo della *Dormitio Virginis* che occupa, nella calle centrale, la *casa* tra la *Crocifissione* e l'effige della *Madonna dell'Umiltà*. L'opera è databile al 1365 - 1375[65].

Il pittore ripropone la medesima composizione, nella *calle* laterale destra del *Retule de la Resurrecció* del monastero di San Sepolcro di Saragozza, conservato oggi nel Museo della città (fig. 75)[66], la cui commissione data al 1381, e in uno degli scomparti superstiti del retablo dedicato alla Vergine della chiesa parrocchiale di Palau de Cerdanya[67]: la tavola della *Dormitio Virginis* misura 65 x 75 cm (fig. 76).

È importante far notare che in queste opere dei Serra iniziamo a trovare un espediente iconografico che ritornerà molto spesso nelle *Dormitio Virginis*, catalane ma non solo: alcuni apostoli sono seduti, intenti a leggere, in primo piano, davanti al letto della Vergine. Ritengo si tratti di un'ingegnosa soluzione per ovviare alla mancanza di spazio: era difficile far stare tutti e dodici gli apostoli in piedi dietro al catafalco, soprattutto nei piccoli scomparti del banco. Nonostante questo espediente, tutte le *Dormitio Virginis* che prendiamo qui in considerazione sono comunque caratterizzate da un senso di affollamento e di schiacciamento

[63] J. GUDIOL RICART e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gotica…*, 1987, cat. 96, p. 48, fig. 211. R. ALCOY I PEDRÓS, *Ferrer Bassa, un creador d'estil*, in *L'art gotic a Catalunya*…, I, 2005, pp. 147-170, in particolare sul polittico di New York pp. 165 - 168.

[64] MNAC, n. inv. 15916. J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gotica…,* 1987, cat. 110, pp. 51-52, figg. 18 e 231.

[65] R. ALCOY I PEDRÓS, *La plenitud de Jaume Serra*, in *L'art gòtic a Catalunya…,* I, 2005, pp. 274-277.

[66] J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gotica…,* 1987, cat. 119, p. 55, figg. 242-243. M. DEL CARMEN LACARRA DUCAY, *L'obra i la influència de Jaume Serra a Aragó*, in *L'art gòtic a Catalunya…*, I, 2005, pp. 278-283.

[67] J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gotica…,* 1987, cat. 121, p. 55, figg. 245-249.

dei personaggi entro la cornice. Nel retablo di Santa Maria di Sigena troviamo altri due elementi iconografici che diverranno ricorrenti: un candelabro posto in primo piano tra i due apostoli che leggono e il pavimento della stanza a mattonelle ceramiche smaltate o invetriate, i cosiddetti *azulejos*.

La documentazione ci parla di un retablo dedicato alla Vergine iniziato nel 1403 da Pere Serra, a cui subentrò Guerau Gener. L'opera venne poi terminata da Lluís Borrassà entro l'aprile del 1411 quando venne installata nel presbiterio della chiesa di Santa Maria de Santes Creus; oggi il polittico è però diviso tra il Museo Nacional de Catalunya a Barcellona e il Museo Diocesano di Tarragona, dove è conservata la scena della *Dormitio Virginis* (185 x 115), che era collocata in uno dei carrers laterali (fig. 77)[68].
Continuando la nostra rassegna, che, pur non avendo la pretesa dell'onnicomprensività vuole tuttavia essere il più completa possibile per dare l'idea della grande diffusione di questa iconografia, troviamo una *Dormitio Virginis* anche nel *banco* del *retablo* dedicato a San Gabriele Arcangelo della cattedrale di Barcellona (fig. 78), già attribuito a Lluis Borrasà da Gudiol e Alcolea i Blanch[69] e ascritto invece da Rosa Alcoy i Pedros a Pere de Valldebriga[70]. L'opera venne realizzata tra 1381 e 1391, quando viene menzionata in una visita pastorale. La tavola comprende anche l'*Incoronazione della Vergine* nella parte superiore.
A un anonimo, il Maestro de Estamariu, si deve il Retablo dedicato alla Vergine proveniente dalla chiesa di Santa Maria de Vilamur (Soriguera, Pallars Sobirà), oggi smembrato. La tavola con la *Dormitio Virginis* (50 x 74) è stata acquistata dal Museo di Bilbao (fig. 79)[71].

Come abbiamo detto l'iconografia e lo schema compositivo della scena della *Dormitio Virginis* passano indenni attraverso i cambiamenti stilistici che caratterizzano il lungo periodo artistico che è stato definito la fase gotica dell'arte spagnola. Molto interessante a questo proposito risulta confrontare le opere più antiche che abbiamo citato con una tavola della *Dormitio Virginis* (fig. 80), conservata al Museo Episcopale di Vic, insieme ad altri 22 scomparti del *retablo mayor* della chiesa parrocchiale di Santa Maria di Guimerà (Urgell). È opera di Ramon de Mur, esponente del gotico internazionale, e risulta già installata nella chiesa nel 1412. Gudiol ha proposto una ricostruzione ipotetica del retablo di Guimerà, che

[68] *Ivi*, cat. 200, pp. 82 - 83, figg. 360 e 361.
[69] *Ivi*, cat. 189, p. 81, figg. 26 e 347.
[70] R. ALCOY I PEDRÓS, *Pere de Valldebriga o el pintor dels àngels*, in *L'art gòtic a Catalunya…*, pp. 296 - 304.
[71] N. inv. 69/86. J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gotica…*, 1987, cat. 164, p. 67, figg. 310-312.

doveva misurare complessivamente 7,5 x 5,5 metri. La tavola della *Dormitio* misura 245 x 104 cm e doveva trovar posto in uno dei *carrers laterals*[72].

L'anonimo Maestro di Glorieta è un allievo di Ramon de Mur. Alla sua mano si devono cinque scomparti di un retablo dedicato alla Vergine e a Santa Caterina provenienti da El Mas de Bondia (Montornès de Segarra, urgell), oggi al Museo Episcopal di Vic. La *Dormitio Virginis* misura 170 x 72 cm (fig. 81)[73].

Un altro anonimo pittore tarragonese è il cosiddetto Maestro de la Secuita. Nel retablo eponimo proveniente dalla chiesa parrocchiale di Santa Maria de La Secuita a Tarragona, ora al Museo Diocesano della città (inv. n, 854-856), troviamo la consueta *Dormitio* (fig. 82)[74].

Spostandosi ad analizzare la scuola di Rosellón, troviamo una *Dormitio Virginis* nel *banco* di un retablo dedicato a San Nicola della chiesa di Camelés. Ne è autore l'anonimo Maestro de Rosellón; pagamenti per questo altare sono registrati nel 1407 e 1408 (fig. 83)[75].

Ad una fase del gotico internazionale più maturo appartiene il retablo dedicato a San Michele e a San Pietro realizzato tra 1432 e 1433 da Jaume Cirera (attivo a Barcellona tra 1418 e 1450) e Bernat Despuig (documentato a Barcellona tra 1383 e 1451), esposto al MNAC (fig. 84)[76]; il banco è invece conservato al Museo Nacional de San Carlos, a Città del Messico[77]. Una bella *Dormitio* è raffigurata nella calle laterale destra.

Il Maestro de All sembra essersi formato con questi due artisti, Bernat Despuig e Jaume Cirera: l'anonimo pittore riprende in molti casi da vicino le composizioni dei due artisti, tanto da far ipotizzare che egli avesse a disposizione i loro cartoni: è il caso della *Dormitio Virginis* che compare nel Retablo della Vergine della chiesa parrocchiale di All (Isóvol, Cerdanya) (fig. 85)[78].

Un altro retablo di questo anonimo maestro riveste per le nostre ricerche un duplice interesse (fig. 86)[79]. L'opera infatti oltre a restituirci l'ennesima rappresentazione della *Dormitio Virginis*, è interessante anche per il suo formato: testimonia l'esistenza di *retablos* centinati; la porzione a forma di arco è generalmente occupata da più scene; nella parte inferiore trovava posto il banco. Questa forma potrebbe essere dovuta alla necessità di adattare il retablo alla

[72] *Ivi*, cat. 298, p. 106, figg. 39, 533-547.
[73] *Ivi*, cat. 310, p. 108, figg. 557 - 559.
[74] *Ivi*, cat. 314, p. 108, fig. 574.
[75] *Ivi*, cat. 371, p. 117, figg. 626 e 627.
[76] N. inv. 15837-CJT.
[77] J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gotica…,* 1987, cat. 403, p. 136, fig. 694.
[78] *Ivi*, cat. 619, p. 195, fig. 960.
[79] *Ivi*, cat. 625, p. 195, fig. fig. 963.

particolare forma della cappella. Su questo tipo di *retablo* torneremo a parlare più avanti per confrontarlo con il formato della *Dormitio Virginis* di Antonio da Fabriano.
Allo stesso maestro si devono sei scomparti di un retablo dedicato alla Vergine proveniente da Escunyau (Vall d'Aran). La *Dormitio* è conservata al Museo Diocesano di Lerida (fig. 87)[80].

A dimostrazione della longevità di questo schema compositivo nei moduli dei *retablos* catalani vediamo come ancora nel 1459 in un'opera dedicata alla Vergine della Chiesa della Trinità a Villafranca del Penedès si possa ammirare la canonica scena della *Dormitio Virginis* nel *carrer* laterale sinistro[81]. Non si conosce il nome dell'autore, il quale può essere comunque inserito nell'orbita barcellonese di Bernat Martorell (fig. 88).

La diocesi di Lérida, Lleida in catalano, fu un importante centro artistico nel Quattrocento e il principale esponente della scuola pittorica della città nel primo terzo del XV secolo fu un pittore chiamato Jaume Ferrer: la sua firma si legge sull'*Adorazione dei Magi,* scomparto di un retablo proveniente dalla Cattedrale Vecchia di Lérida, oggi conservato al Museo Diocesano della città[82]. Purtroppo non sono noti documenti relativi a questo maestro. Si conserva invece documentazione concernente un altro pittore di Lérida, suo omonimo, attivo tra 1430 e 1461, autore, tra l'altro del Retablo de la Pahería[83], a cui stava già lavorando nel 1444, e del retablo della chiesa di Alcover, che gli viene in parte pagato nel 1457: di questo artista abbiamo già parlato discutendo del *San Girolamo* di Antonio da Fabriano. È plausibile che tra i due Ferrer ci fosse un rapporto padre-figlio (Jaume Ferrer I e Jaume Ferrer II). Questa ricostruzione, proposta da Gudiol[84], è stata recentemente rimessa in discussione: la firma sull'*Adorazione dei Magi* -"Jacobus Ferrari"- altro non sarebbe che un riferimento al pittore Jaume Ferrer noto dai documentati. A Lerida dunque ci sarebbe stato un solo pittore con quel nome, nessun caso di omonimia. Il carattere arcaizzante della tavola firmata e degli altri tre scomparti provenienti dal medesimo complesso (*Natività*, *Ascensione* e *Pentecoste*) rispetto ai retablos della Pahería e di Alcover si devono, secondo questa ipotesi, all'intervento massiccio di un collaboratore, responsabile specialmente dei volti e delle mani dei personaggi.

[80] *Ivi*, cat. 627, p. 195.
[81] *Ivi*, cat. 428, p. 140, fig. 713.
[82] I. PUIG SANCHIS, *Los Ferrers, una famílla de pintores leridanos vinculados con la Seu Vella de Lleida*, in *La pintura gòtica dels Ferrers i altres aspects (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida*, s. XIII – XVIII, a cura di X. Company e I. Puig, Lleida 1998, pp. 43 - 248. IDEM, *Los Ferrer de Lleida, Cataluña y la influencia de la pintura valenciana durante el siglo XV*, in *De pintura valentiana: estudios y documentación*, a cura di L. Hernández Guardiola, Alicante 2006, pp. 45 - 69.
[83] G. MACÍAS, in *Cataluña 1400: el gótico Internacional,* catalogo della mostra a cura di R. Cornudella (Barcellona, Museo Nacional d'art de Catalunya, 20 marzo-15 luglio 2012), Barcellona 2012, n. 42, pp. 222-225
[84] J. GUDIOL RICART e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, 1987, pp. 111-114, 149-152.

Per questo collaboratore è stato avanzato il nome di Pere Texidor, documentato tra 1396 e 1446 e che nel 1439 condivideva con Jaume Ferrer alcune stanze nella Pahería per "pintar e tenir retaules"[85].

Nel primo terzo del XV secolo, dunque contemporaneamente al possibile Jaume Ferrer I, altri pittori sono attivi nella regione della conca del Segre, come l'anonimo Maestro di Cubelles, che realizza un retablo dedicato alla Vergine ora al Metropolitan Museum, the Cloister Collection (fig. 89)[86]. Il carrer centrale di questa opera è molto interessante: partendo dal basso si incontrano la *Madonna del Latte*, l'*Incoronazione della Vergine*, la *Dormitio Virginis*, coronate dalla canonica *Crocifissione*.

Jaume Ferrer II[87] è un pittore molto interessante per la nostra ricerca: abbiamo già analizzato l'impatto che la conoscenza dell'arte fiamminga- diretta o indiretta- ebbe sulla sua opera, determinando una maggiore attenzione alla rappresentazione della realtà, tanto nella descrizione della figura umana quanto in quella degli ambienti. Nel retablo de la Pahería di Lerida, databile tra 1445 e 1450, i rimandi alla pittura fiamminga investono varie scene raffigurate. Va ricordato che la critica vi ha individuato l'intervento di mani differenti; in particolare il banco sarebbe opera di un differente maestro che utilizza anche modelli estranei alla tradizione catalana: particolarmente originale la scena dell'*Epifania*, dove compare la figura del re di colore, assente a quelle date nelle regione, e che si svolge in un ambiente urbano, non in una stalla né nelle rovine di una casa, secondo la tradizione iconografica più diffusa[88].

Nella *Dormitio Virginis* (fig. 42c), dispiegata nel banco, le piccole dimensioni della *casa* non lasciano spazio alla descrizione della stanza dove avviene la morte di Maria: le figure degli apostoli sono così schiacciate entro la cornice. Le espressioni dei personaggi sono differenziate, descritte con un realismo vivido, un po' caricato, che si ritrova anche nella *Pentecoste*; va inoltre sottolineato il tentativo di riprodurre i pochi dettagli che lo spazio risicato consente di introdurre, come le perle che bordano la veste dell'apostolo che sta aspergendo l'acqua santa. Jaume Ferrer si cimentò in altre occasioni con il tema della *Dormitio Virginis* che occupa il carrer laterale destro di un retablo, mancante del compartimento centrale e conservato in una collezione privata veronese, attribuito al pittore di

[85] R. CORNUDELLA, in *Cataluña 1400…,* 2012, n. 41, pp. 220-221.
[86] N. inv. 57.50-b. J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gotica…*,1987, cat. 354, p. 114, fig. 606.
[87] R. ALCOY I PEDROS, *Jaume Ferrer*, *in La pintura gotica hispanoflamenca…*, 2003, pp. 322 – 324.
[88] G. MACÍAS, in *Cataluña 1400…*, 2012, n. 42, pp. 222-225.

Lleida da. Caterina Virdis Limentani (fig. 90)[89]. La studiosa ha riferito quest'opera al momento che ritiene più intenso nella produzione del maestro, cioè quello dell'esecuzione del retablo della chiesa de la Sang di Alcolver, presso Tarragona (1457). Quest'ultima opera, in un'epoca difficile da precisare, ha subito una pesante manomissione: vennero rimossi la scultura centrale e i due scomparti che la fiancheggiavano, il *Calvario* e la *Dormitio Virginis*, per collocare al loro posto una tavola raffigurante scene della Passione di Cristo[90]. La *Dormitio* è attualmente conservata al Museo Diocesano di Tarragona (fig. 91) e presenta una composizione del tutto analoga a quella che troviamo nel banco del retablo della Pahería e in quello veronese. Caterina Virdis ha sottolineato come in quest'opera i "tipi" che Post definì "borgognoni"[91], già presenti nel Retablo de la Pahería, siano ancora più caricati; i volti tirati e le fisionomie degli apostoli della *Dormitio*, in particolare, sembrano ispirati ai tipi della comunità ebraica di Lleida, fiorente fino alla cacciata dei giudei dai territori iberici nel 1492.

Un artista che dimostra in alcune delle sue opere più avanzate di conoscere l'arte fiamminga è Joan Antigo, pittore completamente sconosciuto fino al 1979 quando Pere Freixas i Campos rintracciò la documentazione riguardante il retablo mayor del Monastero di Santo Stefano di Banyoles da lui realizzato tra 1437 e 1439[92], quando il pittore aveva circa 30 anni. Anche qui non manca l'immagine della *Dormitio Virginis* (fig. 92)[93].
Il pittore Valentí Montoliu è documentato a Tarragona a partire dal 1433 e fino al 1447-1448, quando si trasferisce a Sant Mateu, nel territorio di Valencia. A lui si deve il Retablo dell'Eremo di Nuestra Senora de El Llosar (Vilafranca del Maestrat, Alt Maestra) realizzato tra 1455 e 1456, dove lo scomparto principale era occupato da una scultura. Nel *carrer* laterale destro troviamo la consueta *Dormitio Virginis* (fig. 93)[94]. La *Crocifissione* a coronamento del retablo è una delle tante immagini che dimostrano la diffusione della "*plateau composition*" di van Eyck[95] nella penisola iberica: di questo schema compositivo parleremo diffusamente analizzando le opere di Giovanni Boccati.

[89] C. VIRDIS LIMENTANI, *Dipinti quattrocenteschi catalani in una collezione privata veronese: aggiunte a Jaume Ferrer II e al suo atelier*, in "Verona Illustrata", 14, 2001, pp. 21 - 30.
[90] J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gotica…,* 1987, cat. 446. p. 152, figg. 745 - 749.
[91] CH. R. POST, *A history of Spanish painting*, 14 voll., Cambridge (Mass.) 1930-1947, VII.2, *The Catalan school in the early Middle Ages*, 1938, p. 440.
[92] P. FREIXAS I CAMPS, *El mestre anonym de Banyoles és Joan Antigó, pintor quatrecentista de Girona*, in "Punt Diari, Gerona", 1 dic. 1979.
[93] J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gotica…*, 1987, cat. 429, p. 142, figg. 58, 714-718.
[94] *Ivi*, cat. 435, pp. 147-148, fig. 727.
[95] La definizione è di M. MEISS, *Highlands in the Lowlands: Jan van Eyck, The Master of Flemalle and the Franco-Italian tradition*, in "Gazette des Beaux-Arts", LVII, 1961, pp. 273-314.

La provincia di Tarragona, dopo il breve soggiorno di Jaume Huguet nella sua terra natale e la partenza di Montoliu, rimase sprovvista di pittori di un certo livello. Ci rimangono una serie di opere anonime, tra cui una *Dormitio Virginis* (104 x 57 cm)conservata al Museo Diocesano di Tarragona (fig. 94), scomparto superstite di un perduto retablo proveniente dalla chiesa di Vilafortuny (Cambrils, Baix Camp).[96]

Il vero campione dello stile ispanofiammingo in Catalogna è proprio Jaume Huguet che subentrò nel ruolo di protagonista della scena artistica barcellonese a Bernart Martorell, il quale morì nel 1452[97]. Huguet nacque intorno al 1412 a Valls, vicino Tarragona, dove trascorse i primi anni della sua carriera, ma fin dal 1448 tentò di consolidare la sua posizione a Barcellona. Sicuramente ebbe presto l'occasione di conoscere l'arte fiamminga introdotta da Dalmau: la *Madonna in trono col Bambino e angeli* (fig. 95) che costituiva l'effige centrale di un retablo della chiesa parrocchiale di Vallmon, vicino Tarragona, si rifà da vicino alla *Vergine dei Consiglieri* di Dalmau[98]. Si tratta di un vero e proprio "mimetisme directe"[99]: Huguet copia infatti in maniera puntuale alcuni dettagli dell'opera barcellonese, come la tunica e la cintura della Vergine e il mantello bordato con le perle, per il quale, come Dalmau, Huguet usa illusionisticamente il pigmento pittorico invece di applicare la foglia d'oro. Gli angeli posti dietro al trono richiamano quelli del Polittico dell'Agnello Mistico dei fratelli van Eyck, ancora una volta per il tramite di Dalmau[100]. Notevole a mio parere è il dettaglio dei profeti scolpiti nel trono ligneo della Vergine, presenti anche nella *Vergine dei Consiglieri* e che derivano dal pannello con gli angeli cantori del polittico di Gand. Anche le figure dei profeti nelle *filloles*[101], poste su ogni lato dell'immagine centrale, rimandano a tipi eyckiani. Era di pertinenza del medesimo retablo il pannello con l'*Annunciazione*, al Museo Diocesano di Tarragona (fig. 96)[102], il quale ugualmente rivela la conoscenza da parte dell'artista di Valls

[96] N. inv. 1002. P. BATTLE HUGUET, *Las pinturas góticas de la Catedral de Tarragona y su Museo Diocesano*, in "Boletín Arqueológico Tarragona", LII, serie IV, 1952, pp. 197-218, cat. 33. J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gotica…*, 1987, cat. 534, p. 186, fig. 916.

[97] J. AINAUD DE LASARTE, *Jaime Huguet*, Madrid 1955; J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gotica…*, 1987, pp. 161-168; *Jaume Huguet: 500 anys*, catalogo della mostra (Museu de Valls, 1992) e atti delle giornate di studio (Valls, 16 - 18 dicembre 1992), a cura di E. Jardí, Valls 1993; R. ALCOY I PEDROS, *Jaume Huguet*, in *La pintura gòtica hispanoflamenca…*, 2003, pp. 306, 308.

[98] L'opera, già in collezione Muntadas, è ora al MNAC di Barcellona. Si veda E. LIAÑO, in *Jaume Huguet: 500…*, 1993, n. 11, pp. 198-201. J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gotica…,* 1987, cat. 471, p. 170, fig. 69.

[99] J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gotica…*, 1987, p. 198.

[100] Si veda anche F. RUIZ I QUESADA, *Dalmau, Huguet i Bermejo, tres grans mestres que illuminen el darrer gòtic català*, in *La pintura gotica hispanoflamenca…*, 2003, pp. 49 - 61.

[101] Sono degli stretti pannelli verticali dipinti con immagini di santi o profeti, collocati a dividere i vari *carrers* del retablo: li troviamo Catalogna, Valencia ed Aragona specialmente prima del 1450.

[102] E. LIAÑO, in *Jaume Huguet: 500…*, 1993, n. 11, pp. 198-201. J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gotica…*, 1987,cat. 471, p. 170, fig. 780.

dell'*ars nova* fiamminga: in particolare il riferimento più prossimo sembra ancora al polittico dei van Eyck, alla scena dell'*Annunciazione* dipinta sulle ante esterne; in questo senso va certamente letta la suggestiva monofora aperta sul paesaggio. Se può dedurre che a Barcellona circolassero disegni tratti dall'*Agnello Mistico* riportati dalle Fiandre da Dalmau: Bart Fransen ha recentemente sottolineato come il soggiorno del pittore di Alfonso il Magnanimo nel nord Europa sia strettamente collegato alla genesi del polittico dei fratelli Van Eyck[103].

Il retablo di Vallmoll è generalmente ritenuto l'opera più importante del periodo giovanile di Huguet, su cui le fonti documentarie purtroppo tacciono. Agli anni iniziali della sua carriera si fa risalire anche il *Retaule de l'Epifania*, del Museo Episcopale di Vic (fig. 97), la cui attribuzione è però in realtà tuttora molto dibattuta[104]. Si tratta infatti di un'opera particolare da molti punti di vista e si fa fatica a definirla un *retablo*, in quanto è costituta da un unico corpo dipinto su tre registri: dal basso l'*Adorazione dei Magi*, il *Calvario* e, ai due lati dell'arco che accoglie quest'ultima scena, si dispiega un'*Annunciazione*. Il complesso misura 123 x 68, 5 cm e fa pensare ad un'opera destinata alla devozione privata. Le scene sono ricche di dettagli descritti con abilità da miniaturista e sono difficili da immaginare senza il ricorso a modelli eyckiani, forse gli stessi, come diremo, a cui ricorse Giovanni Boccati nelle sue opere giovanili.

Huguet torna sul tema dell'*Adorazione dei Magi* in un'opera più avanzata, il Retaule del Conestable, realizzato per il Conestabile del Portogallo – a cui venne offerta la corona catalana dopo la deposizione di Giovanni II d'Aragona e la rinuncia di Enrico IV di Castiglia al trono- per la cappella del Palau Real Mayor di Barcellona, dove si può tuttora ammirare[105]. La straordinaria opera venne realizzata tra 1464 e 1465. Nella scena con la *Dormitio Virginis* (fig. 98), collocata nel carrer laterale destro si può ammirare la capacità di Huguet nel rendere con grande realismo i volti degli apostoli, abilità che si evidenzia anche nel compartimento con la *Pentecoste*.

È stata riferita ad Huguet anche una *Dormitio Virginis* la cui presenza Gudiol e Alcolea I Balch segnalano al Castillo de Santa Florentina a Canet de Mar, vicino Barcellona (fig. 99)[106]; l'opera è stata esposta alla mostra dedicata ai cinquecento anni della nascita dell'artista a Valls ed è oggi in collezione privata[107]. Si tratta di uno scomparto di un *retablo* disperso; date

[103] Mi riferisco al già citato intervento di Fransen al convegno dedicato a Jan van Eyck , tenutosi a Bruxelles (19-21 settembre 2012).
[104] J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gotica…*, 1987, cat. 474, p. 171, figg. 70, 783. R. ALCOY I PEDRÓS, in *Jaume Huguet: 500…*, 1993, n. 12, pp. 202-204.
[105] J. BARRACHINA NAVARRO, in *Jaume Huguet: 500…*,1993 n. 6, pp.168 - 173. J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gotica…*, 1987, cat. 486, p. 173, figg. 76, 820 - 828.
[106] J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gotica…*, 1987, cat. 492, p. 175, figg. 76, 849.
[107] M. T. VICENS I SOLER, in *Jaume Huguet: 500…*, 1993, n. 26, pp. 238-239.

le dimensioni (117x95) è probabile costituisse un compartimento di un *carrer* laterale. L'attribuzione ad Huguet non è certa, si pensa piuttosto ad un suo imitatore: la gamma cromatica poco variata, con la nota dominante dei toni del rosso, la ripetitività dei tratti dei volti – comunque molto espressivi- e il canone troppo corto di alcune figure indurrebbero ad escludere l'autografia del pittore di Valls. Lo schema compositivo evidenzia inoltre alcune differenze rispetto alla medesima scena nel Retablo del Conestabile del Portogallo, dove il gruppo celeste, con Cristo che accoglie l'*animula* della Vergine, è meno numeroso e si colloca allo stesso livello degli Apostoli in piedi dietro al letto, non sopra la loro testa. Lo schema della *Dormitio* di collezione privata è più simile a quello utilizzato da Jaume Ferrer II nel retablo della chiesa del Sangue di Alcover. Nello scomparto del retablo dell'Epifania Huguet dona inoltre profondità all'insieme lasciando spazio in primo piano al pavimento a mattonelle scorciato, appena visibile invece nella *Dormitio* già a Canet de Mar. Il pavimento a *azulejos* compare anche nei retablos della Pahería a Lerida e di Alcover di Jaume Ferrer II. Un altro particolare comune a tutte queste opere è poi quello dei motivi a broccato che decorano la coperta del letto della Vergine.
Occorre tenere a mente questi elementi compositivi che caratterizzano le *Dormitio Virginis* catalane intorno alla metà del secolo perché tutti ricorrono nella tavola di Antonio da Fabriano, facendo sì che, osservando la sua opera, ci vengano subito in menti questi "moduli" della pittura spagnola, proprio come accadde a Zeri. Credo che i volti degli apostoli ritratti da Antonio potrebbero facilmente mescolarsi a quelli di queste opere, tutte caratterizzate da un rinnovato realismo nella descrizione dei personaggi, certamente dovuto all'influenza dell'arte fiamminga che impresse una svolta in senso naturalistico alla pittura gotica spagnola.

Sono attestati come collaboratori di Huguet due pittori di Girona, fratelli, Ramon II e Esteve Solà[108]. Alla loro bottega si deve un retablo dedicato alla Vergine, distrutto nel 1936, della chiesa parrocchiale di Púbol (La Pera, Baix Empordià) (fig. 100). Nel *carrer* laterale destro era collocata la *Dormitio Virginis*, ma è difficile giudicarne la fattura dalla vecchia foto della collezione di Gudiol[109].

Gli elementi compositivi e iconografici che abbiamo individuato nelle *Dormitio Virginis* di Jaume Ferrer II e di Huguet e che abbiamo detto essere comuni anche all'opera di Antonio da Fabriano, finiranno per costituire uno standard per i pittori successivi.

[108] Su questi artisti si veda: F. RUIZ I QUESADA, *Dalmau, Huguet and Bermejo…*, 2003, pp. 55-57.
[109] J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gotica…*, 1987, cat. 511, p. 182, fig. 888.

Notevoli sono due *Dormitio Virginis* di mano di Pere Garcia de Benavarri, molto simili tra loro ma anche molto simili a quella di Ferrer di Tarragona e a quelle di Huguet.
Una si conserva al MNAC (già in collezione Muntadas, Barcellona); per le sue notevoli dimensioni (277,2 x 168,5) si ritiene fosse lo scomparto centrale di un polittico (fig. 101)[110]. L'altra, proveniente dal retablo mayor della chiesa parrocchiale di Montanyana, viene vista da Gudiol in una collezione privata barcellonese (fig. 102)[111]. Pere Garcia[112] era un pittore che godeva sicuramente di un notevole credito: nel novembre 1455 firma un contratto con la vedova e con il figlio di Bernat Martorell il quale prevedeva che a partire dal successivo 1 gennaio il pittore si sarebbe fatto carico della direzione dell'atelier del defunto pittore per un periodo di cinque anni.
In alcune opere di Pere Garcia si segnala l'intervento di un maestro anonimo, conosciuto con l'appellativo di Maestro de Viella. Nel retablo proveniente dalla chiesa di Escalarre (Pallars Sobirà) ritenuto di sua mano e oggi conservato al Meadows Museum, Dallas, sopra lo scomparto principale occupato da una scultura lignea ritraente la Vergine, si dispiega l'immagine dipinta della sua morte (fig. 103)[113].
Conosciamo il nome di un altro collaboratore di Pere Garcia, Pere Espalargue, che nel 1490 - il nostro percorso in Catalogna è dunque ormai giunto al volgere del XV secolo- firma il retablo di Enviny, oggi smembrato (fig. 104). La *Natività* (69 x 55) e la *Dormitio Virginis* (69 x 55), parti del carrer laterale destro, erano stati acquistati nel 1933 da un collezionista ungherese a Vienna alla vendita di Dorotheum, (30 novembre, 1 e 2 dicembre 1933, n. 33, lotto 1.) e sono poi confluiti al Museo di Belle Arti di Budapest)[114].

Tra i pittori catalani che si cimentarono con il classico, così è ormai chiaro che lo possiamo definire, tema della *Dormitio Virginis* possiamo annoverare Francesc Solives. Nel 1480 gli viene commissionato il retablo della cappella della Pietà di Sant Llorenç de Morunys (Solsonès) (fig. 104)[115]e l'anno successivo il retablo dedicato alla Vergine per la chiesa del Santuario de Nuestra Señora de la Bovera (Guimera, Urgell), ora al Museo Episcopale di Vic (fig. 105)[116]: in entrambi i casi compare la scena in questione.

[110] *Ivi*, cat. 545, p. 188, fig. 935.
[111] *Ivi*, cat. 552, p. 189.
[112] M. DEL CARMEN LACARRA DUCAY, *Pere Gracia de Benavarri*, in *La pintura hispanoflamenca…*, 2003, pp. 334, 336.
[113] J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gótica…*, 1987, cat. 563, p. 190, fig. 952.
[114] *Ivi*, cat. 585, p 192; si veda anche: M. HARASZTI – TAKACS, *Oeuvres de maîtres espagnols du XV siècle en Hongrie, in Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 13, 1972, pp. 23-56, in part. pp.51-52, fig.25.
[115] J. GUDIOL e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gótica…*, 1987, cat. 632, p. 196, fig. 974.
[116] *Ivi*, cat. 633, p. 196.

Interessante per ribadire ulteriormente la fortuna della *Dormitio Virginis* è un retablo anonimo che Gudiol vide in una collezione privata romana dove la scena occupa la *casa* sopra l'effige centrale della *Madonna col Bambino* (fig. 106). Va tuttavia sottolineato come la disposizione attuale delle tavole potrebbe non essere originale, sebbene questo valga soprattutto per quel che riguarda i *carrer* laterali: le sante dei registri inferiori sono state tagliate nella parte bassa[117].

Alla fine del XV secolo un *corpus* di opere tutte provenienti dal luogo di convergenza delle attuali province di Lérida, Tarragona e Barcellona sono state attribuite da Gudiol e Alcolea i Blanch all'anonimo Maestro de Cervara (dal retablo dedicato a San Michele Arcangelo proveniente dalla chiesa di San Giovanni di Cervara e oggi conservato all'Archivio Storico Municipale). Tra le sue opere viene annoverato il retablo dedicato alla Vergine della chiesa parrocchiale di Villanova de Bellpuig (Urgell), dove ancora una volta troviamo la *Dormitio Virginis* (fig. 107)[118]. Il Maestro de Cervara, come è stato più recentemente ribadito da Francisco Corti[119], deve essersi formato a Valencia, dove ebbe occasione di vedere alcune delle opere di Juan Reixach a cui si rifà da vicino.

Questa riflessione ci dà lo spunto per estendere la nostra indagine sulla fortuna del tema della *Dormitio Virginis* alla pittura valenzana.

Iniziamo proprio con il *Retablo dell'Epifania* di Joan Reixach[120] conservato al Museo Nacional de Arte de Catalunya (fig. 64), che abbiamo già citato proprio sottolineando il ruolo preminente che vi ricopre la *Dormitio Virginis*, che prende qui il posto del *Calvario*. Come già ricordato, si registra la perdita di una tavola tra la *Dormitio* e il guardapolvos che presenta *l'Eterno Benedicente tra due angeli*, ma il residuo spazio orizzontale è stretto e di forma rettangolare, dunque difficilmente poteva ospitare la canonica scena apicale della *Crocifissione*. Piuttosto possiamo ipotizzare che il soggetto mancante fosse iconograficamente collegato alla figura dell'Eterno; nella ricostruzione può venirci in soccorso un retablo più tardo, conservato al Museo de Bellas Artes de Valencia: ci riferiamo al Retablo de la Purísima

[117] *Ivi*, cat. 645, p. 198, fig. 986.
[118] *Ivi*, cat. 667, p. 204, figg. 1027, 1029.
[119] F. CORTI, *En torno al Maestro de Cervera*, in "Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid", 61, 1995, pp. 291-298.
[120] Sul pittore si vedano: F. B. DOMÉNECH, *La pintura hispanoflamenca a Valencia*, in *La pintura gòtica hispanoflamenca…*, 2003, pp. 29 – 39; D.MONTOLÍO TORÁN, *Joan Reixac o Pere Joan Reixac*, *ivi*, pp. 214, 216; *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, catalogo della mostra a cura di J. Gómez Frechina e F. Benito Domenech (Valencia, Museo de Bellas Artes, 30 maggio-2 settembre 2001), Valencia 2001; R. CORNUDELLA I CARRÉ, *Mestre Johannes, lo gren pintor del illustre duch de Burgunya: la risposta valenzana a Jan van Eyck e la sua diffusione in altri territori della corona d'Aragona*, in *Nord-Sud: Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna: prospettive di studio e indagini tecniche*, atti del convegno internazionale (Genova, 28-29 ottobre 2005), a cura di C. Virdis Limentani e M. Bellavitis, Padova, 2007, pp. 19 – 31.

Concepción, opera del pittore Nicolàs Falco e degli scultori Pablo, Onofre y Damián Forment (fig. 108)[121]. La *Dormitio Virginis* –molto simile a quella di Reixach- è sovrastata da un guardapolvos dove viene raffigurata la Vergine Incoronata dalla Trinità. Possiamo dedurne che nello scomparto mancante del retablo dell'Epifania di Reixach comparisse la Vergine incoronata da Cristo alla presenza della colomba dello Spirito Santo.

Il Museo di Belle Arti di Valencia permette di ammirare un'altra *Dormitio* (127 x 110 cm) di Reixach (fig. 109)[122]: l'opera era parte di un *retablo* proveniente dalla certosa di Porta Coeli, di cui il museo conserva anche il banco con cinque storie della *Passione di Cristo* e cinque tavole pertinenti al *guardapolvos* con figure di profeti.

Non possiamo fare a meno di notare che in queste opere di Reixach troviamo i medesimi elementi compositivi che ricorrono nelle opere catalane dalla metà del secolo: la coperta e la veste della Vergine sono riccamente decorate, troviamo il consueto pavimento ad azulejos; le figure sono descritte con un realismo di derivazione nordica ma con un accento più mediterraneo come è evidente nelle fisionomie "meridionali". Reixach è, insieme a Jacomart, tra i primi interpreti del nuovo stile che è stato ribattezzato ispanofiammingo: non possiamo esimerci dal ricordare che già prima del 1448 il pittore era in possesso di un quadro con le *Stimmate di San Francesco* di Jan van Eyck che aveva acquistato a Valencia e, ben conscio del valore dell'opera, dispose che, in caso di sua morte, la tavola sarebbe entrata in possesso di un suo amico, il canonico Andreau Garcia. In realtà Reixach sopravvisse a Garcia e custodì l'opera, che immaginiamo simile alle due versioni del tema di Jan che conosciamo, quella di Philadelphia e quella di Torino[123] e che servì da modello a pittori valenciani come il Maestro della Porziuncola[124].

All'arte di Reixach è stata accostato un interessantissimo rilievo ligneo policromo raffigurante la *Morte della Vergine*, proveniente dalla cattedrale di Valencia e ora conservato nell'annesso Museo[125]. Mi sembra una testimonianza interessante del successo di questo tema e dell'apprezzamento di cui godeva l'interpretazione datane dal pittore.

---

[121] N. inv. 287.

[122] N. inv. 211. Si veda: *El siglo XV valenciano*, catalogo della mostra a cura di R. A. Díez e F. V. Garín Llombart (Valencia, Museo de Bellas Artes, maggio-giugno 1973), Valencia 1973, n. 50, p. 60.

[123] Sulle due opere si veda: *Jan van Eyck. Opere a confronto*, catalogo della mostra a cura di J.J. Rishel e C. Spantigati (Torino, Galleria Sabauda, 2 ottobre – 14 dicembre 1997), Torino 1997.

[124] *The age of van Eyck*. *The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting*, catalogo della mostra a cura di Till- Holger Borchert (Bruges, Groeningen Museum, 15 marzo-30 giugno 2002) Ghent-Amsterdam 2002, n.121, p. 268.

[125] *El siglo XV…*, 1973, n. 88, pag. 73.

Non occorre attendere però l'opera di Reixach per trovare rappresentazioni di *Dormitio Virginis* nel territorio valenciano: anche qui come in Catalogna grande era l'attenzione per i soggetti mariani.

Pere Nicolau[126] è tra gli artisti che inaugurano la stagione del gotico internazionale a Valencia[127]: tra 1390 e 1408 sarà in costante attività, lavorando a più riprese per la cattedrale e realizzando vari retablos per chiese di Valencia e di altre città, come il Retablo di Sarrión (Teruel), ora al Museo de Bellas Artes di Valencia. Nel carrer destro troviamo l'immagine della *Dormitio Virginis*[128].

Alla morte di Pere Nicolau la bottega passò nelle mani di Jaume Mateau, il nipote, e di Gonçal Peris[129], che se ne contesero la proprietà: la disputa si risolse in favore del primo.

All'ambito di questi due artisti, di cui è attestata la collaborazione in varie opere e che sono tra i più importante protagonisti del gotico internazionale valenzano, è stata ricondotta la meravigliosa *Dormitio Virginis*, che faceva parte del retablo della cattedrale di Burgo de Osma, in Castiglia, e che è ora esposta al Museo Marés di Barcellona (fig. 66)[130]. L'opera dimostra un carattere avanzato per la datazione 1410 - 1430 con cui è attualmente esposta. Al medesimo autore si deve attribuire il retablo della chiesa parrocchiale di Rubielos de Mora, ancora in situ, che abbiamo già citato poiché grande rilevanza è conferita alla *Dormitio Virginis* che nel carrer centrale è collocata tra l'effige principale- il *Salvator Mundi*- e l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 65)[131].

Nella prima metà del secolo lavora a Valencia anche il pittore Miquel Alcanys o Alcañiz[132] (la cui attività è documentata tra 1407 e 1447) che realizza un Retablo dedicato a San Marco e alla Vergine (Valencia, collezione privata) dove non manca la rappresentazione della *Dormitio* [133].

La presenza di questo artista dalla lunga carriera è attestata anche a Barcellona e a Maiorca: nell'isola, e precisamente nella città di Alcúdia, egli realizza un retablo nel cui banco troviamo la consueta *Dormitio Virginis*.

---

[126] J. YARZA LUACES, *La pittura spagnola…*, 1995, pp. 100-103.

[127] Per una trattazione complessiva si veda: M. HÉRIARD DUBREUIL, *Valencia y el gótico interncional*, 2 voll., Valencia 1987.

[128] J. YARZA LUACES, *La pittura spagnola…*, 1995, fig. 112 p. 100.

[129] *Gonçal Peris Sarrià*, in *El Renacimiento Mediterráneo, Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra a cura di M. Natale (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio – 6 maggio 2001, Valencia, Museu de Belles Arts de Valencia, 18 maggio – 2 settembre 2001), Madrid 2001, p. 153.

[130] N. inv. 934. Si veda: *El siglo XV…*, n. 26, p. 53.

[131] J. BERG SOBRÉ, *Behind the altar…*, 1989, fig. 65, p. 113.

[132] J. YARZA LUACES, *La pittura spagnola…*, 1995, pp. 106 fig. 118, pp. 109-110.

[133] *El siglo XV…*, 1973, n. 14, p. 49.

E proprio a Maiorca nel XV secolo[134] troviamo altri raffigurazioni di questo tema: vanno citati il *Retablo de Nostra Senyora de Montesió*, nella chiesa di Montesió a Palma de Maiorca (fig. 110), più vicina al gusto italiano che al gotico internazionale o la *Dormitio Virginis* della chiesa di Santa Eulalia, sempre a Palma[135].

Chiudiamo la nostra rassegna sulla rappresentazioni della *Morte della Vergine* nei retablos spagnoli con alcuni esempi riconducibili alla provincia di Aragona e al Regno di Castiglia, due regioni della penisola iberica il cui patrimonio artistico ha sofferto di numerose perdite, così che oggi possiamo avere solo una vaga idea di quale fosse la situazione artistica nel periodo gotico.
L'unica opera documentata di Bonnat Zahortiga, uno dei migliori pittori aragonesi del gotico internazionale, è il retablo della Vergine, san Francesco e sant'Egidio per la cappella funeraria del cancelliere Villaespesa nella collegiata di Tudela, in Navarra[136]. La tripla dedica lo obbligò ad utilizzare una forma poco comune: la Vergine è al centro, mentre le effigi di San Francesco e di Sant'Egidio sono poste nei carrers laterali più esterni occupando però *casas* dalle dimensioni maggiori. Tra l'immagine della Vergine al centro e quella di Sant'Egidio trova posto una *Dormitio Virginis*[137]
L'anonimo e discusso Maestro de Palanquinos, esponente dello stile ispano fiammingo,[138] è attivo a Léon, per la cui cattedrale realizza il grande *Compianto sul Cristo Morto*. Alla sua mano è riferito anche il Retablo della Vergine conservato nella chiesa parrocchiale di Mayorga, che accoglie un'immagine della *Dormitio Virginis*[139].

Quest'analisi della produzione dei retablos spagnoli, che ha voluto essere il più analitica possibile, ha lo scopo di gettare luce sulle parole di Federico Zeri che, come abbiamo ricordato. parla a proposito della tavola di Antonio da Fabriano di una ripresa da "un modulo frequente nei retablos spagnoli". A mio parere la nostra rassegna ha dimostrato pienamente il successo che il tema della *Dormitio Virginis* riscosse in Spagna durante tutto il periodo gotico e ha mostrato come si mantenga intatto lo schema derivato dalla *Koimesis* bizantina, caratterizzato dalla contrapposizione tra l'orizzontalità del catafalco della Vergine e la figura

[134] T. SABATER, *La pintura mallorquina del siglo XV*, Palma 2002.
[135] J. YARZA LUACES, *La pittura spagnola…*, 1995, pp.127 - 131, figg. 149, 150.
[136] *Ivi*, pp. 129 – 134.
[137] J. BERG SOBRÉ, *Behind the altar…*, 1989, fig. 107, p. 162.
[138] P. NIETO SOTO, *Nueva obra del llamado Maestro de Palanquinos y una propuesta de identificación*, in "Archivo español de arte", 67.1994, 267, pp. 305-308. J. GONZÁLEZ SANTOS, *Pedro de Mayorga: el Maestro de Palanquinos?*, in "Archivo español de arte", 71, 1998, pp. 409-417.
[139] J. BERG SOBRÉ, *Behind the altar…*, 1989, tav. 3 pag. X.

verticale del Cristo che ne accoglie l'anima al centro della scena. Il tutto si svolge alla presenza degli Apostoli, intenti alla preghiera e a compiere i rituali funebri. A partire dall'opera dei Serra si diffonde l'espediente di situare alcuni di loro seduti in primo piano, immersi nella lettura di testi sacri. L'iconografia rimane stabile per tutto il periodo gotico ma intorno alla metà del XV secolo si evidenzia una svolta stilistica in senso naturalistico; questo rinnovato realismo si può esprimere unicamente nelle figure dei personaggi, nei loro volti e nell'attenzione alla resa della materia delle loro vesti, magari decorate con perle, in quanto questa scena, sempre molto affollata, non lascia spazio per descrivere l'ambiente in cui si svolge. Le mirabili *Dormitio* di Jaume Ferrer, di Huguet e di Reixach sono opere di artisti aggiornati, in diversa misura, sulle opere dei maestri del Nord: negli stessi retablos che accolgono la scena di nostro interesse questi artisti dimostrano in altre *casas* il loro interesse per la rappresentazione del paesaggio e per gli interni domestici.

Solo in un momento più avanzato del XV secolo si diffuse per la *Morte della Vergine* una composizione alternativa a questa che abbiamo finora riscontrato in decine di opere. Si tratta di un'immagine strettamente legata al Nord Europa e non è infatti un caso che il primo esempio di cui sono a conoscenza non sia un compartimento di *retablo*, ma un'opera autonoma e di piccolo formato.

Ci riferiamo alla *Morte della Vergine* di Bartolomé Bermejo (fig. 111), un pittore nato a Cordoba ma che possiamo definire valenzano di adozione, pur tenendo conto della sua attitudine a spostarsi frequentemente: realizzò lavori in diverse città della Corona d'Aragona[140]. La tavola in questione, conservata a Berlino[141], è di piccole dimensioni (63 x 41 cm); si tratta di un'opera autonoma che riprende lo schema compositivo della celebre *Morte della Vergine* di Hugo van der Goes conservata al Groeningen Museum di Bruges (fig. 112)[142]; l'inclusione dell'episodio di San Tommaso che riceve la cintola della Vergine -scena che avviene all'esterno della stanza e a cui possiamo assistere grazie alla finestra aperta sul paesaggio -rimanda invece alla versione di Petrus Christus conservata alla Timken Art

[140] J. BERG SOBRÉ, *Barolomé de Cárdenas "El Bermejo". Pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco-Londres-Bethesda (Maryland) 1997. EADEM, *Sobre Bartolomé Bermejo*, in *La pintura gotica hispanoflamenca …,* 2003, pp. 19-27.

[141] *The age of van Eyck…,* 2002, n. 110, p. 264; F. RUIZ I QUESADA, in *La pintura gotica hispanoflamenca…*, 2003, n. 5, pp. 136-141.

[142] *The age of van Eyck…,* 2002, n. 39, p. 240;T. H. BORCHERT, in *Van Eyck to Dürer: early Netherlandish painting and central Europe*, catalogo della mostra a cura di T.H. Borchert (Bruges, *Groeningemuseum*, 29 ottobre 2010-30 gennaio 2011), Warnsfeld 2010, n. 35, pp. 161-163.

Gallery a San Diego (fig. 113)[143]. Il legame con queste opere è così forte da aver fatto ritenere che Bermejo abbia dipinto la tavoletta quando si trovava nelle Fiandre: sebbene non sia documentato, un soggiorno del pittore nel Nord Europa è un'idea a cui la critica ha sempre fatto ricorso per spiegare la precisa conoscenza dell'*ars nova* da parte del valenzano. Questa conoscenza -e questa è la grande differenza con la maggior parte degli artisti che l'hanno preceduto, come Jaume Ferrer o Huguet, o a lui contemporanei- include anche la padronanza della tecnica della pittura ad olio traslucida. La prima notizia documentaria sull'artista risale al 1468: si tratta del pagamento della somma di 50 *lliures* per il *retablo mayor* destinato alla chiesa di San Michele di Tous, commissionato dal *Senyor* della città, Antonio Juan. Nel compartimento centrale, ora alla National Gallery di Londra, sono rappresentati *San Michele e il donatore*. Il volto dell'arcangelo evoca quello ritratto da Rogier van der Weyden nel Polittico del Giudizio Finale a Beaune, realizzato per il cancelliere Nicolas Rolin[144]. Judith Berg Sobré, che ha studiato a lungo l'arte di Bermejo, individuando varie analogie tra l'opera dell'artista e il maestro di Tournai, ritiene possibile che lo spagnolo abbia trascorso un periodo di apprendistato nello studio di Rogier, che morì nel 1464[145].

Tornando alla *Morte della Vergine* di Bermejo – facciamo fatica a definirla *Dormitio*, traduzione di *Koimesis*, con un implicito rimando quindi all'iconografia bizantina- notiamo una serie di elementi compositivi che accomunano alcune tavole tra le Fiandre e la Spagna: la scena avviene in un interno domestico accuratamente descritto, secondo un gusto che è appunto tipicamente fiammingo, caratterizzato dalla presenza del letto a baldacchino che non è più posto orizzontalmente, ma di sbieco. La stanza è generalmente aperta sull'esterno attraverso la finestra: fa eccezione la tavola di van der Goes.

Quest'ultima opera, probabilmente la più nota tra quelle citate, difficilmente fu alla base dell'opera di Bermejo in quanto è databile, sulla base dell'analisi dendrocronologica, a dopo il 1472. La tavola di Petrus Christus è databile invece agli anni 1460-1465, potrebbe quindi essere servita da modello per lo spagnolo; la tavola di Bermejo d'altronde tradisce una maggiore aderenza iconografica e compositiva all'opera di Christus rispetto a quanto non

---

[143] *Petrus Christus Renaissance Master of Bruges*, catalogo della mostra a cura di M.W. Ainsworth e M.P.J. Martens (New York, The Metropolitan Museum of Art, 14 aprile-31 luglio 1994), New York 1994, n.15, pp. 147-148.*The age of van Eyck...,* 2002, n. 13, p. 231. *La Morte della Vergine* di Christus è stata accostata alla miniatura dallo stesso soggetto del Libro d'Ore di Caterine di Cleves, miniato in Olanda intorno al 1440. Sulla questione e sui rapporti di Christus con la miniatura olandese si veda: S. BUCK, *Petrus Christus's Berlin Wings and the Metropolitan Museum's Eyckian Diptych*, in *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An interdisciplinary Approach*, atti del convegno a cura di M. W. Ainsworth (New York 10-12 giugno 1994), New York 1995, pp. 65-83, in part. pp. 74-78.

[144] N. VERONEE-VERHAEGEN, *L'Hôtel-Dieu de Beaune* (Les primitifs Flamands I: Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 13), Bruxelles 1974.

[145] J. BERG SOBRÉ, *Sobre Bartolomé Bermejo*, 2003, pp. 19-20.

faccia con quella di van der Goes. Va però rilevato che la tavola di Christus costituiva il centro di un trittico: le ali laterali, andate distrutte nel 1945, raffiguravano *San Giovanni Battista* e *Santa Caterina dall'Alessandria*; una *Crocifissione* in grisaille si dispiegava all'esterno. La scelta del grande formato (la tavola di San Diego misura 171,1 x 138,4 cm) è inusuale per Christus e probabilmente dipese dalla volontà dei committenti, italiani[146]. Nonostante quest'opera prese presto la via dell'Italia, sembra tuttavia aver influenzato anche una prima versione della morte della Vergine di van der Goes, che ci è nota dall'opera di un suo seguace, attualmente a Praga[147]. La più famosa tavola del Groeningemuseum mostra invece una stretta relazione con la celebre incisione di Martin Schongauer (fig. 114)[148], ma è difficile stabilire quale opera abbia la precedenza sull'altra e se ci sia stata un'influenza diretta. [149].

L'opera di Bermejo non è l'unica in Spagna a presentare questa composizione tipicamente nordica.

Nell'ultimo terzo del secolo in Castiglia è attivo l'anonimo – e misterioso – Maestro di Sopetran[150], autore di due tavole ciascuna raffigurante due scene: *L'Annunciazione*/ *Il donatore in preghiera* (probabilmente il Marchese di Santillana o suo figlio il primo duca del Infantado[151]) e *La Natività*/ *La morte della Vergine* (fig. 115). Queste tavole erano probabilmente parte di un retablo dedicato alla Vergine, di cui costituivano i carrers laterali. Lo stile di queste opere, nettamente nordico, ha fatto pensare a un artista fiammingo formatosi in relazione con l'ultimo periodo dell'attività di van der Weyden e gli inizi di Memlinc e trasferitosi in Spagna, sebbene sia anche stata presa in considerazione l'idea di un pittore spagnolo recatosi nelle Fiandre; è anche possibile che le tavole siano state importate[152]. Se

---

[146] V. SCUDERI, *La collocazione originaria della morte della Vergine attribuita a Petrus Christus, già della collezione Santocanale a Palermo e ora a S. Diego di California*, in *Antonello da Messina*, atti del convegno, (Messina, 29 novembre - 2 dicembre 1981), Messina 1987.

[147] *The Age of van Eyck*..., 2002, n.40, pag. 240.

[148] M. LEHRS, *Late gothic engravings of Germany and the Netherlands*, a cura di A. Hyatt Mayor, New York, 1969, n. 363; S. KEMPERDICK, in *Van Eyck to Dürer*..., 2010, n. 148, pp. 314-315.

[149] T. H. BORCHERT, in *Van Eyck to Dürer*..., 2010, n. 35, pp. 161-163.

[150] E. LAFUENTE FERRARI, *Las tablas de Sopetran*, in "Boletin de la sociedad española de Excursiones", 37, 1929, pp. 89-111; C. PÉMAN, *Sobre las tablas de Sopetran*, in "Boletin de la sociedad española de Excursiones", 38, 1930, pp. 128-130.

[151] Le tavole sono state scoperte da Don Elias Tormo nella Ermita de la Fuente Santa di Sopetran, nella provincia di Guadalajara, dove erano state portate probabilmente dal vicino monastero benedettino, andato in rovina. Il marchese di Santillana, mecenate del pittore Jorge Inglés, fu uno dei benefattori del monastero; inoltre Antonio de Heredia in una cronaca del 1676 parla di un retablo collocato nella chiesa monastica dedicato alla Vergine, nel quale era ritratta l'effige del marchese. Tuttavia sappiamo che egli morì nel 1458 e dovremmo quindi ipotizzare una datazione troppo precoce per queste tavole. Si è pensato allora a un ritratto postumo o a un ritratto di suo figlio. Si veda CH. R. POST, *A history of Spanish*..., IV.1, *The hispanoflemish style in North-Western Spain*, 1933, pp. 78-81.

[152] Si veda: M. DEL CARMEN GARRIDO e J. M. CABRERA, *El dibujo subyacente y otros aspectos tecnico de las tablas de Sopetran*, in "Boletin del Museo del Prado", 3, 1982, pp. 15-31.

l'*Annunciazione* e la *Natività* si rifanno da vicino a modelli di van der Weyden, nella *Morte della Vergine* il Maestro di Sopetran sembra a conoscenza dell'opera di van der Goes: la composizione è del tutto analoga a quella della tavola del Groeningemuseum, se si eccettuano le aperture della parete di fondo sul paesaggio e l'arco diaframma in primo piano che è un espediente tipico della scuola di Tournai; a mio parere anche i tipi degli Apostoli devono molto a van der Goes.

L'iconografia nordica della *Dormitio Virginis* si trova in altre due interessanti tavole castigliane. La prima è di mano di Juan de Nalda, un pittore originario di Rioja che si recò ad Avignone per completare la sua formazione nella bottega di Jean Changenet (fig. 116)[153]. Egli realizzò per la chiesa del convento di Santa Chiara a Palencia un retablo di cui solo quattro pannelli sono sopravvissuti: la *Morte della Vergine* è attualmente conservata al Musée des Beaux-Arts di Lione[154]. La seconda tavola in questione viene realizzata all'inizio del Cinquecento dall'anonimo Maestro de la Sisla (il nome deriva dal monastero della Sisla, Toledo, da cui proviene l'opera in questione, scomparto di un retablo) ed è oggi conservata al Museo del Prado[155]; l'opera denuncia un forte debito –ne è quasi una copia- nei confronti dell'incisione di Schongauer: non dimentichiamo che le stampe nordiche rappresentarono un veicolo fondamentale per la ricezione dell'arte d'oltralpe in Castiglia[156].

Un ultimo esempio che vorrei prendere in considerazione presenta una forma ibrida, a metà strada tra la tradizionale *Koimesis* e l'iconografia nordica. Si tratta di una tavola attribuita all'anonimo Maestro di Riglos conservata al Museo Nacional de Arte de Catalunya insieme con la scena, proveniente dal medesimo retablo, dell'*Annuncio della Morte alla Vergine* (fig. 117)[157]. Nella *Morte della Vergine* osserviamo, posto di sbieco nella stanza, il letto a baldacchino con il motivo delle tende annodate d'origine rogeriana, che troviamo anche nella *Morte della Vergine* di Christus e in quella del Maestro di Sopetran. Nella tavola del Maestro di Riglos la Vergine non è ancora deceduta e San Giovanni le mette il cero tra le mani, ma l'Eterno benedicente, accompagnato dagli angeli è già pronto ad accogliere la sua anima, esattamente come nell'opera di Christus da cui sembra tratta la figura del Padre. Nel trattamento dei volti degli Apostoli e degli abiti si nota l'influenza fiamminga: le sembianze

[153] CH. STERLING, *Pour Jean Changenet et Juan de Nalda*, in "L'Oeil", 217/218, 1973, pp. 4-19.
[154] L'opera è riprodotta in *The age of van Eyck…*, 2002, fig. 59, p. 49.
[155] J. YARZA LUACES, *La pittura spagnola del Medioevo…*, 1995, p. 168, p. 170 fig. 198.
[156] P. SILVA MAROTO, *La influencia de los grabados nórdicas en la pintura hispanoflamenca*, in "Archivo Español de arte", 1988, LXI, 243, pp. 271-289. A. GALILEA ANTÓN, *Martin Schongauer i la seva importància en la pintura hispanoflamenca*, in *La pintura gòtica hispanoflamenca…*, 2003, pp. 87-97.
[157] F. RUIZ I QUESADA, in *Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museo Nacional d'Art de Catalunya*, catalogo della mostra a cura di M. R. Manote i Clivilles, (Roma, Fondazione Memmo, 30 ottobre 1999 – 28 febbraio 2000), Milano 1999, n. 35, pp. 134-137.

sono molto espressive e le pieghe delle vesti angolose e decise. Accanto a questi elementi di novità riscontriamo però anche rimandi alla tradizionale rappresentazione della *Dormitio Virginis* all'interno dei retablos spagnoli: lo scarso spazio a disposizione non permette una descrizione dell'ambiente domestico, eccezion fatta per il letto a baldacchino, né tantomeno c'è spazio per un'apertura sul paesaggio; ritorna quel marcato senso di schiacciamento delle figure degli Apostoli che abbiamo riscontrato nei numerosi esempi che abbiamo analizzato tra XIV e XV secolo. Nella scena con l'*Annuncio della Morte alla Vergine* troviamo il medesimo letto a baldacchino; resta inoltre un po' di spazio per descrivere qualche oggetto della stanza della Vergine, due cassepanche e un piccolo sgabello, ma il pittore non si rivela capace di quell'attenzione maniacale al dettaglio tipica dei maestri d'oltralpe; inoltre l'apertura sulla parete sinistra si affaccia su una stilizzatissima collinetta verde stagliata su un fondo oro.

Abbiamo ormai chiaro cosa intendesse Federico Zeri parlando, a proposito della *Dormitio Virginis* fabrianese, di moduli frequenti nei *retablos* spagnoli. Lo studioso scrive anche che "il Transito della Pinacoteca di Fabriano è basato su di uno schema affatto ignoto alla pittura delle Marche, ma diffuso invece nell'Italia meridionale, in Sicilia e in Spagna"[158].
Forse lo studioso aveva in mente opere come quelle che sono state esposte alla mostra del 1997 dedicata al Quattrocento Aragonese; si tratta di opere tarde ma che rivestono comunque una certa importanza per lo studio della diffusione della rappresentazione della *Morte della Vergine* in area mediterranea. La prima è la *Dormitio Virginis* del siciliano Riccardo Quartataro ed è conservata nella chiesa dello Spirito Santo di Torre Annunziata (fig. 118)[159]: si tratta di una rara testimonianza dell'attività del pittore nel territorio della capitale aragonese, dove è documentato almeno dall'ottobre 1491 al novembre 1492. L'opera misura 187 x 127 cm e si direbbe una tavola autonoma che riprende quell'iconografia della *Koimesis* tanto diffusa in Spagna: non dimentichiamo che Quaratararo fu attivo a Valencia.
La seconda opera, conservata al Museo di Capodimonte, è una *Dormitio Virginis* attribuita al Maestro dell'Adorazione di Glasgow, alias Alessandro Buono, il figlio di Pietro Befulco (fig. 119)[160]. L'opera fu probabilmente realizzata all'inizio del Cinquecento e mostra l'influsso, oltre che del Befulco, di Protasio Crivelli e di Cristoforo Scacco; tuttavia la composizione rimanda ad opere come la *Dormitio Virginis* di Reixach al Museo di Belle Arti di Valencia.

[158] F. ZERI, *ad vocem Antonio di Agostino* 1961, pp. 534-535.
[159] P. LEONE DE CASTRIS, in *Quattrocento aragonese. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona*, catalogo della mostra a cura di P. Leonde de Castris (Napoli, Castel Nuovo, 18 settembre-18 novembre 1997) Napoli 1997, n. 18 pp. 82-83.
[160] P. LEONE DE CASTRIS, in *Quattrocento aragonese…*, 1997, n. 22 pp. 90-91.

Interessante il pavimento ad azulejos, o riggiole, come erano e sono tuttora chiamate a Napoli le piastrelle in maiolica decorate, dal valenzano "rajolates": Alfonso d'Aragona nel 1446 fece arrivare un carico di tredicimilaquattro- centocinquantotto "rajolates pintades de obra de Manizes" commissionate al valenzano Johan Murcí per Castelnuovo[161] , importando così una tecnica che ebbe poi un notevole sviluppo locale. Questo tipo di pavimento, come abbiamo ricordato, si può ammirare dipinto da Colantonio nella *Tavola degli ordini* del Polittico di San Lorenzo o dal Maestro di Pere Roig de Corella nel suo *San Bernardino da Siena*. La *Dormitio Virginis* del Maestro dell'Annunciazione di Glasgow costituiva, stando a Leone de Castris, lo scomparto centrale di un trittico[162]: interessante notare che nonostante la tavola sia di forma rettangolare (cm163 x 95) la scena sia ricavata in una porzione centinata, dove i "pennacchi" di raccordo tra l'arco e la cornice sono decorati da cherubini: il richiamo agli scomparti di *retablos* spagnoli mi pare evidente, come conferma l'affollamento della scena che, se giustificabile nelle *casas* per mancanza di spazio, qui, e a maggior ragione nella tavola di Quartataro che è autonoma, poteva essere evitato. Questo senso di schiacciamento doveva dunque essere diventato una cifra distintiva di questa particolare iconografia in opere legate all'area mediterranea.

Riteniamo assai probabile che anche la *Dormitio Virginis* di Antonio da Fabriano vada spiegata in questo contesto.

Abbiamo già in parte accennato nel corso di questa trattazione al fatto che nell'opera siano presenti elementi compositivi tipici delle *Dormitio Virginis* spagnole alla metà del secolo. Troviamo innanzitutto descritto con grandissima evidenza il pavimento a *azulejos* o *rajolates*. L'alternanza di mattonelle rosse e nere e di quelle bianche ricorda la *Tavola degli Ordini* di Colantonio e le mattonelle bianche, se osservate con attenzione, rivelano un ulteriore accenno di decorazione nello spazio interno romboidale. La grande attenzione con cui viene rappresentata la coperta del letto della Vergine, con i grandi motivi a broccato, richiama le opere di Reixach o di Pere Garcia de Bernavarri che abbiamo citato. Gli apostoli sono descritti con un realismo che diremmo di ascendenza nordica, anche in considerazione di un'opera come il *San Girolamo* che punta inequivocabilmente in questa direzione; allo stesso tempo però le fisionomie sono descritte con un realismo molto caricato e in alcuni brani quasi caricaturale e presentano un carattere mediterraneo, specie quelle di alcuni apostoli

[161] F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977, p. 64.
[162] I laterali sono costituiti dal *Battista* e dalla *Maddalena* ora al Museo Duca di Martina. P. LEONE DE CASTRIS, in *Quattrocento aragonese*…, 1997, n. 22 pp. 90-91.

particolarmente irsuti, e non stonerebbero affatto se mescolate, ad esempio, a quelle di un'opera come la *Dormitio* attribuita ad Huguet già a Canet de Mar o a quella di Jaume Ferrer nel retablo de la Paheria. Nell'opera del fabrianese ritroviamo infatti quella grande attenzione nel descrivere gli atteggiamenti differenziati degli apostoli che abbiamo osservato in Spagna alla metà del secolo, tra Jaume Ferrer, Jaume Huguet, Joan Reixach e Pere Garcia.

Queste assonanze di elementi iconografici, compositivi e in parte stilistici potrebbero ancora sembrare casuali, ma se prendiamo in considerazione la forma centinata della tavola e quel senso così peculiare di schiacciamento entro la cornice i fattori a favore dell'ipotesi di Zeri si moltiplicano e diventano decisivi. Perché mai Antonio non avrebbe dovuto lasciare lo spazio necessario agli apostoli in una tavola autonoma e per giunta di formato notevole? La forma centinata della tavola ricorda quella di alcune *casas*; le dimensioni sono paragonabili a quelle di *Dormitio Virginis* che sono investite di una certa importanza all'interno dell'economia del *retablos*, collocate nel *carrer* centrale, o tra le scene narrative dei *carrer* laterali di retablos di dimensioni notevoli.

Se si osserva inoltre il gruppo del Cristo e angeli che accolgono l'anima della Madonna, schiacciato sotto la cornice, si ha un ulteriore conferma del carattere "esotico" di quest'opera: gli angeli hanno una capigliatura che si riscontra in molte opere fiamminghe e sono ben confrontabili, ad esempio, con quelli cha attorniano il San Francesco nella Tavola degli Ordini di Colantonio, oppure con quelli della citata *Dormitio Virginis* del Maestro di Riglos.

In conclusione, iconografia, elementi compositivi, formato e alcuni dati stilistici sembrano confermare il rapporto di quest'opera con la Spagna. A pensare ad un rapporto con la penisola iberica ci aveva già indotto il *San Girolamo* di Antonio, che potrebbe aver avuto una genesi analoga, cioè essere derivato da uno scomparto di *retablo* dedicato al Santo, anche se abbiamo sottolineato come la firma sulla cornice alla maniera eyckiana faccia piuttosto pensare ad una copia da un'opera autonoma di piccole dimensioni. In ogni caso le assonanze con l'ambiente artistico mediterraneo del *San Girolamo* sono chiaramente emerse. Non possiamo quindi fare a meno di chiederci nuovamente se un soggiorno a Genova negli anni Quaranta del secolo potrebbe giustificare un'opera come la *Dormitio Virginis*. Se per il *San Girolamo* potevamo pensare ad una derivazione da una tavoletta eyckiana, o da un trittichetto come quello Lomellini, che poteva facilmente viaggiare da Bruges a Genova e da Genova a Napoli, più difficile spiegare come Antonio poté venire a conoscenza di una composizione spagnola della *Dormitio Virginis*. La questione ci riporta alla clausola conclusiva del documento genovese del 1447: Antonio era in procinto di partire da Genova? Potrebbe essersi recato in Spagna? La Catalogna è tra i luoghi citati nel documento, come lo è anche Napoli, dove "il modulo

frequente nei retablos spagnoli" poteva essere noto prima degli esempi lasciati da Quartataro e Alessandro Buono, in ragione della presenza di numerosi artisti iberici alla corte del Magnanimo.

La collocazione dell'opera in un arcosolio potrebbe certamente giustificare il formato della tavola, di cui purtroppo non conosciamo la destinazione originaria, ma non i rimandi compositivi e stilistici al mondo mediterraneo.

La forma a "lunettone" della *Dormitio Virginis* di Antonio potrebbe d'altronde anche rimandare ai *retablos a forma redona*.

Retablos a forma redona

Abbiamo già citato un retablo del Maestro d'All a proposito della diffusione della rappresentazione della scena della *Dormitio Virginis* in Spagna (fig. 86)[163]. L'opera è però interessante anche per il suo formato: testimonia l'esistenza di *retablos* centinati; la porzione a forma di arco può essere occupata da più scene; nella parte inferiore trovava posto il banco. Troviamo altri esempi in Catalogna: uno più antico è costitituito dal *Retablo di San Silvestro*, oggi distrutto, a proposito del quale Judith Berg Sobré scrive: "the style is italianate, the format is not"[164] (fig. 120).

Un altro esempio molto interessante è costituito dal retablo mayor della chiesa parrocchiale di Guardiola, una piccola città situata a circa sette chilometri a Sud di Manresa, nell'attuale provincia di Barcellona; l'opera si trova oggi nella collezione Muñoz di Barcellona (fig. 121)[165]. L'altare era dedicato al Salvatore; ci è pervenuto il contratto del 27 agosto 1404[166], che ne affida l'esecuzione a Lluís Borrassà e che precisa che "*lo dit retaule és fet dalt a forma redona*", deve essere di forma rotonda. Il contratto ci informa anche dell'originaria presenza di un banco con al centro il tabernacolo dove erano custodite le ostie, affiancato da due porte, oggi perdute. Il documento specifica tutte le scene che dovevano essere rappresentate: a coronamento c'era la canonica *Crocifissione*. Troviamo dunque tutte le caratteristiche tipiche del classico *retablo mayor* catalano. La tavola ha la forma di un lunettone che misura 210 x 197 cm; non essendo più in situ non possiamo avere idea se questa particolare forma fosse fatta per adeguarsi ad una particolare struttura architettonica. Possiamo però essere certi che l'opera non fosse incassata in un arcosolio: la presenza delle due porte, che ci è testimoniata

[163] J. GUDIOL RICART e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica…*, 1987 cat. 625, p. 195, fig. 963.
[164] J. BERG SOBRÉ, *Behind the altar…,* 1989, pp. 77-79, fig. 34.
[165] J. GUDIOL RICART e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica …*, 1987, cat. 197.
[166] J. BERG SOBRÉ, *Behind the altar…,* 1989, pp. 274-281.

dal contratto, implica necessariamente l'esistenza di uno spazio accessibile e praticabile dietro al *retablo*.

Un altro esempio interessante di questo tipo di retablo è costituito dalla famosa *Madonna dei Consiglieri* di Dalmau, realizzata appunto su commissione dei Consiglieri della città di Barcellona nel 1443 per la cappella della Casa de la Ciudat (fig. 38). L'opera di Dalmau andò a sostituire un modesto retablo realizzato dallo scultore Francesc Janer che si trovava sopra l'altare ancora nei primi anni del XV secolo. Anche in questo caso abbiamo la fortuna di poter ancora leggere il contratto di commissione[167], grazie al quale apprendiamo che il retablo era dotato anche di un banco e di guardapolvos: questi elementi sono infatti presenti nella *monstra*, cioè nel disegno progettuale da mostrare ai committenti, anch'esso fortunatamente conservato. Il contratto ci dice inoltre che l'opera doveva adattarsi alla "*forma, mesura e de la paret interior de la dita capella verso lo altar*": Dalmau ambientando la scena nel transetto e nell'abside di una chiesa creò in questo modo un *trompe l'oeil* capace di dare l'illusione che la piccola cappella fosse più grande di quanto non lo fosse in realtà[168].

Un esempio di questo tipo di manufatti è documentato anche a Valencia[169]: commissionato a Rodrigo de Osona nel 1482, è il retablo della *Crocifissione* della chiesa di San Nicola (fig. 122)[170]. Questa scena, arricchita dallo splendido paesaggio "fiamminghegiante" occupa per intero lo scomparto principale del retablo, in aggiunta al quale troviamo il banco, con al centro la *Pietà;* il contratto menziona anche dei *guardapolvos*, andati perduti, raffiguranti San Pietro e San Nicola. È stato ipotizzato che l'opera fosse stata realizzata per una nicchia all'interno della sacrestia della chiesa; oggi è visibile nella Cappella Battesimale[171].

A mio parere è difficile pensare che questo *retablo* fosse propriamente incassato in un arcosolio in ragione della presenza dei guardapolvos; per lo stesso motivo anche nel caso della *Madonna dei Consiglieri* di Dalmau, il cui contratto specifica che la tavola doveva adattarsi alla parete di fondo dell'oratorio della Casa de la Ciutat, difficilmente possiamo pensare a "una finestra overo tabernacolo dentro nel muro" con "una bella taula di legname la

---

[167] Per il contratto si veda J. BERG-SOBRÉ, *Behind the altar…*, 1989, pp. 288-297.

[168] F. RUIZ I QUESADA, in *La pintura gotica hispanoflamenca…*, 2003, n. 36, pp. 296-301.

[169] Non è assimilabile a questa tipologia la *Pietà Desplà* di Bartolomé Bermejo del 1490 (cm 175 x 109): si tratta di una tavola rettangolare con solo gli angoli superiori arrotondati; inoltre essa era probabilmente il compartimento centrale di un trittico come sembra rivelare la presenza delle cerniere. Si veda F.P. VERRIÉ, in *La pintura gotica hispanoflamenca…*, 2003, n. 13, pp. 190-195.

[170] J. BERG SOBRÉ, *Behind the altar…*, 1989, pp. 304-308. *Obras maestra restauradas, Barnaba de Módena, polípticos de la Virgen de la Leche y de Santa Lucía, Catedral de Murcia : Rodrigo de Osona, retablo del Calvario, Iglesia de San Nicolás, Valencia*, catalogo della mostra a cura di A. E Pérez Sanchez (Madrid, Museo del Prado, 5 ottobre- 7 novembre 1993), Madrid 1993; M. FALOMIR FAUS, *A próposito del Calvario di Rodrigo de Osona*, in "Archivo español de arte", 67, 265, 1994, pp. 73-79.

[171] G. ROVERA, *Rodrigo de Osona, padre e figlio, collaboratori di Bartolomé Bermejo*, in G. Rebora, G. Rovera, G. Bocchiotti, *Bartolomé Bermejo e il trittico di Aqui*, Acqui Terme 1987, p. 85.

quale entrasse di punto in detta finestra"[172]. Il citato retablo mayor di Borrassà inoltre, con la presenza delle due porte, ci permette di escludere l'ipotesi che questa forma centinata fosse necessariamente dovuta alla necessità di adattare il *retablo* ad un arcosolio.

Antonio rivela in diverse occasioni di essere un bravo imitatore, come abbiamo dimostrato tanto nel caso del *San Girolamo* quanto in quello dello stendardo con l'*Incoronazione della Vergine*. Mi pare dunque assai plausibile ritenere che egli si rifacesse ad un preciso modello anche nel caso della *Dormitio Virginis*, un'opera è che estranea alla tradizione marchigiana ma che rimanda invece alla Spagna e all'Italia Meridionale.

[172] Come nel citato caso di un dipinto commissionato dalla Fraternita di San Bartolomeo a Sansepolcro; si veda A. DE MARCHI, *Dal polittico alla pala …*, 2012, pp. 148-149.

L'ARTE A FABRIANO AL TEMPO DI ANTONIO DI AGOSTINO: RICERCHE DOCUMENTARIE

Questo capitolo vuole essere un contributo alla ricostruzione dell'ambiente artistico fabrianese al tempo di Antonio di Agostino di ser Giovanni. Le ricerche documentarie, condotte principalmente nell'Archivio Notarile e nell'Archivio Storico Comunale di Fabriano, hanno portato alla luce nuovi documenti sugli artisti suoi contemporanei. Si tratta di pittori senza opere: il nostro Antonio è l'unico artista fabrianese della seconda metà del secolo di cui è stato possibile ricostruire la personalità artistica, grazie all'incrocio di dati documentari e di opere firmate. I nomi di Costantino di Francescuccio e di Castellano di Gioacchino sono stati entrambi proposti come possibili candidati all'identificazione con l'anonimo Maestro di Staffolo, del quale è stato ricostruito un corpus di opere abbastanza nutrito. Due nuovi documenti sono inoltre emersi sul pittore Francesco di Ottaviano, che lo vedono nella veste di testimone a fianco di Castellano e del nostro Antonio. Questo artista, già noto da altri documenti fabrianesi, va forse identificato, come diremo, con il *Franciscus Gentilis* che lascia la firma su alcune interessanti opere. La mia ricerca ha inoltre permesso di ricostruire la *facies* di uno stendardo processionale a doppia faccia attribuibile a Luca di Paolo di Matelica, di cui purtroppo non si conosce l'attuale collocazione. Questo pittore è stato oggetto di una recente riscoperta critica, che ha permesso di liberarlo dall'amalgama con Francesco di Gentile. Un nuovo documento sul pittore matelicese lo vede inoltre presente a Fabriano il 17 giugno 1471, in qualità di procuratore degli Ottoni.

Proporrò infine di attribuire a Ludovico Urbani di Sanseverino un lacerto di affresco conservato alla Pinacoteca Civica di Recanati.

Il capitolo si chiude con una riflessione sul prestigio di cui godeva Carlo Crivelli al tempo della commissione della pala con l'*Incoronazione della Vergine* per la chiesa di San Francesco a Fabriano, attraverso una breve analisi della prima stesura del contratto stipulato dall'artista, che ho rintracciato nell'Archivio Notarile.

Nel contesto artistico che andremo a ricostruire è chiaro come il "fiamminghismo" di Antonio dell'inizio del sesto decennio sia un caso completamente isolato, a conferma dell'idea che il nostro artista dovette entrare in contatto con l'arte d'oltralpe durante un soggiorno giovanile lontano dalle Marche.

Tre ipotesi sull'identità del Maestro di Staffolo: Costantino di Francescuccio di Cecco, Castellano di Gioacchino o Piermatteo di Antonio?

Quando nel 1451 Antonio da Fabriano si affaccia sulla scena artistica della sua città natale dovette iniziare a spartirsi le commissioni- in particolare quelle delle numerose confraternite presenti in città- con un pittore anonimo, il cosiddetto Maestro di Staffolo. Questo artista era con tutta probabilità più anziano di Antonio ma, stando alle più recenti ricostruzioni della critica, potrebbe esser stato abbastanza longevo da trovarsi per un certo periodo a competere con il nostro.

Il nucleo primitivo di opere ascritte a questo anonimo artista da Antonino Santangelo[1] comprende lo stendardo processionale conservato a Palazzo Venezia a Roma (fig. 122), il trittico della chiesa parrocchiale di Albacina, nei pressi di Fabriano e l'eponimo trittico della chiesa di sant'Egidio a Staffolo, che vanta una prestigiosa committenza, quella della famiglia Onori (fig. 128).

La prima di queste opere, lo stendardo a doppia faccia di Roma, certamente realizzato *contra pestem*[2], denuncia in maniera del tutto manifesta una delle fonti dell'arte del Maestro di Staffolo: il *recto* con la *Madonna della Misericordia* è una copia dall'opera di Pietro di Domenico da Montepulciano conservata al Petit Palais di Avignone (fig. 124)[3]. De Marchi ritiene lo stendardo una delle opere più antiche e più alte del Maestro di Staffolo[4] e non trascura come nel *verso* ci sia un elemento molto significativo per definirne la cronologia. La tavola, dove sono rappresentati San Sebastiano, tradizionalmente invocato contro la peste, e San Giovanni Battista, patrono di Fabriano, include una rappresentazione della città. Sulla porta urbica è presente lo stemma di Niccolò V: l'opera venne quindi certamente eseguita

[1] A. SANTANGELO, *Museo di Palazzo Venezia. Catalogo. I dipinti*, Roma 1947, p. 32.

[2] M. R. VALLAZZI, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di L. Laureati e L. Mochi Onori (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006), n. IV.13, pp. 214-215. G. DONNINI, in *Il Maestro di Staffolo*, a cura di G. Donnini, B. Cleri, s.l. 2002, pp. 73-77.

[3] M. MAZZALUPI, *Pietro di Domenico da Montepulciano*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Milano 2008, pp. 114-143; sull'opera in questione in particolare p. 136, n. 15. IDEM, in *Gentile da Fabriano…*, n. IV.12, pp. 212-213. A. DE MARCHI, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio-25 ottobre 1998), Milano 1998, n. 67, pp. 280-281. La derivazione dell'opera del Maestro di Staffolo da quella del pittore attivo a Recanati è stata notata da F. ZERI, *Giovanni Antonio da Pesaro*, in "Proporzioni", II, 1948, pp. 164-167, riedito. in *Giorno per Giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1992, pp. 105-107 e in *Diario marchigiano*, Torino 2000, pp. 108-113. In questo articolo Zeri propone le prime aggiunte al catalogo dell'artista dopo il citato intervento di Santangelo, che ne aveva individuato il primo nucleo.

Il Maestro di Staffolo replicò la stessa *Madonna della Misericordia* una seconda volta, in uno stendardo passato all'asta da Sotheby's a Firenze (8 aprile 1981, lotto 95). G. DONNINI, in *Il Maestro di Staffolo*, a cura di B. Cleri e G. Donnini, s.l. 2002, pp. 122-125.

[4] A. DE MARCHI, *Da Bartolomeo di Tommaso al Maestro di Staffolo*, in "Nuovi Studi", 8, 2003 (2004), 10, pp. 13-23, in particolare pagina 15.

durante il suo pontificato, tra 1447 e 1455. Il pontefice è particolarmente legato alla cittadina marchigiana, dove soggiorno due volte: dal luglio alla fine di novembre del 1449 e di nuovo dal luglio al settembre dell'anno successivo[5]. Ad uno di questi due soggiorni si può far risalire la realizzazione dell'opera. Si tratta dunque di una replica realizzata a distanza di alcuni decenni dall'originale di Pietro di Domenico, databile agli ultimi anni di attività dell'artista (morto tra 1427 e 1432), all'epoca dell'affresco con la *Madonna col Bambino tra san Domenico e san Pietro martire* sul secondo altare a sinistra in San Marco a Osimo[6].

Se ne potrebbe dedurre che l'anonimo maestro fosse un artista stilisticamente attardato Per evitare di trarre conclusioni affrettate è bene esaminare attentamente il suo linguaggio. Pietro di Domenico è certamente un riferimento stilistico privilegiato che sembra aver avuto un ruolo di mediazione anche nella ricezione delle componenti gentiliane: Fabriano rimase ben presto orfana del suo più illustre maestro, che soggiornò brevemente nella sua città natale solo nel 1420, e la sua influenza non riuscì a determinare la nascita di un vero e proprio seguito. È vero che il Maestro di Staffolo è ritenuto l'autore della *Madonna della culla* di Matelica (convento della Beata Mattia)[7], tavola che potrebbe restituirci un perduto prototipo gentiliano (fig. 125)[8], ma la sua adesione a Gentile rimane piuttosto superficiale. Il Maestro di Staffolo ricade piuttosto nell'ampio raggio di influenza di Bartolomeo di Tommaso da Foligno, come appare evidente dal *verso* dello stendardo di Palazzo Venezia e da alcune opere giovanili, su tutte il dossale con la *Crocifissione e santi*, ricomparso recentemente sul mercato antiquario milanese (fig. 126)[9]. La formazione di questo maestro folignate è da collocarsi ad Ancona nel terzo decennio del secolo -lo troviamo come testimone in tre atti del 1425- e fu probabilmente allievo di Olivuccio di Ciccarello al pari di Giambono di Corrado da Ragusa. L'artista fissò la

[5] R. SASSI, *Documenti sul soggiorno a Fabriano di Niccolò V e della sua corte nel 1449 e 1450*, Ancona 1955. Non si può non menzionare che fu per volontà di Tommaso Parentucelli che venne progettato l'allargamento della piazza maggiore di Fabriano e la costruzione del loggiato adiacente alla chiesa di San Francesco, sopravvissuto alla distruzione di quest'ultima.

[6] A. DE MARCHI, in *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, pp. 120-121, nota 37; IDEM, in *Fioritura tardogotica*…, 1998, n. 109, pp. 280-281.

[7] M. R. VALLAZZI, in *Gentile da Fabriano e l'altro…*, 2006, n. IV.3, pp. 188-189; N. FALASCHINI, in *Fioritura tardogotica…*, 1998, pp. 262-263, n.101. Donnini esprime un'opinione contraria all'attribuzione di questa tavola al Maestro di Staffolo. (G. DONNINI, in *Il Maestro di Staffolo*, 2002, p. 77. Nel catalogo del maestro presente in questa monografia l'opera di Matelica compare comunque ma con un'attribuzione all'artista seguita da punto interrogativo: B. CLERI, *ivi*, pp. 86-89.) Il Maestro di Staffolo realizza tre ulteriori versioni della *Madonna della culla*: la tavola centrale di un trittico conservato alla Pinacoteca di Fabriano (L. VANNI, *ivi*, pp. 102-105), un affresco in un'edicola nel portico anteriore dell'Ospedale del buon Gesù di Fabriano (M. M. PAOLINI, *ivi*, pp. 96-99.) e una piccola tavola pubblicata da Russel nel 1983 di cui si ignora l'attuale ubicazione. (F. RUSSEL, *Fabrianese notes. I. A prototype for the Maestro di Staffolo*, in "The Burlington Magazine", CXXV, 1983, pp. 676-679; G. DONNINI, in *Il Maestro di Staffolo*, 2002, pp. 120-121)

[8] A. DE MARCHI, in *Gentile da Fabriano. Un viaggio…*, 1992, p. 112.

[9] A. DE MARCHI, in *Bartolomeo di Tommaso…,* 2003 (2004) pp. 13-14. M. R. VALLAZZI, in *Gentile da Fabriano e l'altro…*, 2006, V.3, pp. 226-227. L'attribuzione di quest'opera al Maestro di Staffolo ha invece visto il parere contrario di Giampiero Donnini, dando vita ad un vivace dibattito. G. DONNINI, in *Il Maestro di Staffolo*, 2002, p. 29, nota 35.

sua residenza ad Ancona per i primi due decenni della sua attività[10], spostandosi però anche a Fano, a Cesena e senza mai tagliare i suoi legami con Foligno: il trittico per la chiesa di San Salvatore, ora conservato al Museo della città in Palazzo Trinci, venne realizzato tra 1430 e 1432 (fig. 129).[11] Nel 1442 Bartolomeo torna stabilmente a Foligno dove sposa Onofria di Andrea Mezzastris, sorella del pittore Pierantonio Mezzastris. L'artista concluse la sua attività a Roma, al servizio del pontefice. Il 6 febbraio 1454 risulta essere già morto[12]. Questa sorta di dipendenza stilistica da Bartolomeo di Tommaso si perpetua nell'arte del Maestro di Staffolo, la cui attività si protrasse ben al di là della metà del secolo.

Un ulteriore riferimento cronologico certo nel suo catalogo è infatti costituito dallo stendardo su tela realizzato per l'Ospedale fabrianese del Buon Gesù (fig. 127), la cui data di fondazione costituisce un temine *post quem* per l'opera[13]. La prima pietra venne posta nel 1456 su iniziativa di San Giacomo della Marca, esponente di spicco del movimento francescano dell'Osservanza, presente a più riprese a Fabriano in quegli anni, dove ebbe tra l'altro un ruolo centrale nella lotta all'eresia dei fraticelli[14]. Sulle pareti dell'ospedale il Maestro di Staffolo realizzò anche alcuni affreschi: la *Madonna col Bambino tra San Francesco e un donatore*[15] e una *Madonna della culla, San Bernardino da Siena e Sant'Agata*[16]. Sulla parete d'ingresso della chiesa di Santa Maria del Buon Gesù si apre inoltre un'edicola che presenta all'interno alcune sinopie di grande bellezza raffiguranti l'*Imago pietatis*, anch'esse attribuite al Maestro di Staffolo. [17] Questo tema era già stato trattato dall'anonimo artista in cinque affreschi rinvenuti nelle celle dei monaci dell'eremo di San Salvatore in Valdicastro, attribuiti da De Marchi all'artista fabrianese[18]. Una proposta per spostare in avanti nel secolo la cronologia del Maestro viene da Alessandro Delpriori, il quale ritiene che questi affreschi

[10] Si veda M. MAZZALUPI, *Per Bartolomeo di Tommaso nelle Marche*, in *Pittori ad Ancona…*, 2008, pp. 172-177.

[11] Sul trittico di San Salvatore, F. MARCELLI, in *Nicolaus pictor, Nicolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento*, catalogo della mostra di Foligno (Palazzo Trinci, 29 maggio-3 ottobre 2004) a cura di G. Benazzi e E- Lunghi, Foligno 2004, n. 5, pp. 156-159.

[12] M. SENSI, *Documenti per Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, in "Paragone", XXVIII, 325, 1977, pp. 103-156. Si veda anche E. LUNGHI, *Bartolomeo di Tommaso*, in *Pittura a Foligno 1439-1502*, a cura di B. Toscano, Foligno 2000, con bibliografia precedente.

[13] M. M. PAOLINI, in *Il Maestro di Staffolo…*, 2002, pp. 91-93. Ricordo qui l'esistenza di una copia dallo stendardo nella collezione Zeri a Mentana attribuita a Francesco di Gentile da F. MARCELLI, *Botteghe di artisti a Fabriano nel Medioevo*, in *Il Maestro di Campodonico: rapporti artistici tra Umbria e Marche nel Trecento* a cura di F. Marcelli, Fabriano1998, pp. 148-160, specialmente pag. 158, fig. 19, pagg. 159-160, nota 23. Sull'Ospedale si veda: R. SASSI, *L'ospedale degli esposti di S. Maria del Buon Gesù: memoria storica nel quinto centenario della fondazione*, Fabriano 1956.

[14] Si veda: R. SASSI, *Frati Minori riformatori politico-sociali a Fabriano nella seconda metà del secolo XV*, in "Studia Picena", XII, 1936, pp. 151-165.

[15] M. M. PAOLINI, in *Il Maestro di Staffolo*, 2002, pp. 94-95.

[16] M. M. PAOLINI, *ivi*, pp. 96-99.

[17] G. DONNINI, *ivi*, pp. 100-101.

[18] A. DE MARCHI, *L'eredità di Gentile da Fabriano in patria*, in *Gentile da Fabriano e l'altro…*, 2006, pp. 220-221.

siano tra le prime opere del pittore, di impronta più genuinamente gentiliana, e che siano da datare intorno al 1436 in coincidenza con i probabili lavori di risanamento del convento: ciò indurrebbe a spostare la datazione del dossale milanese, ritenuto anch'esso opera giovanile dell'artista, alla fine del decennio[19]. Opere ben più tarde sono considerate il polittico eponimo dell'artista, realizzato per la chiesa di Sant'Egidio a Staffolo su commissione della famiglia Onori (fig. 128), databile al settimo decennio del secolo,[20] e lo stendardo di Ravenna, opera ancora più avanzata e ormai modesta dell'anonimo pittore.[21].

Alla luce di questa analisi stilistica e della cronologia stabilita dalla critica, è possibile proporre un'identificazione tra l'autore di queste opere e uno dei pittori documentati a Fabriano nel XV secolo?

COSTANTINO DI FRANCESCHINO PITTORE

Una prima ipotesi propone di identificare il Maestro di Staffolo con il pittore fabrianese Costantino di Franceschino di Cecco di Nicoluccio[22], figlio d'arte: suo padre è probabilmente da identificarsi con il Francisco di Cicco documentato al lavoro nel palazzo di Chivello Chiavelli nel 1399[23] e da non confondersi invece con Francescuccio di Cecco Ghisi, l'artista che fu operoso al fianco di Allegretto Nuzi[24].

Dalla abbondante documentazione pervenutaci a proposito del figlio Costantino sembrerebbe che quest'ultimo fosse una figura di spicco a Fabriano. Egli è documentato dal 1417 al 1459,

---

[19] A. DELPRIORI, *Appunti sul Quattrocento fabrianese: gli affreschi di Valdicastro*, in *Intorno a Gentile da Fabriano: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, a cura di A. De Marchi, Livorno 2008, pp. 99-114, in particolare sul Maestro di Staffolo pp. 105-108.

[20] M. DROGHINI, in *Il Maestro di Staffolo*, 2002, pp. 110-115.

[21] M. DROGHINI, *ivi*, pp. 116-119; A. DE MARCHI, *Da Bartolomeo di Tommaso…,*2003(2004), pp. 15-16, tavola 18.

[22] Il patronimico completo di Franceschino lo si trova in un atto dove compare il figlio Costantino: ASA-SF, ANF, 52, not. Francesco di Giuliano Milliutii, 1541-1461, c. 85rv; il documento è pubblicato da S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte a Fabriano e nel suo contado*, in *Il Maestro di Campodonico: rapporti artistici tra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998, documento n. 254, p. 222. Si veda anche F. MARCELLI, *Botteghe di artisti a Fabriano*, in B. Cleri, *Antonio da Fabriano: eccentrico protagonista nel panorama artistico del Quattrocento marchigiano*, Cinisello Balsamo 1997, p. 182, nota 20.

[23] S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, documenti 106-108, p.217.

[24] B. MOLAJOLI, *Guida artistica di Fabriano*, Fabriano 1990 (1ª edizione 1956) pp. 24-25. F. MARCELLI, *Botteghe di artisti…*, 1997, pp. 16-20. Marcelli ricostruisce un piccolo catalogo delle opere attribuibili a Franceschino di Cecco, sulla base del confronto con la *Madonna* Carminati datata 1395 e firmata "FRANCIS…S ME FECIT" – opera che Molajoli vedeva ancora nella collezione Fornari. Sarebbero dunque da ascrivere a Franceschino due rappresentazioni della *Madonna della Misericordia* (Fabriano, Pinacoteca Civica e Chiesa Nuova di Santa Maria della Misericordia) e la decorazione absidale della chiesa di Santa Croce a Sassoferrato; Marcelli propone inolte, seppur accompagnata da un punto interrogativo, l'attribuzione al maestro di una *Madonna col Bambino* affrescata nella chiesa di Santa Maria delle Macchie a Gagliole (F. MARCELLI, *Botteghe di artisti…*, 1998, pag. 152, fig. 6). Da ricordare anche una notizia riportata da U. GNOLI (*Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto 1923, p. 126) secondo il quale nel 1380 Franceschino di Cecco prese a pigione per due anni una casa a Perugia.

anno nel quale egli probabilmente morì[25]. Sicuramente è già morto nel 1463, quando il figlio Corradino viene detto "quondam Costantini Franceschini"[26]. Il nome del pittore si incontra con grandissima frequenza nei registri delle Riformanze del Comune che ci restituiscono la figura di un uomo estremamente attivo nella vita pubblica della città. Per ben tre volte fu uno dei quattro priori, la cui carica aveva durata bimestrale. Costantino è priore nel bimestre maggio-giugno 1457, come era noto già a Sassi. Le ricerche di Stefano Felicetti hanno messo in luce come il pittore avesse già ricoperto quella carica nel bimestre agosto-settembre 1451.
L'indagine che ho condotto nell'Archivio Notarile di Fabriano ha apportare un'ulteriore conferma a questo dato grazie al ritrovamento di due documenti inediti tra le carte del notaio Francesco di Giuliano Milliutij, dove il maestro appare proprio nell'esercizio della sua funzione di priore nei giorni 15 e 27 settembre di quell'anno[27]. Costantino era inoltre già stato priore in un momento estremamente delicato della storia di Fabriano, cioè nel 1435, quando la scelta dei magistrati avvenne il 1 giugno, a pochi giorni dall'eccidio dei Chiavelli del 26 maggio nella chiesa di San Venanzo. I priori eletti in questo caso sono sei, non quattro come è di norma negli anni a seguire. Nell'agosto dello stesso anno Costantino è uno dei cinque consiglieri di Credenza –negli anni seguenti i consiglieri saranno 24- e il 29 settembre viene scelto tra i sedici uomini, quattro per quartiere, eletti come consiglieri "*ad reformandum offitia*": il riferimento è forse a qualche cambiamento in corso nelle istituzioni comunali a seguito della strage di quelli che erano stati i signori di Fabriano, come dimostrato forse dal mutamento del numero dei priori e dei consiglieri di Credenza a cui abbiamo accennato. Costantino fu inoltre per due volte uno dei Regolatori, nel 1447 e nel 1453[28], e varie volte dei Riformatori per l'arte dei mercanti, di cui facevano parte i pittori. Il suo nome è più volte presente nell'elenco dei membri del Consiglio dei Duecento e fu eletto varie nel consiglio dei Ventiquattro di Credenza. A testimonianza della stima di cui doveva godere presso la comunità venne scelto nel 1449 per prendere parte ad un'ambasceria al cospetto del pontefice Niccolò V, che si trovava a Fabriano, allo scopo di discutere dei beni dei Chiavelli, contesi tra

[25] ASCF, Sez. Cancelleria, 15, *Riformanze*, 1458-1461, c. 95. Il 21 ottobre 1459 il Consiglio di Credenza e dei Riformatori del comune di Fabriano procede alla nomina dei consiglieri per il quadrimestre novembre 1459-febbraio 1460; tra di loro compare Costantino di Franceschino. Una mano coeva ha scritto accanto al nome di Costantino "*decessit*", a significare molto probabilmente che egli morì prima di portare a termine l'incarico. .S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, doc. 271, p. 223. R. SASSI, *Documenti di pittori fabrianesi, secolo XV*, in "Rassegna marchigiana", III, 1924-1925, p. 47, nota 5.
[26] ASA-SF;ANF, 54, not. Francesco di Giuliano Milliutij, 1462-1467, c. 27v. S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, doc. 276, p. 223.
[27] ASA-SF, ANF, 52, not. Francesco di Giuliano Milliutij, cc. XXXI v. - XXXIII r; *Ivi*, cc. XXXVI v- XXXIX r:
[28] ASCF, Sez. Cancelleria, 6, *Riformanze*, 14446-1454, c. 136 r.; Ivi, 12, *Riformanze*, 1452-1455. Manca la carta. S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, p. 220, doc. 204; p. 222, doc. 246. R. SASSI, *Documenti di pittori…*, 1924-1925, p. 47

la Camera Apostolica e il Comune[29]. Il pittore appare inoltre in un documento come membro dell'ospedale della Misericordia in rappresentanza del quale viene eletto tra i quattro uomini preposti alla tutela della Chiesa di San Venanzo[30]. Era già sindaco di quell'ospedale nel maggio 1428[31]. Il pittore viene inoltre scelto in diverse occasioni tra i consiglieri preposti a prendere decisioni su particolari questioni, ad esempio per la scelta del medico comunale o a proposito della fortificazione delle mura della città[32]. Purtroppo non possediamo documenti inerenti alla sua attività di pittore, che viene però quasi sempre menzionata sia nei registri delle Riformanze sia negli atti notarili: il suo nome è accompagnato dall'appellativo *pictor*.

Ho potuto verificare un'affermazione di Anselmo Anselmi, regio ispettore ai monumenti delle Marche, secondo il quale il pittore avrebbe frequentato Arcevia, l'antica Roccacontrada, nel 1420; mentre resta da accertare la notizia secondo la quale, nel 1447 eseguì per quella comunità le armi del papa, del legato e del Comune per un compenso di tre ducati e trentaquattro bolognini[33]. Purtroppo non è nemmeno stato possibile verificare una vicenda riportata da Sassi secondo il quale il pittore contravvenne ad un ordine del podestà, che lo multò così per tre libre ravennati; alla fine però Costantino nel marzo 1452 ottenne la grazia "attento quod ipse simpliciter peccavit". Sassi purtoppo non specifica dove ha rinvenuto la documentazione che narra questo episodio[34].

Il figlio di Costantino, Corradino, una figura che ricorre molto spesso nelle carte dei notai fabrianesi nella seconda metà del Quattrocento, non seguì la professione paterna: egli era un *aromatario*, uno speziale. Parleremo più diffusamente di questa figura a proposito dei rapporti tra il pittore di Matelica Luca di Paolo e la comunità fabrianese.

---

[29] ASCF, Sez. Cancelleria, 8, *Riformanze*, 1448-1450, c. 135r; Ivi, 9, *Riformanze*, 1449-1450, c. 40v. S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, docc. 219, 223, p. 221.

[30] ASCF, Sez. Cancelleria, 8, Riformanze, 1448-1450, cc. 111v-112 r. S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, doc. 217, p. 221.

[31] ASA-SF, ANF, 44, not. Monte di ser Deutesalve, 1428-1429, c. 61 r. S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, p. 219, doc. 158

[32] ASCF, Sez. Cancelleria, 3*, Riformanze*, 1435-1437, c. 104 rv; ivi, 4, *Riformanze*, 1437-1439, c. 28r. S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, pag. 220 docc. 179, 180.

[33] R. SASSI, *Documenti di pittori…,* 1924-1925, p. 47. A. Anselmi, in "Rivista Marchigiana illustrata",I, 1906, 1, p. 191. L'Anselmi cita un atto del notaio arceviese Giovanni di ser Francesco Peruzi rogato l'11 febbraio 1420: Nicolò di maestro Pietro già di Fabriano e ora di Roccacontrada rilascia la quietanza per un pagamento ricevuto da Bene di Vanne di Fabriano che gli doveva otto ducati d'oro per la vendita di un casalino sito nel distretto di Fabriano. Nicolò ha ricevuto la somma per mano di Costantino pittore di Fabriano. Ho potuto verificato la notizia nel registro del notaio conservato nell'Archivio Notarile di Arcevia, presso l'Archivio di Stato di Ancona. A proposito della commissione ricevuta dal pittore nel 1447 per dipingere le armi del pontefice (in quell'anno era papa Niccolò V), del Legato della Marca e del Comune Anselmi sostiene di aver rinvenuto una parcella di pagamento nei "Camerlengati"del comune di Arcevia. Purtroppo non mi è stato possibile reperire il documento in questione.

[34] R. SASSI, *Documenti di pittori…,* 1924-1925, p. 47. È bene ricordare come il Sassi non sempre sia preciso nel citare le sue fonti; talvolta inoltre egli incorre in errore soprattutto sulla datazione dei documenti. I documenti controllati e rinvenuti da Stefano Felicetti infatti non sempre concordano con le indicazioni, a volta vaghe, del Sassi.

Torniamo dunque al Maestro di Staffolo. È possibile che Costantino di Franceschino, questa figura eminente nella società fabrianese, sia da identificarsi con l'anonimo pittore?

L'ipotesi era stata avanzata da Andrea de Marchi[35], ma prima ancora da Paride Berardi[36] e accettata da Fabio Marcelli. Più recentemente De Marchi è tornato sui suoi passi: le vicende biografiche di Costantino, così come ci sono restituite dalla documentazione fabrianese, difficilmente possono coniugarsi con la cronologia del Maestro di Staffolo, soprattutto in considerazione della tendenza più recente della critica-si veda quanto affermato da Delpriori sugli affreschi di Valdicastro- a spostare nella seconda metà del quarto decennio i suoi esordi artistici[37].

Per lo stesso motivo andrà escluso ogni eventuale tentativo di identificare l'anonimo artista con Giovanni di Cicco di Andrea, detto Lepore, un pittore dalla vicenda biografica parallela a quella di Costantino di Franceschino, in quanto è documentato a Fabriano tra 1419 e 1448[38]. Ricordiamo solo che il pittore compare nel testamento di Ambrogio de Bizzochi, il quale dispone che i dieci ducati che deve riscuotere dall'artista vengano impiegati per fare un calice di argento dorato e per un paramento destinati all'altare della propria cappella nella chiesa di Sa Francesco[39]. Ambrogio era cugino di Egidio *de Bizochis* che aveva sposato la sorella di Gentile e l'aveva seguita a Brescia[40].

Un'ipotesi alternativa a proposito del Maestro di Staffolo è stata avanzata da Bonita Cleri[41], ed è presa in considerazione anche da Andrea de Marchi, ovvero la possibilità di identificazione con Castellano pittore.

CASTELLANO DI GIOACCHINO PITTORE

La prima menzione di Castellano di Gioacchino di Fabriano, per la verità priva del riferimento alla sua professione, non lo vede presente nella sua città natale ma a Foligno, nella chiesa di Sant'Agostino, dove nel 1432 viene rogato il testamento di tale Angelo di Pietro

[35] A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano*…Milano 1992, p. 123.
[36] P. BERARDI, *Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro*, Bologna1988, p. 184, nota 182.
[37] A. DE MARCHI, *Da Bartolomeo di Tommaso…*, 2003 (2004), pp. 18-19.
[38] F. MARCELLI, *Botteghe di artisti a Fabriano*, 1997, p. 20. R. Sassi, *Documenti di pittori…*, p. 48. Il Sassi si dice dubbioso nell'identificare il pittore Giovanni di Cicco detto Lepore con quello che viene ricordato come Giovanni di Cicco d'Andrea. In realtà non può che trattarsi del medesimo pittore.
[39] ASCF, Brefotrofio, Pergamene, VII, 1391. S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, pag. 220, doc. 197.
[40] A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano…*, Milano 2006 (1ª edizione Milano 1992), p. 154, nota 4. De Marchi ipotizza che ad Ambrogio de Bizochis possa essere legata la commissione dello stendardo processionale realizzato da Gentile con l'*Incoronazione della Vergine* e le *Stimmate di San Francesco*, che sarebbe stato eseguito per l'oratorio foraneo di Santa Croce. Crediamo invece di aver dimostrato che lo stendardo venne commissionato a Gentile dai Disciplinati di San Francesco.
[41] B. CLERI, *Per un "Maestro di Staffolo"*, in *Il Maestro di Staffolo*, 2002, pp. 31-58. A proposito dell'identificazione con Castellano pittore pp. 51-58.

Vagliastre. Castellano compare come testimone, accanto a un Antonio *Dutii* di Siena e a Cola di Giovanni di Antonello di Teramo pittore[42]. Quest'ultimo, secondo Mario Sensi, fu attivo proprio nella decorazione della chiesa di Sant'Agostino[43]. Possiamo forse prenderere in considerazione la possibilità che Castellano fabrianese e Antonio senese fossero stati lì presenti come giovani aiuti-ecco perché non vengono definiti pittori-di Cola di Teramo?

Castellano di Gioacchino *altramente Pelacceca* – è questo il primo riferimento a questo soprannome/cognome con cui viene ricordato anche in un documento finora inedito di cui parleremo- ricompare a Fabriano nel 1442, quando viene pagato 7 scudi dai sindaci della chiesa di San Venanzo che avevano acquistato da lui due candelieri per la chiesa[44]. Nel 1449 e nel 1450 è ancora menzionato nel registro contabile della cattedrale fabrianese: aveva dipinto e ornato il "*civorio dell'organo*", utilizzando peraltro "*azzurro, orpimento, indico, cenabrio et dui fogli d'oro*" acquistati presso la spezieria di Corradino figlio di Costantino pittore[45].

Nel 1470 "Maestro Castellano di ser Gioacchino di Fabriano pittore" è di nuovo a Foligno: sono trascorsi parecchi anni e adesso nella città umbra il fabrianese è chiamato maestro, a significare che la sua carriera artistica era ormai ben avviata. Il pittore, agente anche per la moglie Marchesina di Venanzo di Antonio *Boffi* di Fabriano, nomina ser Feliciano di Cola di Foligno suo procuratore nella causa con Piero Aloisio *Benigni* di Fabriano e con lo stesso suocero Venanzo, in corso di fronte al governatore apostolico di Foligno[46]; purtroppo non ci è dato conoscere le ragioni della lite. È estremamente interessante notare che a fare da testimoni sono chiamati due pittori: maestro Pietro di Giovanni *Mazafortis* e maestro Cristoforo di Giacomo di Foligno. Pietro Mazzaforte[47] è figlio di quel Giovanni di Corraduccio da Foligno –altrove ricordato come *Mazafortis*– che nel 1415 si impegna a dipingere le storie del Ritrovamento della Vera Croce nella cappella di Santa Croce nella cattedrale di Fabriano[48].

---

[42] Archivio di Stato di Perugia-Sezione di Foligno, Archivio notarile di Foligno, 103, not. Pietro Paolo di ser Giovanni Germani, 1432-1435, cc. 31v-32v. S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, pag. 219, doc. 164.

[43] M. SENSI, *Nuovi documenti per Niccolò di Liberatore detto l'Alunno*, in "Paragone", 33.1982, 389, pp. 77-107, in particolare p. 79, p. 93 nota 33.

[44] Biblioteca comunale Augusta di Perugia, fondo manoscritti, ms. 2909, registro contabile della chiesa di S. Venanzo di Fabriano, 1442-1457, c. 2r. S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, p. 220, doc. 189.

[45] Biblioteca comunale Augusta diu Perugia, fondo manoscritti, ms. 2909, registro contabile della chiesa di S. Venanzo di Fabriano, 1442-1457, c. 27 r. S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, p. 221, docc. 222, 225.

[46] Archivio di Stato di Perugia-Sezione di Foligno, Archivio notarile di Foligno, 45/1, not. Pierbenedetto di Antonio Ciambrini, 1466-1470, cc. 322v-323v. S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, pag. 223, doc. 288. Come ricorda Felicetti negli anni precedenti Piero Aloisio *Benigni* di Fabriano aveva più volte ricoperto la carica di podestà di Foligno.

[47] E. LUNGHI, *Pietro di Mazzaforte*, in *Pittura a Foligno…*, 2000, pp. 184-188.

[48] E. LUNGHI, *Giovanni di Corraduccio*, *ivi*, pp.176-178, con bibliografia precedente. C. RANUCCI, ad vocem *Giovanni di Corraduccio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 55, Roma 2001.

Pietro era già maestro indipendente nel 1440, quando prese in affitto una bottega nella piazza di San Feliciano a Foligno, e nel 1458 prese con sé come socio il giovane – ma all'epoca già maestro- Nicolò di Liberatore. Il legame tra i due divenne ancora più stretto quando nel 1460 il giovane pittore sposò Caterina, la figlia di Pietro[49]. Il Mazzaforte collaborò anche con l'altro testimone dell'atto del 1470, il pittore Cristoforo di Giacomo. I documenti folignati ci danno notizia di una loro attività congiunta per una *Maestà* eseguita nella villa di S. Antonio nel contado di Foligno e per le figure dei Santi Rocco e Sebastiano dipinte nella chiesa di Sant'Agostino[50].

Allo stato attuale degli studi era l'atto folignate del 1470 l'ultimo documento noto relativo a Castellano di Gioacchino pittore: la riscoperta durante le mie ricerche di due documenti datati l'uno 1485 e l'altro 1486 ha messo in luce la longevità di Castellano; nel citato documento folignate del 1432-il più antico a noi noto- il fabrianese ricopre la funzione di testimone: ciò significa che in quell'anno egli doveva almeno aver già compiuto 14 anni. Egli visse dunque certamente quantomeno fino a 68 anni, un'età ragguardevole per l'epoca.

Il primo documento inedito è datato 8 marzo 1485; si tratta della registrazione dell'elezione del rettore della cappella dedicata a Santa Maria Maddalena nella chiesa collegiata di San Nicolò. Tra i testimoni compaiono Castellano di Gioacchino di Fabriano e Francescano di Ottaviano di Roccacontrada[51]. Questo dato è quanto mai significativo: Francesco di Ottaviano, del quale in altri documenti viene citata la professione di pittore, è probabilmente da identificarsi con il Francesco di Gentile che appone la sua firma ad alcune interessanti opere[52]. Si tratta di un pittore che si affaccia sulla scena artistica fabrianese proprio in quegli anni e che può essere annoverato in quella generazione di pittori marchigiani che non poterono sottrarsi all'influenza di Carlo Crivelli, presente proprio a Fabriano tra 1490 e 1494[53]. In questo documento troviamo dunque fianco a fianco nella funzione di testimoni due pittori di due generazioni differenti: non possiamo sapere se questa conoscenza implicasse anche qualche tipo di relazione artistica. Torneremo comunque a discutere più avanti a proposito di Francesco di Gentile.

Il secondo documento inedito in cui compare Castellano è del 1486: Marchesina figlia del defunto Venanzio di Antonio *Boffi* di Fabriano del quartiere di Castel Vecchio e moglie di

[49] Sull'Alunno e più in generale sulla situazione artistica a Foligno si veda: *Nicolaus pictor. Nicolò…*, 2004.
[50] E. LUNGHI, *Botteghe familiari e produzione artistica sotto il governo della Chiesa*, in *Nicolaus pictor…*, 2004, pp. 145-155.
[51] ASA-SF, ANF, 63, notaio Tommaso di ser Giacomo di Benedetto, 1485-1489, cc. 71r-72v.
[52] L'ipotesi di identificazione si deve a F. MARCELLI, *Botteghe di artisti…*, 1997, pp.24-28.
[53] G. DONNINI e P. ZAMPETTI, *Le presenze: Carlo Crivelli e Luca Signorelli*, in *Gentile e i pittori di Fabriano*, Firenze 1992, pp. 221-228.

Castellano pittore detto *Pelacicche*, anch'egli del quartiere di Castel Vecchio, vende ai figli del fu Pellegrino di Giacomo un pezzo di terra coltivata a vigna sita a Fabriano, nella contrada di Serraloggia[54]. Ritroviamo in questo documento la moglie Marchesina, protagonista del documento rogato a Foligno nel 1470. Va notato inoltre che per una seconda volta compare il soprannome *Pelacicche*, anche se con una grafia leggermente diversa. Nel documento si dice che Castellano è del quartiere di Castel Vecchio. Questo rende problematica l'identificazione con il Castellano che compare in un elenco dei membri del consiglio dei Duecento per il quartiere di San Biagio[55], così come con il Castellano pittore del quartiere Poggio che nel 1473 è esentato dal pagare 4 libre all'Ufficiale per l'Abbondanza del grano[56]. Ricordiamo inoltre che un Castellano pittore, di cui non viene specificato il quartiere di appartenenza, è eletto regolatore del comune nel febbraio 1466[57]. L'appartenenza ad un quartiere nella civiltà comunale aveva un valore in un certo senso politico: nelle magistrature fabrianesi venivano eletti un determinato numero di rappresentanti per ognuno di essi- Castel Vecchio, Podio, San Biagio, San Giovanni; ad esempio, i priori erano quattro e i consiglieri di credenza ventiquattro, sei per ogni quartiere.

Non possiamo che rammaricarci della impossibilità di verificare, allo stato attuale delle ricerche, quanto affermato da Romualdo Sassi il quale sostiene di aver rintracciato nei libri contabili dell'Ospedale del Buon Gesù tre o quattro pagamenti a favore di un Maestro Castellano pittore negli anni a ridosso della fondazione, di cui uno di dieci bolognini –dunque a dire il vero abbastanza modesto- il 24 aprile 1460.[58]. Si tratta ovviamente di un elemento che potrebbe confermare l'identificazione tra Castellano pittore e il Maestro di Staffolo, a cui, come abbiamo già ricordato, sono attribuiti sia la lo stendardo su tela sia alcuni affreschi ancora visibili sulla facciata dello Spedale.

Altri elementi sembrano in ogni caso dare nuova forza a questa ipotesi di identificazione. Innanzitutto è significativo il rapporto di Castellano pittore con la città di Foligno, dove egli doveva anche godere di una certa considerazione se nel 1470 viene chiamato "*magister*"[59]. Il

---

[54] ASA-SF, ANF, 63, notaio Tommaso di ser Giacomo di Benedetto, 1485-1489, cc.121v-122v.

[55] ASCF, Sez. Cancelleria, 17, *Riformanze*, 1464-1466, c. 5r. S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, p. 223, doc. 279.

[56] ASCF, Istituti di Beneficenza, Abbondanza perpetua o Monte del Grano, 493, *Liber impositionis libr. 4 pro foculare ad deferendum granum abundantia*, 1473-1474, n.c. [ma c. 8r.]. S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, p. 224, doc. 291.

[57] ASCF, Sez. Cancelleria, 17, *Riformanze*, 1464-1466, c. 72 v. S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, p. 223, doc. 281.

[58] R. SASSI, *L'ospedale degli Esposti di S. Maria del Buon Gesù…,* 1956, pp.148-150. La presenza di Castellano pittore nei registri dell'Ospedale di quegli anni è ricordata anche da B. MOLAJOLI, *Guida artistica …*1990, p. 109.

[59] L'appellativo di *magister* nel Medioevo veniva riservato all'artigiano specializzato, colui che era talmente esperto nel suo mestiere da poterlo insegnare ad altri: il maestro era anche il padrone di una bottega che aveva

Maestro di Staffolo, secondo un'interpretazione dello stile dell'artista che è propria soprattutto di Andrea de Marchi, ha come punto di riferimento privilegiato Bartolomeo di Tommaso da Foligno. È vero che il folignate si formò e risedette ad Ancona per i primi vent'anni di attività, ma come abbiamo già detto egli non recise mai i legami con la città umbra, dove realizzò alcune opere. Proprio nel 1432, anno in cui il giovane Castellano è a Foligno, Bartolomeo terminò la realizzazione del trittico di San Salvatore. Spostamenti di artisti tra il territorio di Fabriano e quello di Foligno sono d'altronde piuttosto frequenti lungo tutto il corso del XV secolo, anche per ovvi motivi di vicinanza geografica: abbiamo già ricordato che Giovanni di Corraduccio da Foligno è al lavoro a Fabriano nel 1415; molto più avanti nel secolo il figlio di Bartolomeo di Tommaso, Polidoro, lavora per il vescovo Nicolò Perotti a Sassoferrato, città vicinissima a Fabriano[60]. Va ricordato inoltre che accanto a Castellano è attestato nel documento folignate del 1470 un pittore come Pietro Mazzaforte[61], a lui contemporaneo (è documentato tra 1432 e 1480), che ben conosceva l'arte di Bartolomeo di Tommaso e che probabilmente con lui collaborò completando una tavola iniziata da quest'ultimo per la chiesa di Santa Maria Maddalena[62]. Purtroppo la ricostruzione dell'attività di questo maestro è però in gran parte ipotetica: all'interno della bottega gestita in società col più giovane Nicolò di Liberatore vennero prodotte una serie di opere in cui talvolta è difficile distinguere la parte svolta dall'uno o dall'altro[63]. Cristoforo di Jacopo (notizie dal 1448 al 1502) [64], che compare nell'atto del 1470, è un pittore molto operoso la cui committenza era in gran parte costituta da chiese del contado e della montagna folignate[65]. L'artista, che tra 1435

---

sotto di sé garzoni e lavoranti. Questo epiteto non viene quasi mai riferito ad esempio a Costantino di Franceschino, al contrario di quanto accade per il nostro Antonio da Fabriano, quasi sempre ricordato come "maestro".

[60] Su Polidoro di Bartolomeo: S. FELICETTI, *Per una documentazione archivistica sugli affreschi di Palazzo Trinci a Foligno: il contratto con i pittori Ugolino Gisberto e Polidoro di Maestro Bartolomeo del 1477*, in "Bollettino storico della città di Foligno", 20/21, 1999, pp. 811-822. G. BARUCCA, *I reliquiari donati da Niccolò Perotti a Sassoferrato*, in "Studi umanistici piceni", XII, 1992, pp. 9-20.

[61] Sul pittore si vedano: E. LUNGHI, *Niccolò Alunno in Umbria*, Assisi 1993, pp. 317-321; A. DE MARCHI, *"...ma l'arte è un viaggio." Diciassette rilievi di Fausto Melotti, sei tavole toscane del Quattrocento, una predella umbra di Pietro di Mazzaforte*, a cura di A. Pomellato, A.Fiz, M. Voena, Milano 2001, pp. 94-98; Si veda anche G. BENAZZI, *Niccolò, Caterina e le case dei Mazzaforte. Qualche aggiornamento sull'Alunno a Foligno*, in *I Da Varano e le arti*, atti del convegno (Camerino, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. De Marchi, 2 voll., Ripatransone 2003, II, pp.711-734, con alcune interessanti aggiunte al catalogo di Pietro Mazzaforte.

[62] L'ipotesi è di M. SENSI, *Documenti per Bartolomeo di Tommaso...*, 1977, pp. 116-118. Zeri ha proposto di identificare la tavola in questione con un trittico appartenente alla collezione Cini e acquistato dallo Stato Italiano per la Galleria Nazionale delle Marche. F. ZERI, *Tre argomenti umbri*, in "Bollettino d'arte", 4, XLVIII, 1963, pp. 29-45, in particolare pag. 63. Su questo trittico si veda: F. MARCELLI, in *Nicolaus pictor...*, n. 7, pp. 163-164; M. R. VALLAZZI, in *Fioritura tardogotica...*, pp. 290-291, n. 114.

[63] E. LUNGHI, *Nella bottega di Nicolò di Liberatore*, in *Nicolaus pictor...*, 2004, pp. 249-257.

[64] E. LUNGHI, *Per Cristoforo di Jacopo*, in "Bollettino storico della città di Foligno", XI, 1987, pp. 427-434.

[65] Un esempio ci è dato dal santuario di Santa Maria delle Grazie a Rasiglia dove realizzò un affresco raffigurante *Sant'Antonio Abate tra dieci episodi della sua vita*. Si tratta dell'unica opera documentata dell'artista, in calce alla quale si leggeva l'iscrizione, oggi non più esistente: "A. D. MCCCCLXVII Christoforus

e 1460 fu titolare di una bottega in Piazza Vecchia vicina a quelle dei due soci Pietro Mazzaforte e Nicolò di Liberatore e a quella di Pierantonio Mezzastris, fu anch'egli sensibile all'espressionismo di Bartolomeo di Tommaso, la cui influenza monopolistica sulla pittura folignate venne soppiantata unicamente all'arrivo di Benozzo Gozzoli a Montefalco nel 1450[66].

Le relazioni con l'ambiente artistico folignate di Castellano potrebbero ben concordare con la produzione figurativa del Maestro di Staffolo. Le vicende biografiche di un pittore documentato tra 1432 e 1486 possono dunque coincidere con quelle dell'anonimo artista? Se accettiamo l'ipotesi di Delpriori di datare le prime opere del Maestro intorno alla metà del quarto decennio si direbbe di sì. De Marchi sostiene d'altronde che non è possibile datare il trittico eponimo prima del settimo decennio e che il piccolo stendardo di Ravenna è certamente un'opera ancora più tarda: in buona sostanza sembrerebbe che la maggior parte delle opere del maestro di Staffolo siano successive alla metà del secolo.

Marcelli ha al contrario proposto alcune attribuzioni a Castellano pittore che vanno in tutt'altra direzione. Alla sua mano spetterebbero infatti un affresco con *San Romualdo, San Nicola da Bari, San Francesco e San Sebastiano* conservato a Fabriano nella chiesa di Santa Maria del Popolo, e due ulteriori opere, sempre a Fabriano, raffiguranti *San Romualdo*, un affresco nel Monastero delle Cappuccine e una tavola nella chiesa dei Santi Biagio e Romualdo[67]. Quest'ultima opera, come diremo, è stata invece attribuita da De Marchi al "vero" Francesco di Gentile, cioè è stata inclusa nel catalogo del maestro fabrianese ormai epurato dalle opere di mano di Luca di Paolo di Matelica[68].

Abbiamo sottolineato come Castellano appaia nella documentazione affianco a pittori attivi a Foligno e anche affianco al fabrianese Francesco di Ottaviano. Dal punto di vista della nostra ricerca su Antonio di Agostino riveste inoltre grandissima importanza la notizia, riportata da un dimenticato articolo del 1906 di Domenico Spadoni, di una collaborazione tra il nostro Antonio e Castellano. Lo Spadoni ha effettuato delle ricerche nella serie dei "libri dei

---

F(ulginatis) Pinsit". Si veda A. ROSSI, *I pittori di Foligno nel secolo d'oro delle arti italiane*, in "Giornale di erudizione artistica", I, 1872, pp. 249-303, in particolare pp. 256-257.

[66] Per un quadro complessivo sulla pittura a Foligno nel periodo successivo alla caduta dei Trinci si veda: E. LUNGHI, *Botteghe familiari e produzione artistica sotto il governo della chiesa*, in *Nicolaus pictor…*, 2004, pp. 145-155.

[67] F. MARCELLI, *Botteghe di artisti…*, 1998, pp. 148-160, specialmente pp. 155-156, p. 160, nota 37, p. 154, fig. 13. Si veda anche F. MARCELLI, *Botteghe di artisti…*, 1997, pp. 13-28, specialmente figg. a pagg. 24 e 26. L'affresco nella chiesa di Santa Maria della Misericordia è corredato dall'iscrizione: "Queste figure le facte fare Venanzio di Ni[c]holo de Gualdemania per voto a di 12 maggio 1473. L'opera era ritenuta da G. DONNINI (in G. Donnini, P. Zampetti, *Gentile e i pittori di Fabriano*, Firenze 1992-1993, p. 180). di mano del cosiddetto Maestro di Domo, autore di un trittico nella chiesa di San Paterniano a Domo, oggi "confluito" nel catalogo del Maestro di Staffolo (M. M. PAOLINI, in *Il Maestro di Staffolo*, 2002, pp. 136-139.)

[68] A. DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano 2002, pp. 24-98, specialmente pp.83-84.

Camerlenghi e delle Riformanze del Comune di Macerata dal 1456 al 1550 circa" e riporta di aver incontrato varie volte il nome di "Maestro Antonio, pittore di armi e figure, che nel 1457 ho trovato insieme con un altro pittore dicendosi: Magistro Antonio et Magistro Castellano de Fabriano pictoribus"[69]. Se verificata, questa notizia potrebbe forse costituire la prova di una collaborazione tra il Maestro di Staffolo e Antonio da Fabriano.

Per concludere su Castellano di Gioacchino, segnaliamo che le mie ricerche hanno rintracciato nell'Archivio del Brefotrofio il nome del figlio del pittore. Si tratta di un registro delle ricevute del sarto albanese Prende di Stefano[70], una figura di spicco nella nutrita comunità albanese presente a Fabriano[71]: nella sua bottega, situata nella piazza principale si servivano moltissimi fabrianesi, tra cui, come abbiamo ricordato, anche il nostro Maestro Antonio e il nipote del pittore Costantino di Franceschino, il figlio dello speziale Corradino[72]. Siamo nell'anno 1481 e "domino Andrea de Castellano pentore de Fabriano" scrive di proprio pugno ("ho scripta questa di mia propria mano") di aver acquistato da Prende "uno giuppone de guarnello nigro per prezzo de bolognini sessanta" che si impegna a pagare entro "la coltura del grano del millequattrocento ottantanove"[73].

MAESTRO PIERMATTEO DI ANTONIO DA FABRIANO

L'ipotesi di identificare il maestro di Staffolo con il pittore Piermatteo di Antonio da Fabriano si deve a Stefano l'Occaso[74]. Lo studioso ha trovato una lettera inviata al marchese Ludovico Gonzaga il 4 giugno 1458 dal pittore Piermatteo di Antonio da Fabriano, il quale chiede il suo aiuto e si dice intenzionato a tornare a vivere a Mantova, al massimo entro due mesi, dopo che avrà finito "una taola overo ancona de Sancta Maria de la Misericordia in Fabriano" poiché è rimasto solo dopo la morte della moglie e del figlio Jacopo. L'Occaso ha rinvenuto molta documentazione relativa a quest'artista a Mantova, come stipendiato della corte e in particolare di Paolo Malatesta Gonzaga, dal 1417 al 1424, dal 1429 al 1433, dal 142 al 1444 e nel 1454. Alla abituale residenza a Mantova egli probabilmente alternava delle "trasferte"

[69] D. SPADONI, *Ancora di "Giuda pittore" e di altri artisti dei secoli XV e XVI*, in "Rivista marchigiana illustrata", I, 1906, 5, pp. 147-148.
[70] ASCF, Brefotrofio, Arte de'Sartori, 1393.
[71] R. SASSI, *Immigrati dell'altra sponda dell'Adriatico a Fabriano nel secolo XV*, in "Rendiconti dell'Istituto marchigiano di scienze, lettere e arti", XVII, 1941-1949, pp. 69-77.
[72] ASCF, Brefotrofio, Arte de'Sartori, 1393, c. 101 v. Il 29 luglio 1480 Costantino di Corradino speziale acquista un paio di calze. Il nipote del pittore, che dal nonno aveva ereditato il nome, si incontra anche nei protocolli notarili. Si veda ad esempio: ASA-SF, ANF, 63, notaio Tomaso di ser Giacomo di Benedetto, 1485-1489, cc. 97r-98r; cc. 197rv.
[73] ASCF, Befrotrofio, Arte de'Sartori, 1393, c. 2r.
[74] S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1328-1459)*, Mantova 2005.

fabrianesi: un maestro Piermatteo nel 1436 a Fabriano viene esentato da tutti i suoi oneri reali e personali per un periodo di tre anni su decisione del Consiglio di Credenza[75].
L'ipotesi di identificazione con l'anonimo Maestro è tuttavia difficile da sottoscrivere: Piermatteo è documentato a Mantova con assiduità, mentre il Maestro di Staffolo sembra essere stato ben radicato durante tutto il corso della sua carriera nel territorio fabrianese, da cui provengono opere ascrivibili a fasi diverse della sua attività. Come ha sottolineato De Marchi la formazione del maestro di Staffolo, legata a Pietro di Domenico e a Bartolomeo di Tommaso mal si concilia con una sua precoce presenza a Mantova[76].
Non è chiaro se possa riferirsi a questo stesso pittore una notazione di Romualdo Sassi che cita un "Piero di Matteo", contribuente alla colletta del 1437 per il quartiere di San Biagio[77]. Nell'Archivio storico comunale non è stato peraltro possibile reperire il registro in questione, che portava l'antica segnatura "360".

Maestro Luca di Paolo di Matelica: relazioni artistiche tra Fabriano, Matelica e Sanseverino ricostruite attraverso la documentazione

Uno studio accurato dell'ambiente artistico in cui operò Antonio da Fabrino non può prescindere dal prendere in considerazione il pittore Luca di Paolo di Niccolò di Paoluccio da Matelica[78] e la sua presenza in documenti d'archivio fabrianesi ce ne dà lo spunto.
Luca di Paolo è un pittore noto da quando alla fine dell'Ottocento l'erudito Adamo Rossi ritrovò alcuni documenti nell'Archivio notarile di Matelica in cui l'artista veniva citato[79]. Tuttavia la reale portata della sua arte è rimasta a lungo sconosciuta poiché molte di quelle opere che recentemente sono state ascritte al suo catalogo erano invece attribuite al fabrianese Francesco di Gentile. È stato ancora una volta grazie ad una importantissima scoperta documentaria che è stato possibile rettificare l'errore. Una delle opere cardine del catalogo di Francesco di Gentile era la pala della *Crocifissione* proveniente dalla Confraternita della Santa Croce di Matelica e ora visibile al Museo Piersanti: Alberto Bufali ha rinvenuto diversi

[75] ASCF, Sez. Cancelleria, 3, *Riformanze*, 1435-1437, c. 102 v. S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte…*, 1998, p. 220, doc. 178.
[76] A. DE MARCHI, *Da Bartolomeo di Tommaso…*, 2003 (2004), pp. 18-19.
[77] R. SASSI, *Documenti di pittori…*, 1924-1925, p. 45, nota 5, pag. 49. Il registro in questione non era reperibile al tempo della ricognizione di Felicetti e ho verificato che a tutt'oggi non se ne conosce la collocazione.
[78] A proposito del pittore si vedano: S. BIOCCO, *Cultura artistica a Matelica nella seconda metà del Quattrocento*, in *Guardate con i vostri occhi: saggi di storia dell'arte nelle Marche*, a cura di A. Montironi, Ascoli Piceno 2002, pp. 51-65; A. DE MARCHI, *Pittori a Camerino…*2002, pp. 24-98, in particolare pp. 81-82.
[79] A. ROSSI, *Un nuovo pittore marchigiano*, in "Giornale di erudizione artistica", II, 8, 1873, pp. 227-228. Il Rossi segnala inoltre l'esistenza nella chiesa dell'Annunciata di Cerreto d'Esi, tra Fabriano e Matelica, di una tavola raffigurante l'*Annunciazione*, firmata "*Lucas pinxit*", a suo avviso non poteva che esserne l'autore il pittore appena "riemerso" dalle carte d'archivio. Della tavola in questione non si ha però più notizia.

pagamenti ricevuti nel 1481 da Luca di Paolo da parte della suddetta confraternita per la *chona di Santa Croce*[80]. Conseguentemente è stato possibile sottrarre dal catalogo del fabrianese e restituire a Luca di Paolo tutte le opere stilisticamente affini all'ancona – in primis il *Trittico con la Crocifissione* del Museo Piersanti[81] e una *Maestà tra i Santi Francesco e Bernardino* nella cappella intitolata agli Ottoni nella chiesa di San Francesco a Matelica- opere peraltro francamente lontane dallo stile delle tavole firmate da Francesco, dall'inconfondibile sapore crivellesco.

Luca di Paolo è documentato a Matelica dal 1470 al 1490, anno in cui fa testamento, e risulta già deceduto nel 1493[82]. Il pittore doveva godere di un certo prestigio in città in quanto era persona di fiducia dei signori di Matelica, gli Ottoni: nel 1470 –è la più antica menzione finora nota del pittore- compare nelle vesti di testimone in una *permutatio* fatta da Antonio e Alessandro Ottoni[83], i quali l'anno successivo lo nominano loro procuratore con il compito di esercitare per loro conto traffici e commerci in varie città, tra cui Firenze[84]. L'artista riveste nuovamente il ruolo di procuratore degli Ottoni quando, nel 1475 vende a maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni un casalino situato a Fabriano nel quartiere Poggio[85]: si tratta di un documento rinvenuto da Adamo Rossi. Questo documento testimonia che i due pittori si conoscevano personalmente; i due dovevano essere all'incirca coetanei: considerando che le precarie condizioni di salute inducono il pittore a fare testamento nel 1490 e lo porteranno alla morte prima del 1493 e che all'inizio degli anni settanta del secolo era già una figura di spicco nella città natale, è plausibile collocare la data di nascita di Luca di Paolo intorno agli anni trenta del Quattrocento[86].

L'artista di Matelica è documentato anche in rapporto ad un'altra figura molto importante per il Quattrocento marchigiano, Lorenzo d'Alessandro[87]. Il pittore sanseverinate compare come

---

[80] Archivio Storico Comunale di Matelica, vol. 82, *Liber Fraternitas Sancte Crucis*, cc. 20r, 22r, 23r. A. BUFALI, *Luca di Paolo, un pittore ritrovato*, in "L'Appennino camerte", LXXXI, 50, 15 dicembre 2001, p. 12.

[81] A proposito di questo trittico è interessante ricordare l'analisi della iconografia antigiudaica che vi si riscontra nel saggio di G. CAPRIOTTI, *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 2009, pp. 51-95, specialmente pp. 77-82.

[82] Sulla documentazione inerente il pittore matelicese si veda il regesto documentario in S. BIOCCO, *Un dipinto di area camerinese a Matelica e nuove acquisizioni sul pittore Luca di Paolo*, in *I Da Varano e le arti*, atti del convegno (Camerino, 4-6 ottobre 2001) a cura di A. De Marchi, P.L. Falaschi, Ripatransone 2003, I, pp. 407-430.

[83] Archivio di Stato di Macerata-Sezione di Camerino, Archivio Notarile di Matelica [d'ora in poi citato ASM-SC, ANM], vol. 14, Bastardello di Bonagrazia di Domenico, c. 195.

[84] ASM-SC, ANM, vol. 4, Atti di Nicola di Giovanni, c. 495 rv.

[85] ASM-SC, ANM, notaio. Nicolò di ser Giovanni, 1471-1479, c. 774r.

[86] S. BIOCCO, *Cultura artistica a Matelica*…, 2002, pp. 59-60.

[87] Sul pittore si vedano*:* M. MINARDI, *Nuove acquisizioni su Lorenzo d'Alessandro e i suoi compagni*, in "Paragone", 56, 2005, ser. 3, 62, pp. 3-29; *I pittori del Rinascimento a Sanseverino: Lorenzo d'Alessandro e*

testimone in due diversi atti, entrambi datati 8 novembre 1474, quando Luca di Paolo riceve un prestito e acquista una casa a Matelica da tale Giacomo di maestro Onofrio di Sanseverino[88]. Documenti di questo genere, pur non presentando alcun riferimento a fatti pittorici, ci restituiscono tuttavia l'idea di una realtà vivacissima dove tra città vicine i rapporti erano strettissimi e gli artisti si muovevano con disinvoltura da un luogo all'altro e si conoscevano personalmente tra loro, contingenza questa che ovviamente agevolava lo scambio artistico, esattamente come avverrebbe oggi. Il pittore matelicese doveva essere circa dieci anni più grande di Lorenzo e Raul Paciaroni ha preso in considerazione la possibilità che a quella data tra Luca e Lorenzo potesse esserci un rapporto di tipo maestro-allievo[89]. È significativo da questo punto di vista che il Trittico della Crocifissione del Museo Piersanti, oggi restituito a Luca di Paolo, sia da sempre accostato dalla critica alla pittura di Lorenzo d'Alessandro, come opportunamente sottolineato da Sabina Biocco[90].

Alla ricostruzione dei rapporti tra Fabriano e Matelica, una città la cui cultura artistica è stata solo recentemente oggetto di attenzione, le mie ricerche vorrebbero dare un contributo attraverso la riscoperta di un documento che vede Luca di Paolo presente personalmente nella città che diede i natali al nostro Antonio. Il 17 giugno 1471 Maestro Luca di Paolo di Niccolò di Matelica è a Fabriano in qualità di procuratore di Antonio e Alessandro *Ranuti* di Matelica e vende per loro conto a Corradino di Costantino pittore –si tratta del già ricordato figlio di Costantino di Franceschino- una *"apotheca"*[91].

In tutti questi documenti in cui il pittore è documentato in negozi di tipo "economico" il suo nome è sempre accompagnato dagli epiteti di maestro e pittore. Fortunatamente si conserva anche della documentazione inerente la sua attività artistica: oltre alla già ricordata commissione da parte della Confraternita della Santa Croce, sappiamo che nel 1471 gli uomini del borgo di Campamante gli commissionano la "*fabbricazione, factura et pengiatura della cappella sopto el vocabolo Santi Dominici*"[92], mentre nel 1473 viene pagato per aver dipinto le armi del legato e tesoriere Bartolomeo della Rovere, in visita alla città[93].

Ludovico Urbani, Niccolò Alunno, Vittore Crivelli e il Pinturicchio, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi (Sanseverino Marche 28 luglio-5 novembre 2001), Milano 2001; R. PACIARONI, *Lorenzo d'Alessandro detto il Sanseverinate*, Milano 2001.

[88] Archivio Notarile di Sanseverino, 42, Bastardelli di Battista di Ludovico, c. 69; ASM-SC-ANM, 3, Atti di Nicolò di Giovanni, c. 509. Si veda R. PACIARONI, *Nuovi documenti su Lorenzo d'Alessandro e una conferma per l'affresco Aliforni*, Sanseverino Marche 2002.

[89] R. PACIARONI, *Lorenzo d'Alessandro detto il Sanseverinate*, Milano 2001, pp. 25-26.

[90] S. BIOCCO, *Un dipinto di area…*, 2003, p. 416.

[91] ASA-SF, ANF, 62, notaio Tomaso di ser Giacomo di Benedetto da Domo, 1470-1480, c. 72. A cc. 107v-109r si trova una seconda redazione del documento.

[92] Archivio Storico Comunale di Matelica, vol. 34, *Registro delle ragiuni de colturi, salarii et pagamenti nella Comunità di Mathelica ordinarii et straordinari, comenzato i Kal. de settembre M°IIII°LXV*, c. 39v. G.

Luca di Paolo non è attivo solo nella sua città natale: l'importante confraternita di Santa Maria Maggiore di Roccacontrada-l'antica Arcevia- lo paga nel 1474 venti ducati per aver dipinto una tavola o maestà[94]. Il riferimento, come intuito da Andrea de Marchi[95], potrebbe essere alla pala con il *Battesimo di Cristo* conservata a San Medardo, finita di dipingere nel 1508 da Luca Signorelli, ma che nelle figurine dei contrafforti rivela un'altra mano, ritenuta finora di Francesco di Gentile ma che sembra essere invece quella del riscoperto Luca di Paolo. Abbiamo già ricordato come ad Arcevia avesse già lavorato il fabrianese Costantino di Franceschino e la città diede probabilmente i natali a Francesco di Gentile, forse da identificare con il Francesco di Ottaviano di Roccacontrada abitante a Fabriano.

Aggiunte a Luca di Paolo da Matelica e a Ludovico Urbani

La straordinaria scoperta documentaria di Alberto Bufali ha permesso che le opere attribuite a Francesco di Gentile per affinità stilistica con l'ancona della *Crocifissione* del Museo Piersanti fossero restituite al loro legittimo autore, Luca di Paolo; non è stata tuttavia ancora compiuta una riesamina di queste opere e della loro cronologia. Non è certo questa la sede per mettere a punto un catalogo del pittore, tuttavia è interessante mettere l'accento su un'opera già nota ma che è stata dimenticata dalla critica, non essendone conosciuta l'attuale ubicazione. Di essa rimangono però alcune belle immagini che ho rintracciato nella fototeca Zeri[96]. Si tratta di una tavola con l'*Incoronazione della Vergine*; *L'eterno benedicente*, la cui presenza è necessaria in un'iconografia "trinitaria" dell'Incoronazione compare nella cuspide (fig. 131)[97]. Federico Zeri ha catalogato quest'opera come di un anonimo marchigiano della seconda metà del XV secolo. Nel retro della foto compaiono alcune annotazioni del critico che ricordano una proposta attributiva avanzata da Roberto Longhi, il quale ascriveva l'opera a Francesco di Gentile. È con questa attribuzione, seppur seguita da un punto interrogativo, che Christiansen ricorda l'opera nelle sue pagine dedicate all'*Incoronazione della Vergine*

GRIMALDI, *Archivio storico comunale di Matelica,* in *Gli Archivi della Storia d'Italia*, serie II, vol. II (VI della raccolta), Rocca San Cascano, 1911, p. 345. S. BIOCCO, *Cultura artistica a Matelica…*, 2002, p. 58, nota 24.

[93] Archivio Storico Comunale di Matelica, vol. 34, *Registro delle ragiuni de colturi, salarii et pagamenti nella Comunità di Mathelica ordinarii et straordinari, comenzato nel mese de settembre nell'anno 1472*, c. 6. G. GRIMALDI, *Archivio storico comunale…*, 1911, p. 346s. S. BIOCCO, *Cultura artistica a Matelica…*, 2002, p. 58, nota 25.

[94] A. ANSELMI, *Luca di Paolo da Matelica pittore del secolo XV*, in "Nuova rivista Misena", X; 7-8, 1907, p. 119. L'Anselmi fa riferimento a due atti rogati nel 1474 dal notaio Melchiorre di Marco di Arcevia. La confraternita di Santa Maria Maggiore vende un mulino per poter pagare l'opera al maestro di Matelica.

[95] A. DE MARCHI, *Pittori a Camerino…*, 2002, pp. 81-82.

[96] Bologna, Fototeca Zeri, inventario n.157337.

[97] Sull'iconografia dell'*Incoronazione della Vergine* si veda: P. VERDIER, *Le couronnement de la Vierge*, Montreal – Parigi 1980. Si veda anche I. FLOR, *La rappresentazione dell'Incoronazione della Vergine Maria e l'iconografia di "tipo veronese*", in "Arte Cristiana", 87, 1999, pp. 17-32.

(Los Angeles, Getty Museum) e al *San Francesco* (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca) di Gentile da Fabriano, le due parti dello stendardo copiato dal nostro Antonio da Fabriano[98]. Anche nel caso dell'opera in questione ci troviamo infatti di fronte ad uno stendardo su tavola, come dimostra il basamento con l'attacco per l'asta che doveva servire a portarlo in processione. Questa tipologia di manufatti era molto diffusa nelle Marche del XV secolo[99] e come la maggior parte di questi oggetti devozionali anche la nostra opera doveva in origine essere a doppia faccia. Nella fototeca Zeri è riprodotta una tavola con una *Madonna in Adorazione del Bambino con un coro di angeli* e il *Vir dolorum* nella cuspide (fig. 132)[100]. Potrebbe trattarsi dell'altra faccia dello stendardo in questione, non altrimenti nota da alcuna fonte. Sebbene le foto delle due opere si susseguano all'interno del fascicolo della fototeca dedicata alle opere di anonimi marchigiani, non troviamo tuttavia alcun esplicito riferimento del critico alle due tavole come parti di un unico stendardo. Ciononostante il fatto che i due dipinti siano di mano del medesimo autore e che in origine fossero appaiate è abbastanza evidente. Innanzitutto le due opere presentano un'identica incorniciatura lignea, con delle colonne tortili ai lati a sorreggere dei pinnacoli; nei pennacchi di raccordo tra la tavola centinata e l'architrave della cornice compaiono due rosette. La cimasa presenta un'identica forma mistilinea, non semplicemente triangolare. I due soggetti raffigurati (*Incoronazione della Vergine/Madonna in Adorazione del Bambino*) ci autorizzano ad ipotizzare l'appartenenza delle due tavole ad un unico insieme: ci troveremmo di fronte ad una combinazione di temi mariani che lascia supporre l'uso di questo stendardo in processioni legate al culto della Vergine. Va precisato che è difficile in questo caso stabilire quale fosse la fronte e quale il retro dello stendardo. Come ricordato da Schmidt nel suo studio su questo tipo di oggetti devozionali, il *verso* era di solito costituito dal lato contenente una raffigurazione dei confratelli o di altri committenti, così che questa immagine fosse rivolta verso di loro durante le processioni. Negli stendardi che raffiguravano una *Madonna della Misericordia* questa raffigurazione costituiva il *recto*, era cioè rivolta nella direzione della processione. Quando invece, come nel nostro caso, sono uniti due soggetti mariani o cristologici è difficile stabilire quale fosse il *recto* e quale il *verso*[101].

A mio parere siamo di fronte ad un'opera tipica di Luca di Paolo. Il pittore era solito cimentarsi con la realizzazione di questo tipo di stendardi; ce ne sono pervenuti tre esemplari

[98] K. CHRISTIANSEN, *Gentile da Fabriano*, London 1982, pp. 18-19, fig. 15.
[99] V. SCHMIDT, *Gli stendardi processionali su tavola nelle Marche*, in *I Da Varano e le Arti*, 2003, II, pp. 551-578. Alla nota 2 pp. 552 viene ricordata l'opera qui in esame escludendone un'attribuzione a Francesco di Gentile.
[100] Bologna, Fototeca Zeri, inventario n. 157341.
[101] V. SCHMIDT, *Gli stendardi processionali…*, p. 559.

in cui è stata riconosciuta la mano del pittore di Matelica, di cui due sono conservati alla Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia. Uno (fig. 133)raffigura da un lato la *Madonna col Bambino in trono* e il *Vir dolorum* nella cuspide, dall'altro l'*Annunciazione* con il *Padre Eterno* nella cuspide (93 x 54 cm)[102]. Nel coronamento troviamo dunque la stessa combinazione di soggetti che troveremmo nell'ipotetica ricostruzione dello stendardo di cui troviamo testimonianza nella fototeca Zeri. L'altro stendardo perugino (fig. 134) raffigura una *Pietà con disciplinati* da un lato e dall'altro un *San Sebastiano con disciplinati* (86 x 43 cm)[103]. Il terzo stendardo noto di Luca di Paolo è conservato invece alla Pinacoteca di Brera di Milano (fig. 135): sul *recto* è rappresentata l'*Assunta* con il *Padre Eterno* nella cuspide; il verso mostra *San Sebastiano tra i Santi Domenico e Antonio Abate* e *San Giovanni Battista* nella cuspide (89 x 50 cm)[104]. Si tratta dunque in tutti e tre i casi di tavole cuspidate e dalle misure quasi coincidenti, così che dispiace non conoscere le dimensioni delle tavole riprodotte nella fototeca. Nello stendardo con *San Sebastiano/La Pietà* la cuspide è un semplice coronamento triangolare, mentre *nell'Annunciazione/Madonna in trono con il bambino* e nello stendardo di Brera la cuspide ha una forma mistilinea, ben accostabile a quella dell'ipotetico stendardo.

Un'analisi stilistica, seppur basata unicamente su delle riproduzioni in bianco e nero- che sono peraltro di buona qualità- chiarisce come le due tavole della fototeca Zeri siano di un medesimo autore e come questo autore non possa che essere Luca di Paolo.

Prendiamo innanzitutto in esame lo straordinario *Vir Dolorum* che compare nella cuspide della tavola in cui è raffigurata la *Vergine in adorazione del Bambino*. Rivelatore per un'attribuzione all'artista matelicese è il confronto con il medesimo soggetto che compare nel coronamento dello stendardo con l'*Annunciazione/Madonna in Adorazione col Bambino* di Perugia; il medesimo trattamento tormentato dell'anatomia del corpo umano lo troviamo anche nel San Sebastiano e nel Cristo raffigurati nell'altro stendardo della Galleria Nazionale dell'Umbria. Un confronto illuminante è inoltre quello con un disegno pubblicato da Andrea

[102] F. SANTI, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti dei secoli XV-XVI*, Roma 1985, p. 29, n. 13 (con un'attribuzione a Francesco di Gentile); V. SCHMIDT, *Gli stendardi processionali...*, 2003, p. 567, n. 12; A. DELPRIORI, in *Vittore Crivelli. Da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, catalogo della mostra di Sarnano (Palazzo del Popolo, 21 maggio-6 novembre 2011) a cura di F. Coltrinari e A. Delpriori, Venezia 2011, n. 2, pp. 106-107.

[103] F. SANTI, *Galleria Nazionale dell'Umbria…*, 1985, p. 30, n. 14 (con un'attribuzione a Francesco di Gentile); V. SCHMIDT, *Gli stendardi processionali...*, 2003, p. 567, n. 13. L'opera proviene dalla collezione Perkins di Assisi.

[104] L. BERTACCHI MANASSE, in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano 1992, pp. 124-126, n. 53 a-b; V. SCHMIDT, *Gli stendardi processionali...*, 2003, p. 566, n. 11.

de Marchi conservato al Princeton Art Museum (fig. 136)[105]: gli stessi contrasti di luce e ombra segnano in maniera quasi esagerata il ventre e il petto di Cristo.

La *Vergine in adorazione del Bambino* è una figura di grande bellezza e modernità, saldamente seduta sul suo scranno che immaginiamo ligneo, con una spazialità pienamente rinascimentale. Sembra un'opera non ignara dell'arte di Signorelli: interessante compararla con la *Madonna del Latte*, ora a Brera, anch'essa faccia di uno stendardo processionale, pendant della *Flagellazione*, conservata nel medesimo museo (fig. 139). Le due tavole hanno all'incirca le stesse dimensioni degli stendardi prodotti da Luca di Paolo. Lo stendardo di Brera è la prima opera firmata dall'artista cortonese a noi pervenuta ed è una straordinaria testimonianza della sua attività giovanile nelle Marche: venne realizzata intorno al 1480 per la confraternita dei Raccomandati di Fabriano che aveva sede nella chiesa di Santa Maria del Mercato[106]. Forse è in virtù di una giovanile conoscenza con il pittore di Matelica che nel 1508 venne affidato proprio a Signorelli il completamento della pala con il *Battesimo di Cristo* per la Collegiata di San Medardo ad Arcevia (fig. 140) che proprio Luca di Paolo – a quella data morto ormai da almeno quindici anni- aveva iniziato a dipingere nei pilastri, nelle cuspidi laterali e probabilmente nella predella[107]. Il Signorelli aveva licenziato nel 1505 anche delle opere per la città natale di Luca: un *Compianto sul corpo di Cristo* e una pala con *La Madonna tra un gruppo di Santi*, entrambe per la chiesa di Sant'Agostino. Di queste opere si sono purtroppo perse le tracce[108].

Un'attribuzione della *Madonna* in questione a Luca di Paolo è confortata anche da un confronto con la *Madonna con il Bambino* della Johnson Collection di Filadelphia, da ritenere un'opera matura dell'artista (fig. 137)[109]. A paragone con questi dipinti appare più arcaica l'*Incoronazione della Vergine*, soggetto principale dell'altra tavola riprodotto nella fototeca, sebbene i volti della *Madonna* nelle due tavole presentino molte analogie nella definizione dei tratti: si vedano le sopracciglia molto arcuate e il naso sottile, ma anche la forma degli occhi, un po' a mandorla, e della bocca, la lumeggiatura sul mento e i contrasti chiaroscurali che segnano il collo. La rappresentazione del corpo umano sotto le vesti del Cristo e della Vergine

[105] A. DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento…*, 2003, p. 81.
[106] A. M. BERNACCHIONI, in *Pinacoteca di Brera…* 1992, pp. 83-88, nn. 31a -31b. Si deve a M. SALMI (*Luca Signorelli*, Novara 1953, pp. 11, 47) e a P. SCARPELLINI (*Luca Signorelli*, Milano 1964, pp. 12-16, p. 119)la ricostruzione della *facies* originale dell'opera.
[107] A. MARCHI, in *Luca Signorelli. La pala di Arcevia e i Capolavori di San Medardo. 1508-2008*, catalogo della mostra di Arcevia (Collegiata di San Medardo, 14 marzo-28 settembre 2008), a cura di C. Caldari, Milano 2008, pp. 46-49, n. 3.
[108]. G. DONNINI e P. ZAMPETTI, *Le presenze: Carlo Crivelli e Luca Signorelli*, in *Gentile e i pittori...*, 1992, pp. 226.
[109] A. DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento…*, 2002, pp. 81-82, fig. 93. Secondo De Marchi l'opera è copiata da un prototipo del fiorentino Zenobi Macchiavelli.

appare però meno coerente e le due figure sembrano sproporzionate: un carattere questo che è tipico di certa produzione di Luca di Paolo; si veda ad esempio la tavola con l'*Incontro alla porta aurea*, già nella collezione Gualino di Torino (fig. 138), dove figurava con un'attribuzione a Nicolò di Liberatore[110]. Questo dipinto è in effetti ben confrontabile con alcune opere giovanili dell'Alunno, ad esempio il *Gonfalone della Confraternita di San Vitale*- realizzato in collaborazione con il suocero Pietro Mazzaforte (fig. 141)[111]. L'Alunno è d'altronde un punto di riferimento stilistico importante per Luca di Paolo e per la scuola pittorica settempedana con Lorenzo d'Alessandro e Ludovico Urbani: determinante da questo punto di vista è certamente la realizzazione da parte del folignate di un grande polittico per San Severino (fig. 146).[112] L'influsso dell'Alunno è molto chiaro nel trittico di Luca di Paolo nella chiesa di San Francesco a Matelica.

La figura dell'*Eterno Benedicente* che compare nella cuspide dell'*Incoronazione* è altrettanto tipica del maestro: basti confrontarla con il coronamento dello stendardo di Perugia con l'*Annunciazione*.

Il riconoscimento di queste due tavole come parti di uno stendardo processionale è stato probabilmente ostacolato dalla loro diversa sorte collezionistica. L'*Incoronazione* faceva parte della collezione Grassi a Roma[113], mentre quella con la *Madonna in Adorazione del Bambino* si trovava a New York, alla Galleria French & Company[114]. La pratica di dividere questo tipo di manufatti per ottenerne due dipinti era abbastanza diffusa e questo fu il destino di numerose opere, come i già citati stendardi di Gentile da Fabriano (e della relativa copia di Antonio da Fabriano[115]) e di Luca Signorelli, ma anche dello stendardo dello stesso Luca di Paolo a Brera. Si tratta nella maggior parte dei casi di operazioni effettuate in epoca imprecisata. Anche lo stendardo con la *Pietà* e *San Sebastiano* della Galleria di Perugia era stato segato e le due tavole sono state riunite con listelli di ferro nel 1964, anno in cui l'opera entrò nel Museo con la donazione Perkins[116].

L'attribuzione di queste due tavole a Luca di Paolo arricchisce la nostra conoscenza sull'arte del maestro matelicese: egli è una figura di spicco del primo Rinascimento marchigiano, già

---

[110] A. DE MARCHI, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento…*, 2002, pp. 80-82, fig. 90.
[111] P. MERCURELLI SALARI, in *Nicolaus pictor…*, pp. 204-205, n. 18.
[112] G. BENAZZI, in *I pittori del Rinascimento…*2001, pp. 110-113, n. 8. EADEM, *I pittori sanseverinati e l'Alunno*, in *I pittori del Rinascimento…*2001, pp. 71-85.
[113] Dove la ricordano K. CHRISTIANSEN (*Gentile da Fabriano*, 1982, pp.18-19, fig.15) e Federico Zeri (in un'annotazione sul retro della foto).
[114] Qui la vide Zeri. Sulla Galleria newyorkese si veda il database online *Archives directory for the history of collecting in America*, a cura del dipartimento ricerca della Frick Collection. (http://research.frick.org/directoryweb/home.php).
[115] La tavola con l'*Incoronazione* è conservata a Vienna. Delle *Stimmate di San Francesco* si sono perse le tracce alla fine dell'Ottocento. Si rimanda al capitolo dedicato a queste opere.
[116] F. SANTI, *Galleria Nazionale…*, 1985, p. 30, n. 14.

consapevole del Rinascimento toscano di Signorelli, ma allo stesso tempo ancorato nell'ultimo quarto del secolo a certi goticismi, nell'uso dell'oro, nell'antinaturalismo di alcune delle sue figure, nella prospettiva talvolta stentata. Dalle due tavole della fototeca Zeri emerge come un termine di paragone imprescindibile per il Matelicese sia Nicolò Alunno, un pittore che insieme e in concorrenza con i Crivelli- Carlo e Vittore- è un punto di riferimento stilistico privilegiato per gran parte del territorio marchigiano (in particolare il maceratese e l'ascolano). Il folignate Alunno aveva infatti la sua clientela più affezionata al di là dell'Appenino.

L'influenza dell'Alunno è fondamentale anche per un pittore come Ludovico Urbani[117], al cui catalogo vorremmo aggiungere un'opera inedita: un lacerto di *Crocifissione* conservato alla Pinacoteca Civica di Recanati (fig. 142). Si tratta di un affresco staccato, di provenienza sconosciuta ma plausibilmente riferibile all'attività recanatese dell'Urbani. La prima menzione documentaria del pittore settempedano risale al 1460; egli morì tra 1493 e 1498. La documentazione ci parla di una personalità estremamente irrequieta, implicata in numerosi processi e spesso coinvolta in liti di vario genere; tuttavia questo non gli impedì di accedere a diverse cariche municipali. All'attività di pittore affiancò quella di sellaio che era forse preminente, dato che egli non viene mai ricordato con l'appellativo di *magister*. L'attività artistica di Ludovico fu limitata alla sua città natale, a Potenza Picena e soprattutto a Recanati: nel 1476 rilascia un mandato di procura in cui è detto cittadino recanatese. Dalla cittadina marchigiana provengono le uniche due opere firmate dell'artista, il trittico con la *Madonna in trono col Bambino e i Santi Antonio Abate e Nicola da Bari* (Recanati, Museo Diocesano, fig. 144) [118] e la *Madonna con il Bambino, Sant'Antonio Abate e San Nicola da Tolentino* (Roma, collezione Caltagirone, fig. 145)[119].

A queste opere si può ora aggiungere il lacerto di affresco che presentiamo. L'opera è ben accostabile ai *Santi Ludovico di Tolosa* e *San Francesco*, scomparti laterali di trittico conservati al Museo Diocesano di Recanati (fig. 143)[120]. L'affresco infatti, pur nella sua incompletezza, è particolarmente interessante per via della rappresentazione del paesaggio,

[117] R. PACIARONI, *Documenti inediti di pittori sanseverinati: Ludovico Urbani*, in "Miscellanea settempedana", III, 1982, pp. 179-203. P. DI GIAMMARIA, *Ludovico Urbani da Sanseverino: un "crivelliano indipendente"*, in *I pittori del Rinascimento…*, 2001, pp. 24-37.

[118] IDEM, in *I Pittori del Rinascimento…*, n. 1, pp. 88-91. Illuminante per comprendere l'influenza dell'Alunno su Urbani è un confronto tra la predella del trittico e la predella del polittico di San Nicolò del folignate, ora conservata al Louvre. Si veda G. BENAZZI, *Nicolò di Liberatore: mezzo secolo di pittura*, in *Nicolaus pictor…*, p. 201, fig. 5b.

[119] EADEM, *ivi*, pp. 106-107, n. 7.

[120] EADEM, in *I Pittori del Rinascimento...*, 2001 pp. 94-95, n. 3.

praticamente sovrapponibile a quello delle tavole del Museo Diocesano. Questo paesaggio roccioso, semplificato, segnato da solchi netti e ondulati, con degli speroni un po' irrealistici, è un carattere peculiare che accomuna Ludovico Urbani e Lorenzo d'Alessandro (fig. 150)[121] e che potrebbe essere ispirato proprio dall'Alunno (figg. 148, 149)[122]. Questo stesso modo di descrivere il paesaggio si ritrova negli affreschi di San Domenico di Antonio da Fabriano realizzati intorno al 1480[123]. L'analogia stringente ha addirittura fatto ipotizzare a Raul Paciaroni un intervento diretto di Lorenzo d'Alessandro in questi affreschi –limitato al paesaggio- e quindi una collaborazione tra i due pittori[124]. Questa ipotesi è stata invece rifiutata da Alessandro Delpriori[125]. In ogni caso le analogie tra i paesaggi dei sanseverinati e quelli che Antonio realizza a San Domenico (fig. 151), in una fase ormai avanzata della sua carriera, sono stringenti. Si tratta di un interessante punto di tangenza tra i pittori settempedani - entrambi di qualche anno più giovani rispetto al fabrianese- e il nostro Antonio, un pittore altrimenti indenne dall'influenza dell'Alunno e del Crivelli, imperante nella zona.

Francesco di Ottaviano di ser Marco di Roccacontrada è Francesco di Gentile?

La confusione tra la personalità di Francesco di Gentile e quella di Luca di Paolo si deve a Berenson che unì in a un unico corpus le opere del fabrianese e quelle che si sono rivelate essere del pittore di Matelica[126]. Per riscoprire il "vero Francesco di Gentile", usando un'espressione di Andrea de Marchi, che è stato finora l'unico studioso a dedicare qualche pagina al fabrianese dopo la "scissione" da Luca di Paolo[127], occorre partire dalle opere firmate dall'artista.

Francesco di Gentile firma cinque opere: un *Cristo di dolore* conservato a Dumbarton Oaks, a Washington, la *Madonna della Farfalla* della Pinacoteca Vaticana[128], il *Ritratto di giovane*

[121] Si veda la bellissima *Crocifissione* affrescata nella chiesa della Maestà di Sanseverino: G. DONNINI, in *I Pittori del Rinascimento…*, 2001, pp. 154-155, n. 21.

[122] Si vedano ad esempio le *Stimmate di San Francesco* (Foligno, Museo della città, Palazzo Trinci): V PICCHIARELLI, in *Nicolaus pictor…*, n. 29, pp. 231-232, oppure *L'Ascensione e due arcangeli* al Musée du Petit Palais di Avignone, proveniente da San Venanzo a Camerino: A. DE MARCHI in *Pittori a Camerino…,* 2002, pag. 77, fig. 83

[123] A. BORGOGELLI, *Antonio da Fabriano e gli affreschi di San Domenico*, in "Notizie da Palazzo Albani", 22, 1973, 1, pp. 29-36. *Un testamento pittorico di fine Quattrocento. Gli affreschi restaurati di Antonio da Fabriano in San Domenico*, Fabriano 1994.

[124] R. PACIARONI, *Lorenzo d'Alessandro…*, 2001, p. 81, nota 156.

[125] A. DELPRIORI, *Appunti sul Quattrocento fabrianese…* 2008, pp. 99-114, in particolare pag. 114, nota 64.

[126] B. BERENSON, *Catalogue of a collection of paintings and some objects. Italian painting, I, John G. Johnson*, Philadelphia 1913, p. 76.

[127] A. DE MARCHI, *Pittori a Camerino…*, 2002, pp. 24-98, specialmente pp. 83-84. L'unico studio su Francesco di Gentile/Luca di Paolo da Matelica si deve al Serra: L. SERRA, *Francesco di Gentile da Fabriano*, in "Rassegna marchigiana", XI, 1933, pp. 73-109.

[128] A. DELPRIORI, in *Da Venezia alle Marche…*, 2011, n. 1, pagg.104-105.

già a Bergamo in collezione Pesenti, un *Cristo di Dolore* in collezione privata e il trittichino della collezione Perkins ad Assisi[129]. De Marchi propone tre aggiunte allo scarno catalogo di Francesco: una tela con *San Romualdo* nella chiesa fabrianese dei Santi Biagio e Romualdo, una tavola con il *Beato Gherardo* in Santa Maria de Abbatis a Serra dei Conti, una tavola con il *Volto Santo di Lucca entro gloria di angeli*, già a Londra in collezione Rothermere[130].

Questo scarno catalogo non lascia dubbi sulla dipendenza da Carlo Crivelli di questo artista, la cui carriera potrebbe essere iniziata nel nono decennio del secolo, quando il pittore veneto iniziò a lavorare per Camerino.

La personalità artistica che emerge da queste opere potrebbe ben concordare con la figura storica di Francesco di Ottaviano, un pittore originario di Roccacontrada (antico nome di Arcevia), ma stabilitosi a Fabriano, nei cui archivi storici sono stati rintracciati una serie di documenti che lo vedono presente, datati tra 1490 e 1510, anno in cui fa testamento[131]. Egli, pur essendo sempre detto "di Roccacontada", era *habitator Fabriani* e prese parte attivamente all'amministrazione della città[132].

Nel 1490 egli è già detto maestro: in quell'anno è tra i testimoni del contratto con cui i frati del convento di San Francesco commissionano a Carlo Crivelli la pittura di una tavola per l'altare maggiore della loro chiesa[133]: si tratta dell'Incoronazione della Vergine con la Trinità e i santi Venanzio, Giovanni Battista, Caterina, Bonaventura, Francesco e Sebastiano; nella lunetta la *Pietà* (ora a Milano, Pinacoteca di Brera).

Le ricerche documentarie che ho condotto hanno portato alla luce due documenti che stabiliscono che al momento dell'arrivo del Crivelli in città Francesco di Ottaviano era a Fabriano da qualche anno e che conosceva bene altri artisti operosi in quell'ambiente.

Ho già accennato ad entrambi questi documenti: il primo è datato 8 marzo 1485 e lo vede testimone a fianco al più anziano Castellano di Gioacchino all'atto di nomina del rettore della cappella dedicata a Santa Maria Maddalena nella chiesa collegiata di San Niccolò[134]. Il secondo documento è datato 21 febbraio 1487: Francesco è presente di nuovo nella funzione di testimone, ma stavolta insieme a maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni[135]. Anch'egli in questo atto è detto "maestro".

---

[129] De Marchi nutre il sospetto che l'opera potrebbe essere un falso. La firma è assai incerta, inoltre la cornice apparterrebbe ad una tipologia del tutto improbabile nelle Marche. A. DE MARCHI, *Pittori a Camerino …*, 2002, p. 84.
[130] *Ibidem*.
[131] S. FELICETTI, *Documenti per la storia …*, p. 227, nota 36.
[132] Ivi, p. 226, docc. 354, 357, 363, 364, 367, 380.
[133] Ivi, p. 225, doc. 331.
[134] ASA-SF, ANF, 63, notaio Tomaso di ser Giacomo di Benedetto, 1485-1489, cc.71r-72v.
[135] ASA-SF, ANF, 63, notaio Tomaso di ser Giacomo di Benedetto, 1485-1489, c. 244 r.

L'incrocio di dati stilistici e di dati documentari sembrerebbe deporre a favore dell'ipotesi di Marcelli che ha pensato che "*Franciscus Gentilis*", la firma dell'artista, sia da interpretare non come "Francesco di Gentile", ma come "Francesco Gentile": *Gentilis* sarebbe dunque un soprannome del pittore[136], forse allusivo al suo famoso predecessore, dunque alquanto ambizioso.
L'idea dello studioso è davvero affascinate ma prima di trovare una conferma definitiva, necessita di ulteriori indagini su questo artista attivo sullo scorcio del Quattrocento fabrianese.

"Carulo Crivello veneto depictori optimo et aurato militi": Carlo Crivelli a Fabriano nel 1490

Vorrei chiudere questa appendice dedicata alla pittura a Fabriano nel secondo Quattrocento con una breve nota sul contratto che Carlo Crivelli stipulò nel 1490 per la realizzazione della pala con *l'Incoronazione della Vergine*, destinata all'altare maggiore della chiesa di San Francesco.
Il documento è ben noto: si trova alle carte.70 v–71 r del registro n. 64 dell'Archivio Notarile di Fabriano, di mano del notaio Tommaso di ser Giacomo di Benedetto[137].
Vorrei segnalare che in un altro registro del notaio mi sono imbattuta in una prima versione del medesimo documento[138]: Tomaso di Giacomo sembra infatti aver avuto l'abitudine di scrivere una prima stesura (*nota* o *scheda*) con i dati più importanti, forse al momento della cosiddetta *rogatio*, quando le parti gli "commissionavano" il documento; in un secondo momento stendeva poi una minuta che comprendeva in maniera più estensiva anche il formulario previsto per ogni determinato tipo di documento. Si tratta di una prassi comune tra i notai, che però solitamente usavano differenti registri per le *note* o *schede* e per le minute[139].
Nel caso di Tommaso troviamo talvolta le due stesure all'interno del medesimo registro[140]; in ogni caso non ci sono registri di sua mano specificamente deputati ad un tipo o all'altro di documenti.
Tornando al contratto di Crivelli, la prima stesura si trova nel registro 63, alle carte 498-499.

[136] F. MARCELLI, *Botteghe di artisti a Fabriano*, in B. Cleri, *Antonio da Fabriano: eccentrico protagonista nel panorama artistico del Quattrocento marchigiano*, Cinisello Balsamo 2007, pp. 13-29, in particolare pp. 23-28.
[137] ASA-SF, ANF, 64, notaio Tommso di ser Giacomo di Benedetto, 1490-1498, cc. 70v-71r. S. FELICETTI, *Documenti per la storia …*, p. 225, doc. 331.
[138] ASA-SF, ANF, 63, notaio Tomaso di ser Giacomo di Benedetto, 1485-1489, cc. 498-499.
[139] A. BARTOLI LANGELI, *Notai: scrivere documenti nell'Italia medievale*, Roma 2006.
[140] E' il caso di un documento inedito che ho rintracciato su Antonio da Fabriano: le due stesure sono contenute all'interno del medesimo registro. ASA-SF, ANF, 63, notaio Tomaso di ser Giacomo di Benedetto, 1485-1489, c. 236 r, c. 277 r.

Ciò che ritengo interessante è che il tono enfatico del contratto viene ulteriormente accentuato nel passaggio dalla prima alla seconda stesura.

Nel primo documento Crivelli viene chiamato "*magistro Carolo Crivello de Veneciis depictori optimo*"; nel documento ci si riferisce a lui sempre come "*magister Carolus*".

Nella stesura definitiva il pittore diventa "*Domino Carolo Crivello depictori optimo et aurato militi*"; in tutto il documento è sempre chiamato *Dominus*: quando il notaio sbaglia e scrive *magister*, immediatamente depenna questo termine e si corregge[141]. Questi appellativi davvero enfatici, al limite della lusinga, dimostrano l'incredibile fama di cui godeva Crivelli negli anni Novanta, quando ormai era giunto al termine della sua carriera. Interessante ricordare che nei contratti stilati a Camerino egli è ricordato come "*egregius vir magister Carolus Iacobi de Crivellis de Venetiis pictor*" nel 1483[142] e come "*vir prudens et expertus operum et dierum magister Carulus Crivellus de Venetiis pictor*" nel 1488[143]. Nel 1490 a Fabriano egli è addirittura "*Dominus*" e "*optimus et auratus miles*".

Antonio da Fabriano fu tra i pochi pittori a rimanere immune all'influsso di Crivelli, la cui arte aveva un grande potere attrattivo; anche nelle ultime sue opere il fabrianese rimase fedele al verbo di Piero della Francesca, reso popolare nelle Marche dai pittori di Camerino.

[141] ASA-SF, ANF, 64, notaio Tommso di ser Giacomo di Benedetto, 1490-1498, c. 71 v. La correzione è al primo rigo.
[142] E. DI STEFANO e R. CICCONI, *Regesto dei pittori a Camerino nel Quattrocento*, in *Pittori a Camerino* ..., pp. 463-464, doc. 198.
[143] *Ivi*, pp. 464-465, doc. 202.

GLI ESORDI "FIAMMINGHEGGIANTI" DI GIOVANNI BOCCATI

Giovanni Boccati nacque a Camerino nel 1409, come hanno recentemente dimostrato le ricerche documentarie di Matteo Mazzalupi[1], che hanno permesso di arretrare di una decina d'anni la data di nascita tradizionalmente pensata per l'artista. La sua prima opera documentata è la *Pala del Pergolato* che egli realizzò per i Disciplinati di San Domenico di Perugia, firmata e datata 1447, ma alla quale l'artista lavorava già nel 1446 (fig. 152)[2]. Boccati si trovava nel capoluogo umbro a partire dal 1445, quando gli venne concessa la cittadinanza perugina (*benefitium civilitatis*), con larga maggioranza dei voti dei camerari e dei priori.[3] Nel documento Boccati, *de civitate Camereni pictoris* viene definito "*in arte pictoria expertissimus*": nel 1445 il camerte non era più giovanissimo e doveva aver iniziato a dipingere già da diversi anni. Egli doveva essere inoltre un artista apprezzato nel capoluogo umbro, come testimoniano anche i 250 fiorini pagati per la pala, una cifra considerevole; la fama dell'artista fece sì che egli ottenne altre importanti commissioni a Perugia anche negli anni a seguire, tra cui la *Madonna dell'Orchestra*[4] e ancora una tela raffigurante *Cristo in Pietà* del 1479, opera tarda del pittore[5].

Altre recenti scoperte documentarie ci hanno permesso di comprendere appieno le ragioni dell'appellativo di *expertissimus* che gli viene riservato: già nel 1443 il pittore era a Firenze a fianco di Filippo Lippi, come ha appurato Andrea di Lorenzo, il quale ha ritrovato il nome del

[1] M. MAZZALUPI, *Il beato Tommaso da Tolentino, un polittico smembrato e la cronologia di Boccati*, in "Nuovi studi", IX-X, 2004-2005, 11, pp. 27-37. IDEM, *Tra pittura e scultura. Ricerche nell'archivio notarile di Camerino,* in *Storie da un archivio: frequentazioni, vicende e ricerche negli archivi camerinesi*, a cura di P. Moriconi, Camerino 2006, pp. 1-32.

[2] M. MINARDI, *Giovanni Boccati*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano 2002, n. 4, pp. 234-245.

[3] Archivio Storico Comunale di Perugia presso Archivio di Sato di Perugia, *Consigli e Riformanze*, 81, anno 1445, f. 101*v*. Il documento è stato pubblicato da A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti nella Marca di Ancona*, 2 voll., Macerata, 1834, I pp. 199-200, nota 29, poi da P. ZAMPETTI, *Giovanni Boccati*, Milano 1971, pp. 203-204. Per una nuova trascrizione si veda E. DI STEFANO e R. CICCONI, *Regesto dei pittori a Camerino nel Quattrocento*, in *Pittori a Camerino …*, 2002, doc. 64 p. 454. Il documento è datato 3 ottobre 1445 e ci informa che a quella data il pittore di Camerino si trovava a Perugia da sei mesi.

[4] M. MINARDI, *Giovanni Boccati*, in *Pittori a Camerino…*, a cura di A. De Marchi, 2002, n. 9, pp. 250-256. Si veda anche F. MARCELLI, *Boccati "umanista": osservazioni intorno al soggiorno perugino e alla camera picta nel Palazzo Ducale di Urbino*, in I Da Varano e le arti, *I Da Varano e le Arti*, atti del convegno internazionale (Camerino, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. De Marchi e P. L. Falaschi, 2 voll., Ripatransone 2003, I, pp. 321-323. Lo studioso ipotizza che la *Madonna dell'Orchestra* nacque come una committenza dell'Ateneo perugino per ornare l'altare dottorale di Santa Maria del Mercato.

[5] M. MINARDI, *Giovanni Boccati*, in *Pittori a Camerino…*, a cura di A. De Marchi, 2002, n. 35, pp. 289-291. Si veda anche il precedente intervento di M. VAGLI, *Una digressione nel Boccati e proposte sull'attività urbinate di Ercole de' Roberti*, in *Miscellanea d'arte*, s.l. 1997, pp. 5-14, tavv. 1-3. Secondo Vagli il distacco dal consueto repertorio stilistico e dal tono delle opere mature del marchigiano è determinato dal contatto con la cultura figurativa di Ercole de' Roberti

camerte come collaboratore del fiorentino per la realizzazione della cosiddetta Pala Maringhi, l'*Incoronazione della Vergine* oggi agli Uffizi (fig. 153)[6]. L'influsso del Lippi su Boccati è d'altronde molto evidente, specialmente nella *Madonna del Pergolato*.

A Firenze inoltre Boccati potrebbe aver frequentato casa Medici: sappiamo che egli partì alla volta della città toscana con il suo concittadino Giovanni Angelo d'Antonio, altro pittore di spicco del Quattrocento a Camerino, il quale intrattenne una fitta corrispondenza con Giovanni de Medici, figlio di Cosimo e fratello di Piero il Gottoso[7].

Boccati dunque aveva già dalla sua un notevole bagaglio di esperienze quando giunse a Perugia nel 1445: esperienze non solo fiorentine, come è emerso grazie alle ricerche di Aldo Galli, il quale ha reso noto in una recentissima pubblicazione che il camerte si trovava a Padova nel 1435[8], una data davvero molto precoce. Giovanni del fu Piermatteo di Camerino, pittore, "*habitatorem Padue in contrata Carmelitarum*" compare come testimone in un documento del 16 luglio relativo ad una disputa tra l'artista fiorentino Niccolò Baroncelli e il prete Albertino "custos ecclesie maioris Paduane" –la cattedrale- il quale gli aveva affittato casa in cambio di una pigione, da pagare in parte in denaro in parte con il "laborerium de sua arte pictorie"[9]. L'anno precedente il giovane Boccati è documentato a Camerino, nei mesi di giugno e dicembre[10]. Purtroppo non conosciamo le circostanze del suo arrivo nella città patavina né per quanto tempo vi soggiornò: certamente nel novembre del 1439[11] e nell'aprile del 1440[12], è nuovamente a Camerino da dove ripartì insieme con il concittadino Giovanni Angelo d'Antonio alla volta di Firenze, come ci ricorda una celebre lettera inviata con tutta probabilità il 17 marzo 1444 dal suocero di quest'ultimo a casa Medici[13].

---

[6] A. DI LORENZO, *Regesto documentario*, in *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca,* catalogo della mostra a cura di M. Ceriana, K. Christiansen, E. Daffra, A. De Marchi (Milano, Pinacoteca di Brera, 13 ottobre 2004 - 9 gennaio 2005; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 febbraio - 1 maggio 2005), Milano 2004, pp. 290-302, in part. pp. 291, 296.

[7] Sulla questione si veda A. DI LORENZO, *Maestro dell'Annunciazione di Spermento (Giovanni Angelo d'Antonio)*, in *Pittori a Camerino…*, 2002, pp. 294-300.

[8] A. GALLO, *Vocazione e prime esperienze di Antonio di Cristoforo e Niccolò Baroncelli, scultori fiorentini a Ferrara*, in "Prospettiva", 139-140, 2010 (2012), pp. 35-57.

[9] Archivio di Stato di Padova, Archivi giudiziari civili, *Vettovaglie e danni dati*, 78 (già 66), fasc. 1, c. 8.

[10] Archivio di Stato di Macerata, sezione di Camerino, *Archivio Notarile di Camerino* –d'ora in poi ANC-, 140, notaio Vannuccio di Matteuccio, cc. 198 r-199v e 280v. M. MAZZALUPI, *Il Beato Tommaso da Tolentino…,* 2005, p. 27, p. 32 nota 5.

[11] Archivio di Stato di Macerata, sezione di Camerino, *Archivio Notarile di Esanatoglia*, 2, notaio Matteo di Maestro Marano, c. 120r. M. MAZZALUPI, *Il Beato Tommaso da Tolentino…,* 2005, p. 27, p. 32 nota 4.

[12] ANC, 969, notaio Vannuccio di Matteuccio, cc. 161v-162r. M. MAZZALUPI, *Il Beato Tommaso da Tolentino…,* 2005, p. 27, p. 32 nota 3.

[13] E. DI STEFANO e R. CICCONI, *Regesto dei pittori a Camerino nel Quattrocento*, in *Pittori a Camerino...* 2002, doc. 56 p. 453. Sulla datazione della lettera si veda anche A. DI LORENZO, *Maestro dell'Annunciazione di Spermento (Giovanni Angelo d'Antonio)*, in *Pittori a Camerino …*, 2002, pp. 294-300.

Non sappiamo se Boccati si recò a Padova a seguito del Lippi, che vi è documentato nel 1434[14], a testimoniare un sodalizio duraturo nel tempo, o se i due artisti giunsero indipendentemente in Veneto e fu lì che si incontrarono. A Padova Boccati è nuovamente documentato nel 1448[15] e non sono difficili da immaginare i motivi che lo spinsero a questo secondo soggiorno: la città è ormai la Padova di Donatello e del cantiere della cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani[16].

La prima opera datata del Boccati risale, come abbiamo detto, al 1446-1447, ma i documenti ci informano che il pittore era già attivo da almeno un decennio, ormai lontano da Camerino. La critica è attualmente concorde nel ricondurre al primo periodo dell'attività del pittore, anteriormente alla *Pala del Pergolato*, tre opere: due *Crocifissioni*, una alla Ca d'Oro di Venezia (fig. 154) [17] e l'altra, già nella collezione Cini (fig. 155), acquistata dallo Stato per la Galleria Nazionale delle Marche di Urbino[18]; la terza opera è un'*Adorazione dei Magi* finita ad Helsinki (fig. 156)[19], pubblicata per la prima volta come opera di Boccati da Federico Zeri nel 1961[20].

La *Crocifissione* della Ca' d'Oro è firmata e rappresenta dunque un punto fermo nella ricostruzione del corpus dell'artista; le tre opere costituiscono un gruppo omogeneo dal punto di vista stilistico e tecnico: Boccati utilizza ancora massicciamente la foglia d'oro, il cui uso egli abbandonerà a partire dalla *Pala del Pergolato*, a imitazione di quanto si iniziava a fare a Firenze, dove, per influsso della pittura d'oltralpe, artisti come il Lippi e il Veneziano utilizzano i pigmenti ad imitazione dell'oro[21]. Le figure delle *Crocifissioni* e dell'*Adorazione*

---

[14] Si veda A. DE MARCHI, *Un raggio di luce su Filippo Lippi a Padova*, in "Nuovi Studi", 1, 1996, pp. 5-23.

[15] G. FIOCCO, *I pittori marchigiani a Padova nella prima metà del Quattrocento*, in "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, XCI, 1931-1932, pp. 1359-1370.

[16] *Andrea Mantegna e i maestri della cappella Ovetari*, a cura di A. M. Spiazzi, A. De Nicolò Salmazo, D. Toniolo, Milano 2006. *Mantegna e Padova*, catalogo della mostra a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi, (Padova, Musei Civici Eremitani, 16 settembre 2006- 14 gennaio 2007), Milano 2006.

[17] M. MINARDI, *Giovanni Boccati*, in *Pittori a Camerino …*, 2002, n. 3, pp. 233-234. IDEM, *Due Crocifissioni*, in *Brera mai vista. Rinascimento a Camerino: Giovanni Boccati e la prospettiva ornata*, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi, F. Marcelli, M. Minardi (Milano, Pinacoteca di Brera, dicembre 2002-gennaio 2003), Milano 2002, pp. 31-39.

[18] P. DAL POGGETTO, in *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto, in (Urbino, Palazzo Ducale e Oratorio di San Giovanni Battista, 24 luglio-31 ottobre 1992), Venezia 1992, n. 54, pp. 278-279. M. MINARDI, in *Il Quattrocento a Camerino: luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi e M. Giannatiempo Lopez (Camerino, 19 luglio-17 novembre 2002), Milano 2002, pp. 179-180; IDEM, *Giovanni Boccati*, in *Pittori a Camerino…*, 2002, n. 2, p. 233; A. DE MARCHI, in *Fra Carnevale…*, 2004, n. 31, pp. 216-217.

[19] A. DE MARCHI e S. SCATRAGLI, in *Il Quattrocento a Camerino …*, n. 22, pp. 172-175; A. DE MARCHI, in *Pittori a Camerino …*, n. 1, pp. 230-233; IDEM, *L'Adorazione dei Magi di Helsinki*, in *Brera mai vista…*, 2002, pp. 18-30.

[20] F. ZERI, *Due dipinti, la filologia, un nome. Il Maestro delle tavole Barberini*, Torino 1961, pp. 62-63.

[21] Si veda a questo proposito P. NUTTAL, *Pittura degli antichi Paesi Bassi a Firenze: commentatori, committenti e influsso*, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi. 1430-1530. Dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello*, catalogo della mostra a cura di B. W. Meijer (Firenze, Palazzo Pitti Galleria Palatina, 20 giugno-26 ottobre 2008), Livorno 2008, pp. 22-37, in part. pp. 31-32.

dei Magi hanno inoltre tutte un carattere ancora tardogotico: sono delle figurine eleganti, un po' melliflue, che poco hanno in comune con la solida volumetria di matrice masaccesca già evidente nelle figure dello scomparto centrale del polittico di Perugia.

Queste tre opere sono inoltre accomunate dal piccolo formato: la *Crocifissione* di Urbino è il quadro più piccolo, misura 33 x 24,5 cm, la *Crocifissione* della Ca d'Oro è di 71 x 52 cm, formato simile a quello *dell'Adorazione dei Magi* 80 x 53,2 cm[22]. Abbiamo detto che queste opere sono state molto probabilmente realizzate nel primo lustro degli anni quaranta: il loro piccolo formato è una preziosa testimonianza di una prima diffusione del "quadro" in Italia, inteso come "dipinto dalla forma riquadrata destinato ad una ricezione esclusiva, individuale, privata per così dire, dove anche il tema religioso viene apprezzato non solo e non tanto per sé medesimo, quanto come occasione per esplicare un'abilità artistica che è poi la destrezza mimetica dell'artista in funzione di un apprezzamento colto, umanistico," come ha scritto recentemente Andrea De Marchi. Lo studioso, che sottolinea come queste opere siano innovative tanto nel formato quanto nella funzione, ritiene che il Veneto abbia avuto un primato cronologico nel diffondersi delle tavole di piccolo formato: lo studioso cita in particolare il caso delle prove di Mantegna e Bellini sul tema del *San Girolamo nel deserto*[23].

Proprio in Veneto, e specialmente tra Padova e Venezia, si manifestò precocemente un interesse per le opere d'oltralpe e nelle collezioni descritte da Marcantonio Michiel[24] nella prima metà del Cinquecento abbonda il termine "quadretto" abbinato a quelli di "fiandrese", "fiamingo", "ponentino", ricorrenti anche negli inventari[25]; questo vale specialmente per il Cinquecento, quando nelle collezioni venete si trovano numerosi dipinti attribuiti a Patinir ma soprattutto i "piccioli e diligentissimi paesini" del Civetta[26], ma in alcuni casi anche per il XV

[22] "Le dimensioni attuali dell'opera sono il risultato di due interventi di riduzione, sia dello spessore sia del perimetro, ma si può ipotizzare che lo spessore originale della tavola fosse di poco superiore a quello attuale e che lungo tutto il perimetro fosse applicata una cornice decorata a foglia d'oro avente probabilmente anche funzione di controllo": P. FUMAGALLI e S. SCATRAGLI*, Il restauro dell'Adorazione dei Magi*, in *Brera mai vista. Rinascimento a Camerino: Giovanni Boccati e la prospettiva ornata*, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi, F. Marcelli, M. Minardi (Milano, Pinacoteca di Brera, dicembre 2002-gennaio 2003), Milano 2002, pp. 40-45, in part. p. 40.

[23] A. DE MARCHI*, Dal polittico alla pala quadra (Università degli Studi di Firenze. Storia dell'arte medievale: dispense del corso tenuto nell'. a.a. . 2011-2012)*, Firenze 2012.

[24] Su Michiel si veda: R. LAUBER, *Opera perfettissima: Marcantonio Michiel e la "Notizia d'opere di disegno"*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia 2005, pp. 76-116.

[25]. M. BELLAVITIS, *Telle depente forestiere: quadri nordici nel Veneto. Le fonti e la tecnica*, Padova 2010, pp. 8-46. Sui rapporti tra Venezia e la pittura d'oltralpe si veda anche: *Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema e B. L. Brown (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000), Milano 1999.

[26] *Ivi*, pp. 12-13.

secolo, come dimostra la presenza nella collezione Dondi del quadro ora alla Ca d'Oro di Venezia, raffigurante la *Crocifissione*, un'opera chiave per il nostro discorso[27].

Come ho già accennato parlando del *San Girolamo* di Antonio da Fabriano, ritengo che l'influsso della pittura d'oltralpe sia stato determinante per l'affermazione di questo genere di quadri di piccolo formato. Soprattutto in una prima fase della ricezione del fiammingo, sono queste tavolette a giungere nel Sud dell'Europa, in virtù tanto della loro facilità di movimento quanto della loro tipicità: costituivano un perfetto esempio del virtuosismo della pittura d'oltralpe, in particolare dell'arte Jan van Eyck, il principe dei pittori, perché si riteneva che Rogier van der Weyden "non si esercitò se non in figure grandi"[28]. Abbiamo già parlato delle tavole di piccolo formato che facevano parte della collezione di Alfonso d'Aragona a Napoli e abbiamo anche ricordato la presenza di "colmetti" fiamminghi nelle raccolte dei Medici, che collezionavano queste opere per il loro godimento privato. Solo nella seconda metà del secolo mercanti come i Baroncelli, i Tani e i Portinari, rappresentanti del banco mediceo a Bruges, commissionarono agli artisti fiamminghi opere destinate ad adornare le loro cappelle di famiglia: questa nuova destinazione determinò un cambiamento nel formato delle opere, con un passaggio da tavole dalle dimensioni di miniature a grandi tavole d'altare, accessibili ad un "pubblico" più vasto[29]. Un discorso che si può estendere, come abbiamo già accennato a proposito di Antonio da Fabriano, anche alla città di Genova: prima che le opere di maestri fiamminghi come Jan Proovost, Gerard David, Adriaen Isenbrant e Joos van Cleve facessero la loro comparsa nelle chiese genovesi, il trittico di Dresda e il trittico Lomellini di Jan van Eyck erano certamente conservati "*in penetralibus*", in quelle stanze private a cui erano ammessi solamente degli spettatori scelti[30].

Le opere di Boccati che abbiamo citato, e in particolare le *Crocifissioni*, sono una prova importante dell'influsso della pittura fiamminga sulla nascita del "quadro": esse in una data assai precoce- precedente ai saggi di Mantegna e Bellini citati da De Marchi- coniugano al piccolo formato un "modulo compositivo di indubbio ascendente vaneyckiano"[31], un binomio

[27] *Ivi*, n. 19, pp. 264-271, con bibliografia precedente.
[28] Cosi scrive Pietro Summonte a Marcantonio Michiel: F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a M. A. Michiel*, Napoli, 1925, p. 163.
[29] Si veda G. BEFANI CANFIELD, *The reception of Flemish art in Renaissance Florence and Naples*, in *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An interdisciplinary approach*, atti del convegno a cura di M. W. Ainsworth (New York 10-12 giugno 1994), New York 1995, pp. 35-42.
[30] È Bartolomeo Facio ad utilizzare il termine "*penetralia*" per indicare il luogo in cui Alfonso d'Aragona custodiva il trittico Lomellini di Jan van Eyck: "*tabula insignis in penetralibus Alfonsi regis*". Si veda M. BAXANDALL, *Bartholomeus Facius on painting. A fifteenth century manuscript of the De Viris Illustribus*, in "Journal of the Warburg and Courtald Institute", XXVII, 1964, pp. 90-107, in part. p. 103.
[31] F. ZERI, *Due dipinti, la filologia ...,* 1961, pp. 57-58.

che Boccati utilizzerà anche in una fase più avanzata della sua carriere, ad esempio nella *Crocifissione* di Estzergom (75,8 x 49,7 cm; fig. 157)[32].

La mia ricerca si è prefissa come scopo quello di indagare i possibili modelli fiamminghi di Boccati, svincolando la conoscenza che il pittore dimostra di avere dei modelli fiamminghi dalla mediazione di Domenico Veneziano, la cui funzione di tramite è stata al contrario ribadita anche dalla critica più recente[33]. Nonostante infatti la complessiva rivalutazione della figura del camerte che, grazie alle recenti scoperte documentarie e a una più accorta analisi stilistica, si è riappropriato del ruolo che gli aspetta nella pittura del primo Rinascimento, la critica ha mostrato un atteggiamento ancora tiepido nell'accogliere l'idea che Boccati potesse attingere direttamente a modelli fiammighi: in realtà vedremo come sia difficile spiegare le sue *Crocifissioni* con il tondo di Berlino di Domenico Veneziano. Boccati dimostra infatti di conoscere varie scene di un ciclo della Passione messo a punto da Jan van Eyck e anche l'*Adorazione dei Magi* di Helsinki, un'opera che potrebbe facilmente aver avuto una genesi fiorentina, sembra in parte restituirci un prototipo perduto di Jan van Eyck.

È lo Zeri a parlare per la prima volta di influenze fiamminghe nell'opera del Boccati in un articolo del 1953 dedicato al Maestro dell'Annunciazione Gardner[34], riflessioni che egli sviluppa qualche anno più tardi, nel 1961, nel suo saggio dedicato a svelare l'identità del Maestro delle Tavole Barberini[35]. Lo studioso prende in esame la *Pala del Pergolato* in cui egli individua l'influenza delle opere lasciate dieci anni prima a Perugia da Domenico Veneziano, il quale tra 1437 e 1438 decorò con immagini degli *Uomini illustri* una stanza nella dimora dei Baglioni a Porta Marzia, poi distrutta nel Cinquecento. Nella predella che raffigura le scene della Passione -la *Cattura di Cristo*, l'*Andata al Calvario* e la *Crocifissione* (figg. 152 b, c, d)- il paesaggio si spalanca: "l'impianto di larghissimo respiro, che spazia sulle vedute sino a raggiungere i lontani orizzonti marini, dal profilo convesso, e la descrizione minuta, instancabile di città, isole, vascelli e nuvole, ha un inequivocabile sapore miniaturistico, secondo un'accezione che si spiega ancora con Domenico Veneziano, e cioè con quel suo aspetto di cui ci resta, unico esempio, il sorprendente paesaggio che si schiude

[32] M. MINARDI, in *Il Quattrocento a Camerino…* 2002, n. 25, pp. 178-179; IDEM, *Giovanni Boccati*, in *Pittori a Camerino...*, 2002, n.24, pp. 282-283. La *Crocifissione* del Museo Cristiano di Esztergom, a lungo considerata opera giovanile, contemporanea alla Pala del Pergolato, è stata recentemente spostata agli anni intorno al 1470, visti i rapporti stringenti con il polittico di Belforte del Chienti, datato 1468.

[33] A. DE MARCHI*, Dal polittico alla pala quadra…*, 2012, p. 196.

[34] F. ZERI, *Il Maestro dell'Annunciazione Gardner* in "Bolletino d'arte", XXXVIII, 1953, pp. 233-249, ripubblicato in *Giorno per Giorno nella pittura,scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento,* Torino 1992, pp. 125-143.

[35] F. ZERI*. Due dipinti, la filologia…*, Torino, 1961.

nella giovanile *Adorazione dei Magi* del Museo di Berlino".[36] Il paesaggio così ampio e aperto sui lontani dei pannelli della predella del Boccati costituirebbe dunque una derivazione da opere di Domenico Veneziano, sul tipo del tondo di Berlino. Zeri fa riferimento a quanto aveva scritto Longhi nel 1925: la "lucidezza ottica" delle opere del Veneziano, in particolare dell'*Adorazione dei Magi,* presupporrebbero la conoscenza della micrografia nordica[37].

Per meglio far luce su questi aspetti che sembrano accomunare la pittura del Veneziano e di Boccati, Zeri prende in considerazione tre *Crocifissioni* dell'artista camerte: quella di Urbino, quella della Ca'd'Oro di Venezia, e quella di Esztergom, che però lo studioso tralascia di analizzare approfonditamente in quanto la considera ridotta ad uno stato larvale. Zeri parla a proposito di queste opere di "modulo compositivo di indubbio ascendente vaneyckiano, che egli dovette assimilare a Perugia mediante Domenico Veneziano". Boccati a quell'epoca non avrebbe potuto trovare in nessuna opera italiana lo spunto per realizzare un paesaggio così ampio: "la larghissima veduta paesistica si spalanca con l'incalcolabile arco di un microcosmo, gremito di monti e boschi, di città, castelli, chiese, di strade, fiumi e ponti dove il profilo ondulato di coste e promontori è lambito da un mare solcato da barche e da navi e dove il lontanissimo orizzonte si perde fra le vette nevose di irraggiungibile montagne, sotto un cielo che, sbiancandosi lungo la linea di giunzione con l'elemento terrestre, si incupisce in alto, solcato dai cirri e dai cumoli di una nuvolosità sparsa e irrequieta; e infine la singolare tendenza a incurvare l'immagine figurativa, presentandone la successione spaziale e prospettica a volo d'uccello, quasi stendendo il campo ottico all'interno della valva di una conchiglia: se per tutto ciò si dovesse citare un antecedente di stretta condizione italiana, non credo che la ricerca troverebbe un esito positivo[38]". Per trovare degli antecedenti per le *Crocifissioni* di Urbino e Venezia è utile invece passare in rassegna le opere della prima fase di attività di Jan van Eyck. Zeri nomina in particolare alcuni dipinti: l'*Andata al Calvario* al Museo di Budapest -ritenuta copia da un originale eyckiano perduto (fig. 191)- le *Marie al Sepolcro* di Rotterdam (fig. 167), e soprattutto l'anta con la *Crocifissione* del dittico conservato al Metropolitan Museum di New York (fig. 158)[39]. Lo studioso parla di "molti e decisivi legami" tra le due tavolette del Boccati e questo capolavoro: l'affollarsi dei cavalieri

[36] *Ivi*, p. 56.
[37] R. LONGHI, *Un frammento della pala di Domenico Veneziano per Santa Lucia de' Magnoli*, in "L'Arte", XXVIII, 1925, pp. 31-35, in part. p. 34.
[38] F. ZERI, *Due dipinti, la filologia…* 1961, pp. 57-58.
[39] A proposito di quest'opera si veda: M. W. AINSWORTH, in *From van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 22 settembre 1998-3 gennaio 1999), a cura di M. W. Ainsworth e K. Christiansen, New York, 1998, n. 1 pp. 86-89. Si tratta di un piccolo dittico (56,5 x 19,7) in cui lo sportello destro rappresenta la *Crocifissione* e quello sinistro il *Giudizio Finale*.

sontuosamente vestiti, la disperazione delle Marie che si stringono nel loro dolore, il paesaggio così ampio e vario che si chiude con le montagne innevate; i dipinti del marchigiano rasentano quasi la "citazione immediata"[40] rispetto all'opera vaneyckiana. A proposito della *Crocifissione* ex Cini il critico nota come da entrambi i lati l'immagine sia tagliata, lasciando fuori parte dei personaggi: la tavola non è però stata decurtata, in quanto l'orlo è segnato da un pronunciato rialzo della superficie. Anche questa asimmetria rimanda all'anta di dittico di New York, dove alla stessa maniera i bordi tagliano le figure laterali. Nonostante le forti analogie riscontrate tra le due *Crocifissioni* del camerte e il dittico eyckiano, che lo inducono ad affermare che questo aspetto dell'arte del Boccati sarebbe "inesplicabile, se limitato ad un'esegesi in senso puramente locale, italiano"[41], lo studioso non crede che "Boccati abbia visto direttamente la tavoletta del van Eyck"[42]. "La vena vaneyckiana che serpeggia nel pittore di Camerino e nelle cose più antiche a noi pervenute, è quella che gli giunse mediata attraverso Domenico Veneziano, questi sì in rapporto con i creatori del linguaggio fiammingo per vie che allo stato attuale delle cognizioni, sarebbe gratuito voler precisare"[43]. Dalle sue parole traspare che lo Zeri è molto tentato dall'idea di una ripresa diretta da parte del Boccati di opere eyckiane, ma si trattiene dall'avanzare questa ipotesi perché incoerente con la sua idea di un Boccati minore, il cui stile "resta sempre in una zona di cultura pseudo-rinascimentale": più facile ammettere che fosse il Veneziano a conoscere l'arte d'oltralpe. Nonostante questo giudizio non proprio lusinghiero sul nostro pittore, che esce penalizzato dal confronto con il Maestro delle Tavole Barberini, il testo dello Zeri è importante anche in quanto è in questa sede che viene pubblicata per la prima volta con un'attribuzione al camerte la tavola raffigurante *l'Adorazione dei Magi* conservata ad Helsinki: una ragione in più, date le modalità per certi versi analoghe con cui viene trattato il medesimo tema, per pensare che Boccati derivasse i suoi paesaggi a volo d'uccello da Domenico Veneziano. In anni in cui la critica non si poteva ancora giovare delle scoperte documentarie che hanno dimostrato la presenza del nostro pittore a Firenze, Zeri interpretava con molto acume questo quadretto come un elemento decisivo a favore dell'ipotesi di un viaggio dell'artista nella città medicea, anche in ragione del fatto che le figure del gruppo centrale sono riprese, seppur in controparte, dall'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano.
Federico Zeri riteneva dunque che l'esperienza del fiammingo di Boccati fosse mediata da Domenico Veneziano: a scalfire questa idea non è servita la rinnovata attenzione che la critica

[40] F. ZERI, *Due dipinti la filologia...*, 1961, p. 61.
[41] *Ivi*, pp. 58-59.
[42] *Ivi*, p. 59.
[43] *Ivi*, p. 61.

ha riservato all'artista camerte, restituendogli un ruolo importante nella pittura dell'Italia centro-settentrionale e mettendone in evidenza la capacità di aggiornamento. Dimostreremo al contrario che Boccati venne a conoscenza, per vie che cercheremo di precisare, di composizioni di van Eyck che il Veneziano, pur interessato alla pittura fiamminga, non utilizzò mai nelle sue opere[44]. Questa considerazione vale in particolare per la scena della *Crocifissione*: il modello fiammingo raffigurante questo tema venne visto dal giovane Boccati che dovette restarne davvero impressionato, dato che egli lo replicò diverse volte lungo tutto il corso della sua carriera, fermo restando che le tavolette di Venezia e di Urbino ne sono la ripresa più genuina.

Dobbiamo quindi innanzitutto interrogarci sui possibili modelli di Boccati, in particolare per la scena della *Crocifissione*.

Fu Milliard Meiss, negli stessi anni in cui lo Zeri sottolineava l'ascendenza fiamminga nelle opere di Boccati, a portare l'attenzione sull'innovativa composizione messa a punto da Jan van Eyck per il tema della *Crocifissione*[45]. Sebbene il luogo del martirio di Cristo non venga descritto nel Vangelo come una montagna, dal VI secolo si diffuse l'idea di un monte del Calvario. Rappresentare il Golgotha come un rilievo poneva però un problema: comportava una riduzione di scala nella rappresentazione dei dolenti, così da comprometterne il ruolo centrale. La soluzione venne da quella che Meiss chiama "plateau composition", che combina due piani posti a due differenti livelli di altezza: quello collocato più in basso nell'immagine rappresenta il più alto nello spazio illusorio; la collina non è dunque vista in lontananza ma occupa il primo piano del quadro, in una sorta di composizione "a terrazza". Viene così invertita la convenzione tardo-medievale secondo cui quello che è più alto nel piano dell'opera è anche più alto nello spazio illusorio. Spetta sicuramente a Jan van Eyck aver perfezionato questa soluzione. Meiss prende in considerazione la *Crocifissione* del già citato dittico del Metropolitan Museum e un'altra versione dello stesso soggetto che ci è nota solo da copie, tra cui una miniatura contenuta nel Libro d'Ore di Milano-Torino, realizzata dal cosiddetto Maestro H (fig. 159), dove la Vergine e san Giovanni stanno ai lati della Croce, le tre Marie appaiono subito dietro, mentre i soldati si stanno allontanando, scendendo a cavallo

[44] L'unica eccezione si deve a D. TIMPSON LATO , *I rapporti tra la pittura fiamminga e il primo Rinascimento a Perugia*, in "Commentari d'arte", IV, 1998 (1999), pp. 67-82, la quale sottolinea come l'opera di Domenico Veneziano non poteva contenere tutte le citazioni fiamminghe presenti nell'opera di Boccati.

[45] M. MEISS, *Jan van Eyck and the Italian Renaissance*, in *Venezia e l'Europa*, atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'arte (Venezia 12-18 settembre 1955), Venezia, 1956, pp. 58-69. IDEM, *Highlands in the Lowlands, Jan van Eyck, The Master of Flemalle and the Franco-Italian tradition*, in "Gazette des Beaux-Arts", LVII, 1961, pp. 273-314.

dalla collina[46]. La città è caratterizzata come Gerusalemme dalla presenza di edifici esotici, soprattutto strutture poligonali che ricordano la moschea di Omar, aspetto assente nella tradizione precedente: si tratta di un'idea completamente eyckiana. Un'altra copia dal medesimo prototipo perduto è la tavoletta, già menzionata, che era parte della collezione Dondi e che è ora conservata alla Ca' d'Oro di Venezia (fig. 160). Probabilmente è stata la rappresentazione della *Crocifissione* che, secondo la credenza popolare, ebbe luogo su una collina, ad indurre Jan van Eyck ad elaborare la "plateau composition", un espediente compositivo di cui l'artista si servì poi anche nel dipingere altri soggetti, come nella *Madonna del Cancelliere Rolin*, al Louvre (fig. 206) e la *Santa Barbara*, ai Musei Reali di Anversa. Questo tipo di composizione messa a punto da van Eyck venne apprezzata soprattutto fuori dai Paesi Bassi, dove venne adottata da artisti importanti, come Antonello da Messina e Andrea Mantegna. I pittori toscani non accolsero invece in maniera entusiastica il modello eyckiano della *Crocifissione*: secondo Meiss un paesaggio così gremito di personaggi e descritto in maniera tanto particolareggiata veniva considerato come una possibile distrazione rispetto all'azione drammatica. Lo studioso individua però un'eccezione: si tratta della predella della *Pala del Pergolato* e delle due *Crocifissioni* (di Urbino e di Venezia) di Giovanni Boccati, che il critico mette dunque in relazione con l'ambiente toscano. Tuttavia Meiss non pensa ad una derivazione diretta da opere del Nord: come lo Zeri ipotizza una mediazione da parte di Domenico Veneziano. La composizione a terrazza venne adottata a Firenze solo a partire dagli anni sessanta e settanta: un esempio davvero impressionante di questo tipo di paesaggistica ci è restituito dal *Martirio di San Sebastiano* del Pollaiolo alla National Gallery di Londra[47].

Il perfezionamento della "plateau composition" è un risultato fondamentale dell'attività di Jan van Eyck: Meiss ha sottolineato che questo modo di rappresentare la *Crocifissione* ci è così familiare grazie agli innumerevoli esempi più tardi da farcene dimenticare la portata innovativa.

La precocità delle *Crocifissioni* di Boccati rispetto, ad esempio, alle più note tavole di Antonello da Messina, le tre versioni del tema nei quadri di Sibiu, Londra e Anversa[48], è la dimostrazione della diffusione altrettanto precoce di modelli eyckiani in Italia: la nostra

[46] Si veda: F. BOESPFLUG e E. KÖNIG, *Le Bellissime Ore di Jean de France Duca di Berry,* Genova 1998, pp. 176-179.
[47] P. NUTTAL, *Pittura degli antichi Paesi Bassi …*, 2008, pp. 22-37, in part. pp. 32-34.
[48] Si veda M. LUCCO, in *Antonello da Messina. L'opera completa*, catalogo della mostra a cura di M. Lucco (Roma, Scuderie del Quirinale 18 marzo-25 luglio 2006), Cinisello Balsamo 2006, nn. 8, 24, 32, pp. 142-145, 180-183, 216-219.

ricerca investe dunque il problema della datazione dei prototipi a cui il camerte si rifà, implicando così la discussione sui "*juvenilia*" [49] di Jan van Eyck, cioè sui suoi esordi pittorici, a cui parte della critica fa risalire tanto il dittico di New York tanto il perduto quadro replicato in due opere quasi gemelle: la *Crocifissione* della Ca' d'Oro e la miniatura del Libro d'Ore di Torino-Milano. Siamo di fronte ad opere estremamente dibattute, sia per quanto riguarda l'intervento diretto di van Eyck nell'esecuzione, sia per la datazione. Siamo certi che gli esemplari fiamminghi che ispirarono Boccati dovevano necessariamente circolare in Italia all'inizio del quinto decennio del XV secolo. Jeffrey Ruda riteneva al contrario che questo non fosse necessario, in quanto ci sarebbe una certa confusione sulla datazione delle *Crocifissioni* di Urbino e Venezia di Boccati agli anni quaranta, dato che la costruzione del paesaggio nelle opere dell'artista cambierebbe pochissimo nel corso di tutta la sua attività. I paesaggi delle due tavolette sarebbero indistinguibili nella struttura, per esempio, da quello della più tarda *Madonna con il Bambino e quattro angeli* conservata ai Tatti, che Ruda data tra 1458 e 1470, un periodo in cui le forme dell'arte fiamminga erano ormai ampiamente note in Italia centrale[50]. In realtà il paesaggio delle due C*rocifissioni* è ben diverso da quello della Madonna Berenson[51], ma anche da quello delle *Crocifissioni* Gualino[52] e di *Esterzgom*: nei dipinti di Venezia e Urbino, e nell'*Adorazione dei Magi* di Helsinki, sembra più bruciante il contatto con il modello fiammingo e conseguentemente c'è una maggiore attenzione nell'indagine dei dettagli del paesaggio, che appare invece ben più convenzionale nelle opere successive, dove meno chiara è la definizione spaziale a terrazza, la quale comporta una giustapposizione di due ordini di grandezza senza soluzione di continuità. In ogni caso la data 1446-1447 della predella della Pala del Pergolato segna un *terminus ante quem* per la conoscenza da parte di Boccati di un modello fiammingo per la *Crocifissione* e, a mio parere, anche per *l'Andata al Calvario*.

Non resta dunque che analizzare i possibili modelli eyckiani di Boccati, partendo dalla discussione sull' intervento di Jan van Eyck nella decorazione del Libro d'Ore di Milano-Torino.

---

[49] E. PANOFSKY, *Early netherlandish painting: its origins and character*, 2 voll., Cambridge (Mass) 1953, I, pp. 232-246 Solo a partire dal 1432, anno di consacrazione del Polittico dell'Agnello Mistico, conosciamo opere firmate e datate di Jan van Eyck: i suoi esordi sono oggetto di un acceso dibattito, vivo ancora oggi. Si veda: S. KEMPERDICK e F. LAMMERTSE, *Painting around 1400 and Jan van Eyck's early works*, in *The road to van Eyck*, catalogo della mostra a cura di S. Kemperdick e F. Lammertse (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 13 ottobre 2012-13 febbraio 2013), Rotterdam 2012, pp. 89-108.

[50] J. RUDA, *Flemish painting and the early Renaissance in Florence: questions of influence*, in "Zeitschrift fur Kunstgeschichte", 47, 2, 1984, pp. 210-236, in part. p. 235.

[51] M. MINARDI, *Giovanni Boccati*, in *Pittori a Camerino…*, 2002, n. 11, pp. 256-257.

[52] *Ivi*, n. 7, pp. 247-249.

Jan van Eyck miniatore. La mano G del Libro d'Ore di Milano-Torino

Pietro Summonte, scrivendo a Marcantonio Michiel, ricorda che "il gran maestro Joannes prima fé l'arte di illuminare libri, sive ut hodie loquimur miniare"[53]. Questa fonte ricollega dunque gli esordi pittorici dell'artista all'arte della miniatura[54], dando credito all'opinione di molti studiosi secondo i quali Jan van Eyck andrebbe identificato con il cosiddetto Maestro G del Libro d'Ore di Torino-Milano[55].

Abbiamo già accennato alla complessa storia di questo manoscritto nei capitoli precedenti[56]. Il progetto iniziale si deve ad una commissione di Jean de Berry e prevedeva la realizzazione di un libro d'ore e di un messale. La scrittura del libro venne probabilmente intrapresa verso il 1389 e fu realizzata per intero in una sola tappa; la decorazione venne iniziata da uno dei migliori pittori dell'epoca, il Maestro del Paramento di Narbona, che tuttavia non la portò a termine. L'illustrazione del codice venne ripresa solo nel 1404-1405 e vide attivi tra gli altri maestri i fratelli Limbourg; tuttavia nemmeno questa campagna decorativa portò al completamento del codice. Jean de Berry si accontentò di costituire un libro d'ore incompleto con la parte più compiuta dell'insieme, il quale è ricordata negli inventari del principe come *les Très belles Heures di Notre Dame*, oggi conservate al Louvre. La seconda parte del libro d'ore e il messale, in cui solo poche miniature sparse erano state dipinte, giunse in Olanda: nelle illustrazioni di questa seconda parte incontriamo infatti le armi dei duchi di Baviera, che ressero l'Olanda nei primi anni del XV secolo; nel 1389 si trasferì all'Aja la piccola ma fiorente corte di Albrecht di Baviera e di sua moglie Margherita di Cleves. Le due parti del

[53] F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a M. A. Michiel*, Napoli, 1925, pp. 162-163.

[54] I conti della tesoreria del duca di Borgogna per l'anno 1439 registrano inoltre un rimborso a Jan per aver pagato un miniatore di Bruges che aveva realizzato le lettere dorate per un libro destinato a Filippo il Buono. Non possiamo dire con certezza se van Eyck avesse realizzato il resto dell'apparato illustrativo; CH. STERLING, *Jan van Eyck avant 1432*, in "Revue de l'art", 33, 1976, p. 14, nota come l'assenza di un pagamento registrato a Jan per questo specifico lavoro non escluda categoricamente che le miniature fossero di sua mano, in quanto egli riceveva già una consistente cifra annuale che doveva costituire la ricompensa per tutti i lavori realizzati per il duca.

[55] Alla data di chiusura del presente lavoro è ancora possibile ammirare il manoscritto alla mostra di Rotterdam "The Road to van Eyck". Si veda S. KEMPERDICK, in *The road to van Eyck*, catalogo della mostra a cura di S. Kemperdick e F. Lammertse (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 13 ottobre 2012-13 febbraio 2013), Rotterdam 2012, n. 80, pp. 284-289. Nel catalogo della mostra si trovano, tra gli altri, contributi dei curatori Stephan Kemperdick e Friso Lammertse, di Bart Fransen, di Till Holger Borchert e di Cyriel Stroo.

[56] Per una sintesi si veda: A. CHÂTELET. *Jean van Eyck enlumineur. Les heures de Turin et de Milan-Turin*, Strasbourg 1993, pp. 9-12. Disponiamo del fac-simile del manoscritto: *Heures de Turin-Milan* (facsimile), a cura di A. Hagopian van Buren, J. H. Marrow, S. Pettenati, Lucerna 1996. Si veda anche D. DENEFFE, *La miniature eyckienne*, in *Miniatures flamandes. 1404-1482*, catalogo della mostra a cura di B. Bousmanne e Th. Delcourt (Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, 30 settembre- 31 dicembre 2011; Parigi, Bibliothèque Nationale de France, 6 marzo-10 giugno 2012), Parigi 2011, pp. 166-171.

codice sono rimaste unite fino all'inizio del XVIII secolo, quando erano di proprietà dei duchi di Savoia; sono poi state separate e la seconda parte del libro d'ore è confluita nella Biblioteca Nazionale di Torino e viene indicata come *Ore di Torino*. Questi fogli sono purtroppo però andati distrutti in un incendio del 1904; fortunatamente possediamo delle foto realizzate nel 1902 per volere del conte Durrier che ne aveva intrapreso lo studio[57]. A questa parte del codice vanno inoltre collegati quattro fogli tuttora conservati al Louvre[58], a cui ne va aggiunto un quinto emerso una decina di anni fa sul mercato antiquario e acquistato dal Getty Museum[59]. Il messale è conosciuto, in maniera poco precisa (è un messale, non un libro d'Ore) come *Ore di Torino-Milano*, ed è stato donato alla Biblioteca del capoluogo piemontese nel 1935 dal marchese Gian Giacomo Trivulzio ed è tuttora conservato nel Museo Civico della città sabauda in buono stato di conservazione.

Almeno dieci miniatori hanno contribuito alla decorazione del codice nel suo complesso, dunque del Libro d'Ore e del Messale. Hulin de Loo, l'unico insieme a Durrieu che ha certamente studiato le Ore di Torino sugli originali prima dell'incendio alla Biblioteca Nazionale, ha diviso le miniature in gruppi, designando le varie mani con le lettere dell'alfabeto. La divisione proposta dallo studioso è ancora generalmente accettata, anche se talvolta con qualche slittamento da una mano all'altra nell'attribuzione di una miniatura.[60]. Le Mani dalla A fino alla E hanno lavorato per Jean de Berry.

Il secondo gruppo di miniatori ha terminato il lavoro nei Paesi Bassi ed è questa la parte che ci interessa e che è tutt'ora oggetto di accesi dibattiti. Gli unici elementi su cui gli studiosi hanno trovato un accordo sono:

-il carattere eyckiano di questo gruppo di miniature[61], ma la questione dell'identificazione delle varie mani e della datazione delle illustrazioni è tutt'ora discussa.

---

[57] P. DURRIEU, *Heures de Turin: quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très belles heures de Jean de France, duc de Berry: reproduction en phototupie d'après les originaux de la Biblioteca nazionale de Turin et du Musée du Louvre*, Paris 1902, (edizione anastatica con un'introduzione di Albert Châtelet, Torino 1967).

[58] *Ivi*, tavv. XIV, XXVIII, XXXIV, XXXV, XLII.

[59] Los Angeles, Getty Museum, MS 67. J. H. MARROW, *Une page inconnue des Heures de Turin*, in "Revue de l'art", 135, 2002-2001, pp.67-76. Il folio acquistato dal Getty e i quattro conservati al Louvre fanno parte di un gruppo di 8 fogli tolti via dalle Ore di Torino in un momento precedente l'incendio del 1904. Secondo la ricostruzione di Durrieu all'appello ne mancherebbero ancora tre, di cui non si conosce la sorte. P. DURRIEU, *Les Très belles Heures de Notre Dame du duc Jean de Berry*, in "Revue archéologique", XVI, 1910, pp. 30-51, pp. 246-279.

[60] G. HULIN DE LOO, *Heures de Turin*, *Troisième partie des Très belles Heures de Jean de France, duc de Berry et par ceux du duc Guillaume de Bavière, comte de Hainaut et Hollande*, Bruxelles 1911.

[61] Ricordiamo la sola opposizione di Max Dvořàk il quale riteneva che queste miniature eccezionali costituissero le prime testimonianze della pittura olandese, sulla base dell'affermazione di Karel van Mander secondo il quale l'arte del paesaggio sarebbe nata ad Haarlem. Il miglior pittore, la mano G di Hulin de Loo, doveva dunque essere identificata con Albert van Ouwater. M. DVOŘÀK, *Die Änfange der Holländischen Malerei*, in "Jahrbuch der Koniglich Preussischen Kunstsammlungen", XXXIX, 1918, pp. 51-79. L'idea di Dvořàk è accettata anche da C. DE TOLNAY, *Le Maitre de Flémalle et les Frères van Eyck*, Bruxelles 1939, in part. pp. 23-24.

-la realizzazione, per lo meno di una parte delle miniature, è stata commissionata da un membro della casa di Baviera o comunque da un personaggio strettamente connesso ad essa.

La scena con *La preghiera del principe sulla spiaggia* di mano del Maestro G (fig. 161), al folio 59 v delle Ore di Torino, bruciata nell'incendio del 1904, sembra essere la chiave del problema.
Il sovrano a cavallo è seguito dalla sua insegna, identificabile con quella dei conti di Hainaut, Olanda e Zelanda e della casa di Wittelsbach, conti di Baviera; il principe indossa inoltre il collare dell'ordine di Sant'Antonio di Barbafossa. Sulla base di questi elementi la figura è stata identificata da Paul Durrieu con Guglielmo di Baviera; lo studioso pensava che questa immagine rappresentasse il ritorno di Guglielmo dall'Inghilterra nel 1416[62]: dopo essere sopravvissuto ad una tempesta in mare egli fece voto di andare in pellegrinaggio a Nostra Signora di Polre sull'isola di Walcheren.
Durrier ne concludeva che questa miniatura fosse stata eseguita su commissione di Guglielmo, dopo il suo viaggio dell'aprile-giugno 1416 e prima del 5 aprile 1417, data della sua morte. Questa data così precoce implicava che i fratelli van Eyck stessi, e non dei loro seguaci, fossero coinvolti nella decorazione del codice. Fu Hulin de Loo a proporre l'identificazione della mano G con Hubert van Eyck e della mano H con suo fratello Jan, i quali avrebbero realizzato queste miniature tra 1416-1417. Ma ben presto si fece avanti un'altra ipotesi: Hubert uscì di scena –sui suoi rapporti con la miniatura le fonti tacciono, mentre su Jan pesano le parole di Summonte - e alcuni studiosi, come Friedlander[63], Panofsky[64], Sterling[65] e Châtelet[66] conclusero che, in virtù della loro straordinaria qualità e del loro carattere innovativo, le miniature del gruppo G fossero autografe di Jan van Eyck; il maestro H sarebbe un suo seguace o un collaboratore. I primi documenti noti sull'attività di Jan van Eyck lo vedono attivo proprio alla corte dell'Aja tra il 1422 e il 1424, al servizio di Giovanni di Baviera[67], che succedette al fratello Guglielmo usurpando il trono alla legittima erede, la figlia di quest'ultimo, Jacqueline. Jan dirigeva in quegli anni un vero e proprio atelier: i documenti ci informano che egli disponeva di diversi aiuti (*Knecht*).

[62] P. DURRIEU, *Heures de Turin…* ,1902.
[63] M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandis painting*, 14 voll., Leiden 1967-1976, I, *The van Eyck. Petrus Christus*, 1967, pp. 47-50.
[64] E. PANOFSKY, *Early netherlandish painting...,*1953, I, pp. 232-246.
[65] CH. STERLING, *Jan van Eyck avant 1432*, in "Revue de l'art", 33, 1976, pp. 7-82.
[66] A. CHÂTELET, *Les enluminures eyckiennes des manuscrits de Turin et de Milan-Turin*, in "La Revue des Arts", 7, 1957, pp. 155-164. IDEM, *Les primitifs hollandais. La peinture dans les Pays-Bas du nord au XVe siècle*, Fribourg 1980, pp. 27-30.
[67] J. PAVIOT, *La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits*, in "Revue des archéologues et d'historiens d'art de Louvain, XXIII, 1990, pp. 83-93, in part. pp. 83-84.

Ecco l'elenco delle miniature attribuite alla Mano G da Hulin de Loo. Si tratta di sette miniature a grande scala, cinque iniziali e sei bas-de pages.

-*Ore Torino:* fol. 24 v*: L'arresto di Cristo*. Nell'iniziale: *La preghiera nell'Orto degli Ulivi*. Nel *bas-de-page*: *Il Rinnegamento di Pietro e il Cristo deriso* (fig. 164)
-*Ore Torino*, fol. 55 v: *Il viaggio di San Giuliano*. Nell'iniziale: *San Giuliano uccide i suoi genitori* (non della mano G). Nel *bas-de-page*: *San Giuliano e il cervo* (non della mano G).
-*Ore Torino,* fol. 59*: La Virgo inter Virgines*. Nell'iniziale: *Sant'Ursula*. Nel bas-de-page: *Vergini adorano l'Agnello*.
-*Ore Torino,* fol. 59 v*: La preghiera sulla spiaggia*. Nell'iniziale: *Cristo benedicente e la colomba dello Spirito Santo*. Nel *bas-de-page*: *Paesaggio con bestiame, tre donne, di cui una inginocchiata, e due cavalieri*
-*Ore Torino-Milano*, fol. 93 v: *La Nascita di San Giovanni Battista*. Nell'iniziale: *Dio padre in trono*. Nel *bas-de-page*: *Battesimo di Cristo* (fig. 162)
-*Ore Torino-Milano*, fol. 116: *La Messa dei Morti*. Nell'iniziale: *Giudizio Finale*. Nel *bas-de-page*: *La benedizione del sepolcro*. (fig. 163)
-*Ore Torino-Milano*, fol. 118: *Il ritrovamento della Vera Croce*. Nell'iniziale: *Cristo crocifisso* (assistente della mano G). Nel *bas-de-page*: *Prova della Vera Croce secondo Paulinus di Nola* (assistente della mano G)
L'omogeneità di questo gruppo di miniature è ancora oggi riaffermato dalla critica, fatta eccezione per le scene della *Virgo inter Virgines*[68] e del *Il ritrovamento della Vera Croce*[69].

[68] Già Friedländer sosteneva che questa miniatura rendesse poca giustizia al creatore delle altre miniature del gruppo. M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish painting*, I, *The van Eyck. Petrus Christus*, 1967, p. 49. Secondo Eberard König (E. KÖNIG e F. BOESPFLUG, *Le Bellissime Ore di Jean de France Duca di Berry*, Genova 1998), il quale ritiene che Jan van Eyck sia intervenuto nel manoscritto negli anni 1430-1440, il bas de page della pagina deriva *dall'Agnello Mistico* e dunque non può essere stato miniato prima del 1426-1432. Al contrario secondo P. COLMAN, *La part de Jean de Bavière et de Jan van Eyck dans la création des "Heures de Turin-Milan"*, in "Bulletin de la Classe des Beaux-Arts/ Académie Royale de Belgique, 6 Sér. 18.2007, 1/6, pp. 141-166, ripubblicato in P. COLMAN, *Jan van Eyck et Jean sans Pieté* (Mémoire de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique)*,* Bruxelles 2009, saremmo di fronte ad una delle prime opere realizzate da Jan: i volti delle sante e il minuscolo drago che Santa Margherita tiene con la mano sinistra sarebbero un richiamo alla pittura di Colonia, dove Jan avrebbe iniziato la sua carriera artistica (si veda P. COLMAN, *Jan van Eyck et Cologne*, in "Bulletin de la classe des Beaux-Arts de l'Academie Royale des Sciences, des Lettre set des Beaux-Arts de Belgique", XVII, 2006, pp. 375-400, ripubblicato in P. COLMAN, *Jan van Eyck et Jean sans Pieté* (Mémoire de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique)*,* Bruxelles 2009. Anche Panofsky scriveva a proposito della *Virgo inter Virgines* "this page would seem the earliest member of the Hand G series": E. PANOFSKY, *Early netherlandish painting...*, 1953, I, pp. 234. Châtelet ritiene questa miniatura, come anche quella del *Ritrovamento della Vera Croce*, di mano del Maestro H: A. CHÂTELET, *Jean van Eyck enlumineur...,* 1993, pp. 105-106, 172.

[69] Friedländer nutriva dei dubbi sulla opportunità di inserire questa miniatura nel gruppo G. M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish painting*, I, *The van Eyck. Petrus Christus*, 1967, p. 48. Anne Hagopian van Buren attribuisce la miniatura ad un altro artista che chiama "Hand G's Associate". Si veda A. HAGOPIEN VAN BUREN, *Jan van Eyck in the Hours of Turin and Milan, approached through the fashions in dress*, in *Masters and*

Il gruppo H di Hulin de Loo è invece composto da queste miniature:
-*Ore Torino*, fol. 14: *Dio in trono sotto una tenda cerimoniale adorato dagli angeli*. Nell'iniziale: *Un donatore*. Nel *bas-de-page*: *Sette angeli che pregano e suonano*.
-*Ore Torino-Milano*, fol. 30 v: *La preghiera nell'orto*. Nell'iniziale istoriata: *La Flagellazione di Cristo* (non della Mano H). Nel *bas-de-page*: l'*Andata al Calvario* (non della Mano H)
-*Ore Torino*, fol. 49 v: *La Pietà*. L'iniziale non è istoriata. Nel *bas-de-page*: *La regina di Saba guada a piedi il fiume Cedron*.
-*Ore Torino-Milano*, fol. 48 v: *Calvario*. No iniziale istoriata. Nel *bas-de-page*: *Sacrificio di Isacco* (non della Mano H).

Ritorniamo allora a discutere il folio con la *Preghiera del principe*.
Sterling[70], come Durrieu, riteneva che il sovrano rappresentato nella miniatura fosse Guglielmo IV di Baviera, morto il 31 maggio 1417, sulla base del confronto con la figura in piedi in posizione preminente nel disegno con la *Partita di pesca* del Louvre, ritenuta una rappresentazione del conte[71]. La giovane donna sarebbe la figlia Jacqueline, ritratta, secondo Sterling, prima del 1415, anno del suo primo matrimonio: è l'unica tra le figure femminili rappresentate a non portare la cuffia ma un semplice velo e ha le sembianze di una ragazza molto giovane. La miniatura che non farebbe riferimento ad eventi storici ma che illustrerebbe in primo luogo la preghiera del testo, potrebbe essere stata commissionata allora da Guglielmo prima del 1415; meno probabile che l'immagine sia stata realizzata per volere di Jacqueline, in quanto ella è rappresentata in posizione subordinata, come un suddito. Secondo Sterling anche l'ipotesi che il committente sia Giovanni senza Pietà è plausibile: potrebbe aver voluto raffigurare l'immagine postuma del fratello per ragioni politiche, cioè per giustificare la sua presa di potere con lo stretto legame che lo univa a Guglielmo. Le miniature G andrebbero datata in un *range* di anni che va dal 1415 al 1425 - anno di morte di

---

Miniatures, atti del convegno (Utrecht, 10-13 dicembre 1989), a cura di Koert van der Horst e Johann-Christian Klamt, Doornspijk 1991, pp. 221-243, in part. pp. 230-232. Nel commentario al facsimile del codice (A. H. VAN BUREN, J.H. MARROW, S. PETTENATI, *Heures de Turin-Milan. Commentaire*, Lucerna 1996, pp. 103-109.) la studiosa pensa di poter individuare in questa miniature e in quella con la *Virgo inter Virgines* la mano di Hubrecht van Eyck.
[70] CH. STERLING, *Jan van Eyck avant 1432*, in "Revue de l'Art", 33, 1976, pp. 7-82.
[71] Il disegno è conservato al Louvre, n. inv. 20674. Sull'opera si veda P. COLMAN, *Mise en scene satirique de préoccupation matrimoniales à la cour de Guillaume VI de Bavière-Hollande dans un dessin eyckien du Musée du Louvre*, in "Oud Holland", 119, 1, 2006, pp. 8-21, ripubblicato in P. COLMAN, *Jan van Eyck et Jean…*, 2009. Il disegno è stato oggetto dell'intervento di Claudine A. Chavannes Mazel e Geert Van der Snickt al convegno del settembre 2012 su Jan van Eyck che hanno discusso i risultati delle indagine tecniche a cui il disegno è stato sottoposto. L'opera è esposta alla mostra di Rotterdam: G. MESSLING, in *The Road to van Eyck*, 2012, n. 79, pp. 282-283.

Giovanni di Baviera - datazione che sarebbe confermata dall'analisi delle vesti indossate dai personaggi che sono perfettamente plausibili negli anni venti, come confermato più recentemente da Anne Hagopian van Buren[72].

Secondo Albert Châtelet[73], e più recentemente secondo Pierre Colman,[74] Giovanni di Baviera non solo sarebbe il committente delle miniature ma sarebbe anche il sovrano rappresentato a cavallo nel folio con la *Preghiera del Principe*. Il ritratto di Giovanni tramandatoci dalla Raccolta di Arras presenta infatti un buon grado di somiglianza[75]. Sempre a parere di Châtelet un elemento rivelatore in questo senso sarebbe la presenza, ben in evidenza in primo piano, del cappello di paglia o feltro posato in terra dall'uomo inginocchiato sulla destra: è il segno distintivo dei *Cabillauds*, cioè dei partigiani di Giovanni di Baviera, che ricompare nel *bas-de-page* della stessa miniatura indossato da due cavalieri[76]. Alla morte di suo fratello maggiore Guglielmo, nel 1417 Giovanni rinuncia al vescovato di Liegi e tenta di impadronirsi del regno che spettava in realtà alla figlia di Guglielmo, Jacqueline, prima domandandola in sposa alla morte del suo primo marito Jean de Touraine e poi, rifiutato, cercando di ottenere il potere con ogni altro mezzo. Secondo la recente interpretazione proposta da Pierre Colman la scena rappresenterebbe la preghiera a Dio di Giovanni affinché rendesse Jacqueline "docile", disponibile ad accettare le sue richieste, e in questa disposizione d'animo sarebbe raffigurata nella miniatura, dove è identificabile con la giovane che apre il gruppo delle donne sulla destra. Secondo Colman si potrebbe ulteriormente precisare la data di esecuzione della miniatura. Non c'è nessun uomo nel seguito di Jacqueline, dunque la miniatura si può datare al momento della sua vedovanza, tra la primavera del 1417 e la primavera del 1418, quando Jacqueline sposa Giovanni IV di Brabante. La commissione dell'opera risalirebbe dunque al momento in cui Giovanni di Baviera era intento a fare pressione sul papa affinché rifiutasse a sua nipote la dispensa che Jacqueline aveva sollecitato per convolare a nozze con il suo cugino tedesco. Châtelet riteneva invece plausibile che l'episodio rappresentasse la pace di Woodrichem del 1419, negoziata da una delegazione del duca di Borgogna, Giovanni Senza Paura, che aveva affidato l'incarico della missione a suo figlio Filippo, conte di Charolais, il futuro Filippo il Buono[77]. In ogni caso in primo luogo la miniatura sembra illustrare la

[72] A. HAGOPIEN VAN BUREN, *Jan van Eyck in the Hours*...1991, pp. 221-243.
[73] A. CHÂTELET, *Un collaborateur de van Eyck en Italie*, in *Rélations artistique entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Etudes dediées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles-Rome,1980, pp. 43-60.
[74] P. COLMAN, *La part de Jean de Bavière et de Jan...*, 2007, pp. 141-166.
[75] Conservata alla biblioteca municipale di Arras, è l'opera di Jacques Leboucq de Valenciennes, morto nel 1573, *héraut d'arme* de la Toison d'Or. Il ritratto di Giovanni di Baviera si trova al folio 30.
[76] È stato Châtelet il primo a segnalare questo elemento: A. CHÂTELET, *Les primitifs hollandais. La peinture dans les Pays-Bas du nord au XVe siècle*, Fribourg 1980, pp. 27-30.
[77] A. CHÂTELET, *Les primitifs hollandais*..., 1980, pp. 26-30.

preghiera del testo la quale è destinata ad un principe sovrano che implora la protezione di Dio per sé e il suo popolo[78].

Hugo van der Velden ha recentemente addotto nuove evidenze a favore di un'identificazione del principe raffigurato al folio 59v con Giovanni di Baviera: il paesaggio costiero che compare tanto nella miniatura principale quanto nel bas-de-page costituisce una rappresentazione fedele della zona intorno a Scheveningen, incluso il luogo in cui nel settembre 1424 venne giustiziato Jan de Vliet, che aveva tentato di avvelenare il conte. Lo studioso interpreta questa scena come frutto della volontà di Giovanni senza Pietà di ringraziare Dio per essere stato risparmiato: in realtà egli morirà nel gennaio del 1425 per gli effetti di quell'avvelenamento[79].

Nella miniatura con la *Messa dei Morti* ritroviamo un altro riferimento certo al conte di Hainaut e Olanda, di cui sono riconoscibili le armi sul sarcofago: l'assenza dello scudo di Baviera si spiega facilmente con il formato minuscolo degli stemmi. Inoltre uno degli astanti porta quello che sembrerebbe essere il cappello tipico dei *Cabillauds*, i partigiani di Giovanni di Baviera, che emerge come una macchia chiara nella composizione. Colman ritiene che questa miniatura venisse commissionata durante la malattia di Giovanni che morì dopo un lungo periodo di deperimento a causa dell'avvelenamento: l'illustrazione metterebbe in scena dunque le esequie di Giovanni stesso. Secondo lo studioso anche la miniatura con l'*Arresto di Cristo* deve essere riferita a questo momento: si tratterebbe di un'allusione al tradimento di cui il conte era stato vittima, in quanto ad avvelenarlo fu proprio uno dei suoi sostenitori. Queste due miniature andrebbero dunque entrambe riferite al 1424[80].

In ogni caso la presenza delle armi della casa di Hainaut,Olanda, Zelanda e dei Wittelsbach costituisce un collegamento certo tra queste miniature e la casa di Baviera, che si estinse nel 1436 con la morte di Jacqueline. I documenti sulla presenza di Jan al servizio di Giovanni di Baviera tra 1422 e 1424 e la testimonianza del Summonte, che ci dice che l'artista esordì come miniatore, ci fanno propendere per l'ipotesi che le miniature del Gruppo G siano ciò che è sopravvissuto dell'attività del celebre artista come *valet de chambre* alla corte dell'Aja.

[78] Come ribadito da A. HAGOPIEN VAN BUREN, *Jan van Eyck in the Hours…*,1991, pp. 221-243, in part. pp. 232-233.

[79] H. VAN DER VELDEN, *Jan van Eyck in Holland*, Zwolle 2013 (in corso di stampa), citato da S. KEMPERDICK e F. LAMMERTSE, *Painting around 1400…*, 2012, pp. 89-108, in part. p. 100.

[80] P. COLMAN, *La part de Jean de Bavière* ...,2007, pp. 141-166. Lo studioso ipotizza un legame con la vita di Giovanni di Baviera anche nelle miniature della *Nascita del Battista*, che sarebbe stata commissionata all'indomani del suo matrimonio con Elisabetta di Gorlitz (1419) e della *Traversata di San Giuliano*, da collegare al viaggio in Inghilterra per perorare la causa della sua successione al trono presso il re d'Inghilterra (1421).

Anne Hagopien van Buren ha scritto "an artist as influential as G serving John of Bavaria in the 1420s can only have been Jan van Eyck"[81].

Più di ogni altra cosa a favore di questa identificazione conta il carattere innovativo di questo gruppo di miniature a proposito del quale Hulin de Loo, il quale ebbe la fortuna di visionare tutti gli originali prima dell'incendio, scriveva: "Ce sept feuillets forment l'ensemble de peintures le plus merveilleux qui ait jamais décoré un livre et pour leur époque l'oeuvre la plus stupéfiante que l'histoire de l'Art connaisse. Pour la première fois nous voyons réalisée, dans toutes ses consequences, la conception moderne du tableau"[82]. Scrive Friedländer a proposito della mano G: "If the master of these miniatures, who just before 1417-the date is firmly established-found the future by his wayside, so to speak, who saw rooms with the eyes of Pieter de Hoogh, the countryside with the eyes of Ruisdael- if this master was not named Hubert or Jan van Eyck, then this name its gained its sonority in error"[83]. Secondo Panofsky le miniature G si contraddistinguono per la loro originalità, conservando il fascino -e i limiti - della miniatura internazionale, e allo stesso tempo presentando aspetti di grande modernità, nella composizione, nei paesaggi e nella modulazione della luce. Queste miniature apparirebbero comunque paracronistiche sia che le si dati alla giovinezza di Jan van Eyck sia che le si dati alla data più tarda possibile, cioè al 1436: con la morte di Jacqueline di Baviera la dinastia dei Wittelsbach si estinse; per lo studioso la morte della donna deve essere considerato un termine *ante quem* in ragione della presenza degli stemmi della casata. Anche se datassimo le miniature G alla metà degli anni trenta del XV secolo esse sarebbero comunque comprensibili solo ipotizzando che siano l'opera di un grande genio[84].

Anche Sterling[85] notava in questi fogli una dicotomia tra i personaggi, ancora interamente determinati dalla stilizzazione del gotico internazionale, e interni e paesaggi che colpiscono per la loro modernità. Si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un maestro che stia forgiando il suo linguaggio naturalista, sperimentando nuovi effetti. Gli interni delle Ore di Torino sono complessi e profondi. La stanza dove si colloca la *Nascita del Battista* (fig. 162) si apre su un'altra sufficientemente spaziosa per essere illuminata da varie finestre: si tratta di un'innovazione che ebbe un'indubbia influenza, data la notevole diffusione di questo motivo nella pittura fiamminga, recepito anche nel *San Girolamo* di Antonio da Fabriano. I paesaggi sono altrettanto innovativi e straordinari: i bas – de- page consacrano il trionfo della

[81] A. HAGOPIAN VAN BUREN, *Jan van Eyck in the Hours…*, p. 233.
[82] G. HULIN DE LOO, *Heures de Turin…*, 1911, p. 9.
[83] M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish painting*, 14 voll., Leiden 1967-1976, I, *The van Eyck. Petrus Christus*, 1967, p. 50.
[84] E. PANOFSKY, *Early netherlandish painting...*, 1953, I, pp.232-246.
[85] CH. STERLING, *Jan van Eyck avant…*, 1976, pp 24-28.

prospettiva aerea, che viene sperimentata anche in alcune delle miniature principali, come nella *Preghiera del principe*, dove due differenti ordini di grandezza vengono giustapposti senza soluzione di continuità. Viene qui abbandonato il tema limbourghiano della stradina o del fiume serpeggiante, utilizzato come espediente per unire i piani successivi della visione estesa, che Sterling rintraccia invece ancora nell'*Arresto di Cristo* o nella *Traversata di San Giuliano*. Nelle miniature G troviamo dunque già i presupposti per quello schema compositivo che Meiss chiamava "plateau composition", che consente di coniugare figure di dimensioni notevoli in primo piano a un paesaggio molto ampio, dove può trovar posto quel microcosmo gremito di piccolissime figure che tanto entusiasmava Bartolomeo Facio. Sterling ascrive dunque queste opere a un giovane Jan van Eyck.

Nonostante questi illustri pareri, queste splendide miniature sono da sempre oggetto di un acceso dibattito, a partire da Frédéric Lyna e dalla sua dimostrazione che la miniatura della *Preghiera del principe* altro non sarebbe che la copia in controparte di una composizione precedente[86], fino all'intervento di Catherine Reynolds al convegno dedicato a Jan van Eyck del settembre 2012, che ha rimesso in discussione su base stilistica l'identificazione di G con van Eyck[87]. Nel catalogo della mostra *The road to van Eyck*, ancora in corso al momento della chiusura del presente lavoro e che può vantare la presenza del manoscritto di Torino tra le opere esposte, è stata invece ribadita con forza l'attribuzione al giovane Jan van Eyck delle cinque miniature del Gruppo G: la loro incredibile qualità e il loro carattere chiaramente eyckiano non possono che indurci a pensare che il maestro stesso sia responsabile in prima persona per queste opere.

Il dibattito non coinvolge solo le sette miniature attribuite da Hulin de Loo alla Mano G, ma l'attività di tutti i miniatori che vi hanno lavorato una volta che il codice lasciò la Francia per i

[86] F. LYNA, *Les van Eyck et les Heures de Turin et de Milan*, in "Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts" (*Miscellanea Erwin Panofsky*), 1-3, 1955, pp. 7-20. Lyna ha individuato nella miniatura una serie di contraddizioni agli usi dell'epoca (ad esempio il contadino che salutando il conte si toglie il cappello con la mano sinistra) e alla scienza araldica, che dimostrerebbero che l'opera è un calco da un'opera precedente. Lo studioso ritiene inoltre che sia stata Elisabetta di Gorlitz, la sposa di Giovanni di Baviera, a commissionare tutte le miniature dopo il 1441. F. LYNA, *Elisabeth de Gorlitz et les Heures de Turin et de Milan*, in "Scriptorium", XV, 1961, pp. 121-125. Sterling si è opposto vivamente al "faux problème de l'inversion" avanzato da Lyna. CH. STERLING, *Jan van Eyck avant…*, 1976 pp. 15-18. Sulla questione si vedano anche J. MARROW, *Pictorial reversals in the Turin-Milan Hours*, in "Scriptorium", XX, 1966, pp. 67-69; A. CHÂTELET, *Jean van Eyck enlumineur*, 1993, p.p. 34-36.

[87] L'intervento della studiosa, dall'eloquente titolo in forma interrogativa *Jan van Eyck as illuminator? Hand G of the Turin-Milan Hours,* si è focalizzato sulle differenze tra le miniature G e le opere certe di van Eyck per quanto attiene il trattamento e le proporzioni delle figure e la costruzione dello spazio. La studiosa aveva d'altronde già espresso le sue perplessità a proposito dell'autografia eyckiana di queste miniature: troppo grande la differenza, ad esempio, tra le piccole figure che troviamo in secondo piano nella Santa Barbara di Anversa (1437) e i personaggi che popolano i fogli di Torino-Milano. C. REYNOLDS, *The king of painter*, in *Investigating Jan van Eyck*, a cura di S. Foister, S. Jones, D. Cool, Turnhout 2000, pp.1-16, in part. pp. 9-10.

Paesi Bassi, cioé "Hand F" fino a "Hand K", il cui caratterere eyckiano è generalmente riconosciuto dalla critica. Possiamo riassumere in due scuole di pensiero il dibattito su questa campagna decorativa: la fazione più numerosa (che comprende tra gli altri Panofsky, Sterling, Châtelet, Colman) ritiene che F e G/Jan van Eyck siano attivi in Olanda per il conte Guglielmo di Baviera o per il suo fratello usurpatore Giovanni. La mano H, di cui parleremo diffusamente, viene più o meno strettamente collegata alla mano G. Si distingue König, il quale identifica la mano G con Jan van Eyck ma sposta la datazione delle miniature agli anni 1430-1440[88]. Gli altri miniatori, da "Hand" I fino a "Hand" K, il quale mise mano al codice per ultimo, hanno terminato l'opera nelle Fiandre. Panofsky distingue nettamente tra la mano G e le opere di questi seguaci, frutto di un clima di eclettismo: si tratta di una produzione tipica di miniatori fiamminghi, probabilmente attivi a Bruges, i quali, secondo la moda del periodo, ricorrevano ampiamente all'imitazione di ben note tavole dipinte[89]. Le opere di questi seguaci o collaboratori di Jan van Eyck ci interessano particolarmente in quanto è in quest'ambito che vanno probabilmente cercati i possibili modelli fiamminghi di Giovanni Boccati, come diremo.

La seconda fazione ritiene invece che tutte le miniature siano state realizzate da seguaci e imitatori di Jan van Eyck nelle Fiandre. In particolare ha inficiato l'ipotesi di identificazione tra G e van Eyck l'opinione di un grande esperto di storia della miniatura come Maurits Smeyers[90]. Lo studioso accoglie l'ipotesi di Lyna: la miniatura con *La preghiera del principe* sarebbe una copia. L'opera si riferisce senza dubbio alla casa di Baviera e secondo Smeyers il principe raffigurato sarebbe Guglielmo. Il miniatore-copista potrebbe aver scelto consapevolmente di riprendere una raffigurazione di un esponente della casa di Baviera: i santi del calendario che viene aggiunto nei Paesi Bassi al codice di Jean de Berry fanno riferimento all'antico regno di Hainaut. Il committente potrebbe dunque essere un membro della nobiltà dell'Hainaut che si era prefisso lo scopo di preservare la memoria del sovrano. In questa fase sono intervenuti nella decorazione del codice almeno 4 maestri, da F a I, i quali derivano composizioni e motivi da opere di van Eyck e dei suoi seguaci. Questa campagna decorativa è da collocarsi interamente a Bruges nel 1440-1445 nell'ambito di un workshop posteyckiano in cui miniatori e pittori interagivano, attingendo tutti liberamente all'eredità di Jan van Eyck. In questo entourage è stato miniato anche il frontespizio della *Città di Dio*,

[88] F. BOESPFLUG e E. KÖNIG, *Le Bellissime Ore di Jean de France Duca di Berry,* Genova 1998.
[89] E. PANOFSKY, *Early netherlandish painting…*, 1953, I, pp. 232-233.
[90] M. SMEYERS, *Answering some questions about the Turin-Milan Hours,* in *Le dessin sous-jacent dans la peinture Géographie et chronologie du dessin sous-jacent.. Colloque VII*, atti del convegno (Louvain-la-Neuve, 17-19 settembre 1987) a cura di R. Van Schoute e H. Verougstraete Marcq, Louvain-la-Neuve 1989, pp. 55-70.

manoscritto realizzato a Bruges per Jean Chevrot intorno al 1445[91], che Lina aveva attribuito alla Mano G. Secondo Smeyers il Maestro G non è altro che un superbo seguace di van Eyck di cui per ora non si conoscono altri lavori. La decorazione del codice venne ultimata poco più tardi a Bruges, per un altro committente, dal Maestro K, il quale deriva motivi e composizioni tanto da Jan van Eyck tanto dal Maestro di Flemalle: il miniatore si muove in quel clima di eclettismo descritto anche da Panofsky. Secondo Smeyers il Libro d'Ore di Milano-Torino non è isolato, ma può essere associato a vari manoscritti, tutti connessi con Bruges, tra 1450 e 1460. Alcuni rivelano il contributo o comunque connessioni con il Maestro K e in alcuni si può riconoscere lo stile di Willelm Vrelant che arrivò a Bruges in questo periodo[92].

A mio parere il carattere assolutamente straordinario e innovativo delle miniature della Mano G distingue nettamente il codice di Torino-Milano dalla produzione di libri d'ore, talvolta di carattere seriale, che alla metà del secolo aveva i suoi centri principali a Utrecht e a Bruges: non posso che concordare con la fazione di studiosi che propone di individuarvi l'intervento diretto del giovane Jan van Eyck, attivo alla corte di Giovanni di Baviera. Questa ipotesi è supportata, come vedremo, anche dalle repliche tratte da queste miniature e da una serie di tavole ad esse connesse, riprese che troviamo tanto a Nord quanto a Sud dell'Europa. Questa riflessione ci introduce alla trattazione di un prototipo per la scena della *Crocifissione* messo a punto da van Eyck, modello che ebbe un grande successo e a cui si rifece anche il nostro Giovanni Boccati.

Il Maestro H e la *Crocifissione* posteyckiana della Ca' d'oro di Venezia: un possibile modello per Boccati

Abbiamo già nominato come esempio di "plateau composition" una miniatura con la *Crocifissione*, al folio 48 v delle *Ore di Torino-Milano*, di mano del Maestro H (fig. 159). Questa composizione, che si ritrova quasi identica nella tavoletta della Ca' d'Oro di Venezia attribuita alla bottega di Jan van Eyck (fig. 160), sembra aver avuto una precoce diffusione nell'Europa del Sud e riveste dunque una particolare importanza per il nostro discorso.
Panofsky riconosceva una qualità superiore alle serie G e H rispetto agli interventi degli altri miniatori che completarono la decorazione del codice nei Paesi Bassi. Tuttavia, mentre le

[91] D. DENEFFE, in *Minatures flamandes…*, 2010, n. 18, pp.171-173.
[92] Sulla miniatura a Bruges si veda: M. SMEYERS e B. CARDON, *Utrecht and Bruges – South and North "Boundless" relations in the XV century*, in *Masters and Miniatures*, 1991, pp. 89-104.

miniature G si distinguono per la loro assoluta genialità, quelle della Mano H si direbbero opera di un imitatore piuttosto che di un artista originale, il quale coniuga lo stile eyckiano con elementi flemalleschi. Panofsky, pur rilevandone lo stretto legame con van Eyck, data quindi la serie H agli anni 1440-1445[93].

Il fatto che il miniatore H sia solito imitare modelli eyckiani trova conferma nella citata tavoletta della Ca' d'Oro. Il confronto tra le due opere mostra chiaramente come il miniatore stia copiando e come nel farlo non comprenda appieno il suo modello che ci è restituito nella sua interezza dalla tavola: nel gruppo di persone che si vedono sulla destra il miniatore riporta solo uno dei due cavalieri che nella versione pittorica stanno parlando tra loro, e lo ritrae comunque come se fosse intento al dialogo, atteggiamento che risulta quindi ingiustificato[94].

La rappresentazione della città presenta inoltre alcune differenze: come notato da Maddalena Bellavitis, nella tavola sono presenti le due torri che si vedono nella miniatura, ma entrambe sono spostate a destra, mentre una terza gigantesca costruzione compare sulla sinistra a rappresentare il Tempio di Salomone[95]. Nella miniatura la veduta, della quale torneremo a parlare, mi sembra inoltre semplificata rispetto a quella della Ca' d'Oro, dove un vasto agglomerato urbano è descritto con precisione, tanto da far pensare che il pittore abbia tratto ispirazione da una città reale. Ci troviamo probabilmente di fronte a due derivazioni indipendenti da un unico modello, perduto, autografo di Jan van Eyck, come indicano sia la composizione innovativa, compiuto esempio di "plateau composition", sia il successo che essa riscosse nel mondo mediterraneo.

Châtelet[96] si attesta su una posizione diversa da Panofsky per quanto riguarda il Maestro H, a cui riserva un miglior trattamento. Se da un lato ritiene impossibile accogliere l'opinione di Hulin de Loo, riconoscendo in quest'artista Jan van Eyck stesso, dall'altro non condivide la tesi di Panofsky che situa la partecipazione del maestro H alla decorazione del codice verso il 1440-1445 e che lo riduce a poco più di un semplice imitatore di van Eyck. Châtelet ritiene infatti che l'intervento del Maestro H nel Libro d'Ore di Milano-Torino sia strettamente legato a quello di van Eyck stesso: il miniatore sarebbe uno dei collaboratori (*Knecht*) di Jan di cui ci parlano i documenti dell'Aja. Questa ipotesi sarebbe confermata dalla presenza del ritratto di Giovanni di Baviera - confrontabile con quello che compare nella *Preghiera del*

[93] E. PANOFSKY, *Early Netherlandish painting…*, 1953, I, p. 239.
[94] A. CHÂTELET, *Un collaborateur de van Eyck…*,1980, p. 44.
[95] M. BELLAVITIS, *Le due Crocifissioni posteyckiane conservate nel Veneto*, in *Nord-Sud: presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna: prospettive di studio e indagini tecniche*, atti del convegno internazionale (Genova 28-29 ottobre 2005), a cura di C. Virdis Limentani e M. Bellavistis, Padova 2007, pp. 47-54.
[96] A. CHÂTELET, *Les primitives hollandais*, 1980, pp. 38-44, 198-202 IDEM ,*Un collaborateur de van Eyck…*, 1980, pp. 43-60.

Principe- in una miniatura del Gruppo H, cioè nell'iniziale istoriata del folio 14 dove compare *Dio in maestà sotto una tenda*. La caratteristica peculiare di questo miniatore è che egli mette l'accento sulle figure più che sul paesaggio, che diviene mero sfondo della composizione: manca una completa integrazione tra i due elementi. Tuttavia il Maestro H ha subito fortemente l'influenza di Jan van Eyck, come è evidente nella miniatura di sua mano che a noi più interessa, quella con la *Crocifissione*, che si distacca dalle altre del gruppo. Come abbiamo già ricordato questa miniatura è una copia di un'originale che non poteva che essere di mano di van Eyck. Châtelet attribuisce alla mano H anche la *Crocifissione* della Ca' d'Oro, che sarebbe però una replica dall'originale perduto di van Eyck più tarda rispetto alla miniatura. Lo studioso propone infatti una data intorno al 1442 per questa tavola, cioè la stessa data che compare nel *San Girolamo* eyckiano di Detroit, secondo Châtelet un'altra prova di questo maestro. Sembra che entrambe le opere si trovassero *ab antiquo* in Italia e lo studioso rileva delle caratteristiche italiane nella città raffigurata nella *Crocifissione*, dove si notano numerosi loggiati e, minuscolo dettaglio, dei panni stesi ad asciugare fuori dalle finestre. La sua ipotesi è che le tavole siano state realizzate in Italia da un collaboratore di Jan van Eck, che avrebbe riproposto due composizioni del grande maestro. Infatti anche il *San Girolamo* si rifarebbe a un perduto prototipo di Jan van Eyck, come dimostra la già citata miniatura raffigurante San Tommaso d'Aquino, la cui ideazione spetta certamente al grande maestro. Châtelet ha avanzato il nome di Jan Coen per il Maestro H, che si sarebbe anche potuto giovare di una fortunosa omonimia in Italia, dove Jan era chiamato Giovanni da Bruggia.

Al maestro H Châtelet attribuisce anche un'altra tavola raffigurante la *Crocifissione*, conservata a Berlino (43x26 cm, fig. 165), che egli considera un'interpretazione più libera del modello eyckiano dove ad emergere è lo stile personale dell'artista, che privilegia la raffigurazione dei personaggi a quella del paesaggio, che svolge qui il mero ruolo di sfondo. Questa *Crocifissione* era invece considerata un *pastiche* da Panofsky[97] mentre recentemente Borchert l'ha attribuita al cosiddetto Maestro del San Giovanni Smorfioso[98]. Nel catalogo della mostra di Rotterdam, attualmente in corso, Stefan Kemperdick osserva che il giudizio della critica sull'opera è stato certamente condizionato dal cattivo stato di conservazione e avanza prudentemente un'attribuzione allo stesso Jan van Eyck, accostando l'opera allo scomparto con gli eremiti e i pellegrini del polittico di Gand, dove si ritrovano gli stessi volti distorti in una smorfia, deformazione che caratterizza anche il volto di Abele. L'analisi del

[97] E. PANOFSKY, *Early Netherlandish painting…,* 1953, I, p. 236.
[98] T. H. BORCHERT, *Jan van Eyck*, Colonia 2008, p. 68.

disegno soggiacente sembra confermare questa ipotesi:[99]. Il canone grande delle figure si direbbe infatti proprio della maturità di Jan van Eyck piuttosto che delle sue opere ritenute giovanili, dove piccole figure affollano la composizione.

La tavola della Ca' d'Oro è invece oggi generalmente attribuita ad un seguace di Jan van Eyck[100]. Come abbiamo ricordato essa si trovava a Padova, nella collezione Dondi dall'Orologio, dove rimase fino al 1895 circa, quando venne venduta e migrò nella collezione del Barone Franchetti. Denis Ton suggerisce di identificare il dipinto con una *Crocifissione* citata da Rossetti nella collezione padovana alla fine del XVIII secolo[101]. La tavola doveva però trovarsi a Padova fin dal Quattrocento: i Musei Civici della città ne conservano una copia contemporanea, rimasta incompleta, di mano di artista italiano (fig. 166)[102].
Si pone dunque il problema del rapporto della *Crocifissione* della Ca' d'Oro da un lato con il perduto originale eyckiano, dall'altro con l'Italia. Molto interessanti a questo proposito risultano le riflessioni sulla tecnica del dipinto della Ca' d'Oro e della replica padovana che dobbiamo a Maddalena Bellavitis[103]. L'analisi del disegno soggiacente della tavola veneziana non mostra pentimenti,[104] i contorni scorrono fluidi: Bellavitis ne conclude che l'artista avesse davanti agli occhi un modello da seguire, che gli ha permesso di tracciare la composizione sull'imprimitura in maniera sicura, senza dover ricorrere a correzioni. Molto probabilmente oltre, o invece, di un modello pittorico esisteva un disegno di Jan van Eyck, che è stato copiato dai suoi collaboratori e seguaci e che sarebbe anche alla base della miniatura del Libro d'Ore, al folio 48v. Questa prassi è attestata nell'atelier eyckiano anche da altri esempi:

[99] S. KEMPERDICK, in *The road to Van Eyck*, 2012, n. 81, pp. 290-292.
[100] B. AIKEMA, in *Il Rinascimento a Venezia…*, 1999, n. 10, pp. 202-203. F. ELSIG,in *El Renacimiento Mediterráneo, Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra a cura di M. Natale (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio – 6 maggio 2001, Valencia, Museu de Belles Arts de Valencia, 18 maggio – 2 settembre 2001), Madrid 2001, n. 32, pp. 275-277. *The age of van Eyck*. *The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting*, catalogo della mostra a cura di T.H. Borchert (Bruges, Groeningen Museum, 15 marzo-30 giugno 2002) New York 2002, n. 34, p. 238. D. THIÉBAUT, in *Mantegna. 1431-1506*, catalogo della mostra a cura di G. Agosti e D. Thiébaut (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009), Parigi 2008, n. 57, pp. 172-173. Venne ben presto scartata l'attribuzione proposta da von Bodenhausen a Hubert van Eyck e accolta da van Gelder. E. VON BODENHAUSEN, *Gerard David und seine Schule*, Monaco 1905, p. 111. J. G VAN GELDER, *Fiamminghi e Italia, at Bruges, Venice and Rome*, in "The Burlington Magazine, 583, 1951, pp. 324-327.
[101] D. TON, *Per un'edizione critica della Descrizione di Giambattista Rossetti: le collezioni a Padova nel Settecento*, tesi di specializzazione, Università degli Studi di Padova, anno accademico 2004-2005, p. 64.
[102] E. ANNOVAZZI, in *Ponentini e Foresti. Pittura Europea nelle collezioni dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra a curi di C. Limentani Virdis e D. Banzato (Padova, Museo Civico al Santo, 16 maggio 1992-31 dicembre 1992), Roma 1992, n. 1, p. 49, B. AIKEMA, in *Il Rinascimento a Venezia…*, 1999, n, 11, pp. 204-205. F. CAVALIERI, in *El Renacimiento Mediterráneo…*, 2001, n. 33, pp. 278-279. *The age of van Eyck…,* 2002, n. 85, p. 255.
[103] M. BELLAVITIS, *Le due Crocifissioni posteyckiane*…, 2007.
[104] Fatta eccezione per il pentimento nelle dimensioni della tabella.

esistono numerose serie grafiche di Apostoli copiate o ricalcate da seguaci di Jan[105]. Proprio nella tavola in questione la figura del San Giovanni è analoga, anche nelle misure, a quella che compare in un disegno al Musée Bonnat di Bayone, attribuito da Bruyn al cosiddetto Meester van de Grijnzene Johannes (Maestro di San Giovanni Smorfioso)[106]. Questo confronto stringente era stato sottolineato da Caterina Virdis Limentani e da Elena Annovazzi che avevano proposto di attribuire la tavola a questo anonimo maestro[107]. La sicurezza del tratto del disegno soggiacente della tavola veneziana potrebbe suggerire un mezzo meccanico di trasposizione dal modello, come un pantografo. Bellavitis sottolinea però come ci sia anche la possibilità che l'artista avesse usato una punta d'argento nel disegno preparatorio per poi ripassarlo con un altro medium[108].

Anche nella tavola padovana si riscontra un disegno dal tratto sicuro, senza alcun rimaneggiamento della prima stesura. Quale fu allora la genesi di questa copia di mano di un pittore italiano? Alla base potrebbe esserci il medesimo disegno, o forse il copista vide la tavola veneziana ancora *in fieri*, perché, come sottolineato da Caterina Virdis Limentani, è "come se l'ignoto copista avesse potuto esaminare agli infrarossi la tavola ora a Venezia"[109]. L'incontro tra i due maestri potrebbe essere avvenuto nelle Fiandre, dove l'artista italiano avrebbe copiato il disegno per poi realizzare la tavola in patria- su legno di pioppo, supporto tipicamente italiano- oppure in Italia[110]: ciò implicherebbe allora che anche la tavoletta della Ca' d'Oro sia stata eseguita in Italia, come ipotizzato non solo da Châtelet ma anche da Caterina Virdis. La studiosa ha sottolineato una serie di elementi che legano questo quadretto all'Italia: la conformazione urbana nel suo insieme, con le mura che si arrampicano sulla collina, è più simile ad una città tardo-gotica italiana che a un borgo fiammingo; i tetti sono

[105] Ad esempio i fogli con gli Apostoli conservati all'Albertina di Vienna. Si vedano: G. ZEMAN e F. KORENY, in *Early Netherlandish drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch*, catalogo della mostra a cura di F. Koreny (Anversa, Rubenshuis, 14 giugno – 18 agosto 2002), Anversa 2002, nn. 3 e 4, pp. 33-38; T.H. BORCHERT, in *Van Eyck to Dürer: early Netherlandish painting and central Europe*, catalogo della mostra a cura di T.H. Borchert (Bruges, *Groeningemuseum*, 29 ottobre 2010-30 gennaio 2011), Warnsfeld 2010, nn. 22-25, pp. 151-152.

[106] J. BRUYN, *Van Eyck Problemen*, Utrecht 1957, p. 149, fig. 34. Differiscono solo le mani, che invece di reggere il calice sono rigirate verso l'esterno con le dita intrecciate.

[107] E. ANNOVAZZI, *I dipinti fiamminghi e olandesi delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, tesi di laurea, relatore C. Limentani Virdis, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, aa. 1989-1990. E. ANNOVAZZI, in *Ponentini e Foresti…*, 1992, n. 1, p. 49.

[108] M. BELLAVITIS, *Telle depente forestiere*, 2010, n. 19, p. 267. Un'ulteriore ipotesi presa in considerazione dalla studiosa è che l'artista avesse incollato il foglio sulla preparazione, come indurrebbe a pensare la difficoltà di leggere il disegno soggiacente. Si tratta inoltre di una pratica attestata in ambito eyckiano, per esempio nella versione di Filadelfia delle *Stimmate di San Francesco*.

[109] C. VIRDIS LIMENTANI, *Artisti della "Nattion fiamenga". Pittori e opere a Venezia, in La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, a cura di Caterina Virdis Limentani, Verona 1997, pp. 33-72, in part. pp. 60-61

[110] Anne Hagopien van Buren ha pensato che l'autore della tavola fosse italiano e che avesse potuto conoscere l'originale eyckiano in occasione di un soggiorno a Bruges. A. H. VAN BUREN, *La genèse du livre eyckien de priers et de messes*, in A. H. van Buren, J.H. Marrow, S. Pettenati, *Heures de Turin-Milan. Commentaire*, Luzern 1996, pp. 431-593.

poco spioventi, compaiono campanili a torre, numerosi loggiati e gallerie. Inoltre anche i capelli rossi, ricci e lunghi del San Giovanni sono del tutto stravaganti rispetto alla moda borgognona; il cappello di pelo alla polacca di uno dei due personaggi dipinti in atto di dialogare, in coda al corteo, è nettamente pisanelliano[111]. Una genesi italiana dell'opera sembra però contraddetta dal supporto su cui è realizzata: la tavola è di legno di quercia[112]. Frédéric Elsig ha ipotizzato che la tavola della Ca' d'Oro potesse essere giunta a Padova con il vescovo Pietro Donato, presente al Concilio di Ginevra che costituì un momento di scambio artistico e culturale fondamentale per il Quattrocento; sappiamo che il vescovo in quell'occasione commissionò varie miniature e dipinti[113].

Sterling[114] riteneva che le caratteristiche che legano l'opera all'Italia fossero proprie dell'originale eyckiano copiato nella tavola della Ca' d'Oro e le riteneva elemento determinante per datare il modello a dopo il 1426. Il 26 agosto e il 27 ottobre di quell'anno Jan riceve dalla tesoreria del Duca di Borgogna delle consistenti somme di denaro per un pellegrinaggio e per dei viaggi segreti in luoghi lontani[115]. Lo studioso sostiene che potrebbe trattarsi di un'allusione ad un pellegrinaggio in Terra Santa allo scopo di fare un sopralluogo degli itinerari che le truppe europee avrebbero potuto percorrere per la crociata progettata da Filippo il Buono: in quell'occasione si situerebbe secondo Sterling il viaggio dell'artista attraverso l'Italia. Il pittore non sarebbe il primo uomo di fiducia del Duca di Borgogna ad essere inviato in Palestina: nel 1420 aveva ricevuto istruzioni in questo senso Guillebert de Lannoy, il fratello di Baudouin de Lannoy, soggetto di un ritratto di van Eyck; nel 1432-1433 il duca inviò Bertrandon de la Brocquière nella stessa destinazione e il pagamento per questa missione è fatto per "a certain lointain voyage secret", le stesse parole usate per Jan van Eyck nel 1426[116].

Nella tavola della Ca' d'Oro Gerusalemme si stende davanti ad una catena alpestre e prende l'aspetto di una città manifestamente mediterranea. Sterling estende la stessa riflessione alla *Crocifissione* del dittico di New York (fig. 158), alle *Tre Marie al Sepolcro* del Museo di Rotterdam (fig. 167) e alla *Crocifissione* di Berlino (fig. 165). Le montagne innevate verranno

---

[111]. *Ibidem*.

[112] L. CAMPBELL, *Notes on Netherlandish pictures in the Veneto in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in "The Burlington Magazine", CXXIII, 1981, pp. 467-473, in part. p. 468, nota 12; F. ELSIG,in *El Renacimiento Mediterráneo, Viajes…* 2001, n. 32, pp. 275-277.

[113] F. ELSIG, *La peinture des anciens Pays Bas et sa reception: un survol*, in *La naissance des genres. La peiture des anciens Pays Bas (avant 1620) au Musée d'art e d'histoire de Genève*, catalogo della mostra a cura di F. Elsig (Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire, 8 dicembre 2005-12 marzo 2006), Ginevra-Parigi 2005, pp. 11-19, in part. p. 12.

[114] CH. STERLING, *Jan van Eyck avant …*, 1976, pp.

[115] J. PAVIOT, *La vie de Jan van Eyck…,* 1990, pp. 83-93.

[116] S. KEMPERDICK e F. LAMMERTSE, *Painting aroud 1400…*, 2012, p. 105.

dipinte da van Eyck anche nello scomparto con i *Cavalieri di Cristo* di Gand e nella *Madonna del Cancelliere Rolin* (fig. 206); le Alpi sullo sfondo compaiono anche nelle *Stimmate di San Francesco*, opera che ci è nota in due versioni (figg. 120, 121)[117], dove van Eyck sembra aver riprodotto con precisione anche la celebre Scogliera delle Stimmate a La Verna: un ulteriore testimonianza del viaggio in Italia del pittore. Al contrario, nell'*Andata al Calvario*, opera perduta ma che ci è nota da una replica del Museo di Budapest (fig. 191)[118], non troviamo la catena montuosa e Gerusalemme ha ancora l'aspetto di una città fiamminga: l'opera sarebbe quindi precedente al viaggio dell'artista.

Le montagne innevate costituiscono un dettaglio che non è possibile rintracciare né in opere precedenti a quelle di van Eyck, né in quelle di artisti fiamminghi a lui immediatamente successivi: il maestro non poté sicuramente ammirare un tale scenario nei Paesi Bassi. Renzo Leonardi ha individuato nella *Crocifission*e di New York una fedele veduta delle Alpi ripresa da Gex, ai piedi del massiccio della Giura[119]. Sappiamo che De la Brocquière nel suo itinerario verso la Palestina viaggiò dalla Borgogna alla Savoia, attraversando poi le Alpi per entrare in Piemonte: Jan van Eyck potrebbe aver seguito un analogo itinerario[120].

Un altro straordinario dettaglio che propende a favore di un viaggio di van Eyck in Palestina è costituito dalla precisa descrizione della Cupola della Roccia e della Basilica del Santo Sepolcro nelle *Tre Marie al Sepolcro*, la cui attribuzione a Jan van Eyck è stata recentemente ribadita in occasione della mostra di Rotterdam: viene proposta una datazione al 1430-1435 circa, anche sulla base di analisi dendrocronologiche[121]. Si tratta di un dettaglio davvero sorprendente e di un caso unico nella produzione di van Eyck: né nel dittico di New York, né nella *Crocifissioni* di Berlino o della Ca' d'Oro, dove pure compaiono le Alpi e una città "mediterranea", troviamo la descrizione realistica di questi due edifici, che è possibile riscontrare solo in opere eseguite da artisti decenni dopo, come fece Jan van Scorel nel Trittico Lochorst[122]. Jan potrebbe aver visto di persona questi edifici, se il suo lontano viaggio segreto ebbe effettivamente come meta la Terra Santa, oppure potrebbe averne ripreso l'immagine da un'opera precedente: sappiamo ad esempio che il Duca di Berry possedeva una

[117] A Torino e Filadelfia; si veda *Jan van Eyck. Opere a confronto*, catalogo della mostra a cura di J.J. Rishel e C. Spantigati (Torino, Galleria Sabauda, 2 ottobre – 14 dicembre 1997), Torino 1997. Il quadro di Filadelfia è realizzato su pergamena e montato su una piccola tavola di legno che viene dallo stesso albero che ha fornito i supporti per due ritratti di mano di van Eyck conservati a Berlino: il *Ritratto di Baudouin de Lannoy* e il *Ritratto di un uomo (Giovanni Arnolfini?)*. I due dipinti di Torino e Filadelfia provengono quindi certamente dall'atelier eyckiano. Si veda: S. KEMPERDICK e F. LAMMERTSE, *Painting aroud 1400…*, 2012, p. 106-107.
[118] F. LAMMERTSE, in *The road to van Eyck…*, 2012, n. 88, pp. 307-308.
[119] R. LEONARDI, *Jan van Eyck, les Alpes et la lune*, in "Revue de l'art, 155, 2007, pp. 51-57.
[120] S. KEMPERDICK e F. LAMMERTSE, *Painting aroud 1400…*, 2012, p. 108, nota 64.
[121] N. VAN DER WAL e F. LAMMERTSE, in *The road to van Eyck*, 2012, n. 82, pp. 293-295.
[122] CH. STERLING, *Jan van Eyck avant …*, 1976, p. 27 figg. 34-35.

mappa della Terra Santa e dunque rappresentazioni di Gerusalemme erano probabilmente note all'epoca. Rimane in ogni caso un mistero il perché l'artista abbia scelto di riprodurre questi dettagli solo in quest'opera, mentre nelle altre la città di Gerusalemme ha un aspetto più fantasioso.

Sterling riteneva che van Eyck avesse immagazzinato i suoi ricordi di viaggio e li avesse utilizzati a date diverse, ripensando e rinnovando costantemente la rappresentazione, coniugando ricordi di architetture italiane e fiamminghe: forse la vera Gerusalemme orientale dell'inizio del XV secolo doveva apparirgli come una rovina troppo povera per essere degna di evocare lo splendore della Città Santa[123].

Una veduta di Assisi nella Tavoletta della Ca' d'Oro?

Forse Assisi poteva costituire agli occhi di Jan van Eyck una degna sostituta di Gerusalemme. La felice intuizione si deve a Caterina Virdis Limentani, che molto generosamente me ne ha fatto partecipe, dandomi l'opportunità di verificare la sua ipotesi. La città ritratta con dovizia di particolari nella tavoletta della Ca' d'Oro potrebbe effettivamente essere una veduta di Assisi.

La veduta richiama alla mente una delle tante città umbre in pietra chiara poste su di un colle. La dimensione piuttosto estesa dell'abitato e la posizione della città, le cui mura si arrampicano sulla collina, possono in particolare rimandare ad Assisi, i cui edifici sono costruiti con la tipica pietra rosa e il cui abitato si configura ancora oggi come un ovale allungato tra il piede e la vetta del colle Asio, con alle spalle il monte Subasio. Assisi aveva tre cerchie di mura -la più esterna delle quali è trecentesca- e tre cerchie di mura vengono rappresentate nel dipinto della Ca' d'Oro, dove il dettaglio delle fortificazioni che salgono nella parte destra corrisponde ancora oggi alla conformazione di quelle assisiate; il tratto di cerchia muraria che cambia direzione, scendendo verso valle, e la sua porta, sembrano corrispondere perfettamente a Borgo Aretino e a Porta Nuova, la quale dà accesso alla città da est, in corrispondenza di Santa Chiara. Non mi sembra siano raffigurati edifici riconoscibili con certezza, nemmeno tra le chiese che si sono salvate dalle trasformazioni avvenute nel corso dei secoli e che sono visibili ancora oggi; tuttavia la proliferazione di torri e loggiati si addice perfettamente ad una veduta di Assisi: i campanili caratterizzati da serie di monofore o bifore sono tipicamente assisiati e una delle torri che troviamo nel quadro veneziano è davvero molto simile al campanile della basilica francescana; le chiese raffigurate inoltre sono tipicamente italiane, con facciata a capanna e campanile, proprio come Santa Chiara e San

[123] CH. STERLING, *Jan van Eyck avant* …, 1976, p. 30.

Francesco. Alla città raffigurata nella tavoletta della Ca d'Oro ben si addicono inoltre le parole usate dall'urbanista Giovanni Astengo a proposito di Assisi: "strutturalmente la città due- trecentesca può definirsi come un insieme di piazze piane a differenti quote"[124], piazzette così accuratamente descritte dal pittore fiammingo, popolate da minuscole figurine e da cavalli. Si è inoltre tentati dalla possibilità di identificare il minuscolo tempio romano che compare nella *Crocifissione* della Ca' d'Oro con il tempio della Minerva di Assisi, adibito nel Medioevo a Palazzo del Popolo, che costituisce certamente una tipicità della cittadina, dipinta anche da Giotto. Colpisce anche la somiglianza tra la rocca raffigurata in cima al colle e la Rocca Maggiore di Assisi[125].

La scelta di raffigurare Assisi come Gerusalemme non sarebbe casuale ma avrebbe un significato simbolico molto forte: sono i francescani ad essere i custodi dei Luoghi Santi. Non siamo però di fronte ad una veduta propriamente realistica. Una domanda sembra per ora rimanere senza risposta: il prototipo eyckiano a cui si rifacevano tanto la tavoletta della Ca d'Oro quanto la miniatura del Maestro H includeva una veduta di Assisi più precisa, con edifici chiaramente identificabili? Nel processo di copia potrebbe essersi perso qualcosa dell'originale; d'altronde nella miniatura di Torino-Milano la raffigurazione della città è notevolmente semplificata.

Sicuramente nelle due versioni della *Crocifissione* che ci sono giunte, miniata e dipinta, c'è un tentativo di adattare una città italiana alla raffigurazione della Terra Santa, con l'inserimento di quegli enormi torrioni fuori misura a ricordare edifici orientali, come la Cupola della Roccia, il cui aspetto reale Jan van Eyck dimostra di conoscere all'epoca della realizzazione delle *Tre Marie al Sepolcro*. Caterina Virdis ha notato che le grandi torri che compaiono sulla sinistra della tavola della Ca' d'Oro – presenti anche nella miniatura- somigliano alla torre del 1428 della famiglia Dondi di Padova (che ben presto venne in possesso della tavola della Ca d'Oro!), presentando anch'esse un carattere italianeggiante. L'aspetto delle porte urbiche sembra essere l'unico rimando alle città del Nord Europa.

Interessante confrontare il dipinto di Venezia con quella che è considerata la più antica veduta topografica della città francescana, ripresa dalla Valle di Santa Maria degli Angeli, "dal punto stesso in cui anche oggi i fotografi sogliono ritrarre il panorama di Assisi"[126]: si tratta del

[124] G. ASTENGO, *Il piano regolatore di Assisi*, in "Urbanistica", XXVII, 1958, p. 42.

[125] La torre dodecagonale più occidentale è stata costruita solo nel 1458, troppo tardi per pensare che essa possa essere stata inclusa nel dipinto della Ca' d'Oro; è inoltre impossibile che essa compaia nell'eventuale suo eventuale prototipo eyckiano. Nella tavola sembra essere invece raffigurato il corpo più antico della Rocca di Assisi.

[126] U. GNOLI, *Il Gonfalone della peste di Nicolò Alunno e la più antica veduta di Assisi*, in "Bolletino d'Arte", 1911, pp. 63 – 70, in part. p. 66.

bellissimo Gonfalone della Peste di Nicolò Alunno, databile agli anni Ottanta del XV secolo (fig. 168).[127] Sicuramente il pittore, nello sviluppare una così organica veduta della città, è stato favorito dalla particolare conformazione dell'abitato assisiate, che si sviluppa tutto sul fianco meridionale del colle Asio, conformazione che si è mantenuta nei secoli. Molti edifici sono riconoscibili, a partire dalla basilica francescana con il Sacro Convento e Santa Chiara, che occupano i due poli occidentale e orientale della città. L'Alunno è autore anche di un grande polittico custodito al Museo della Cattedrale di Assisi, datato 1462; in uno scomparto della predella è raffigurata la *Traslazione del corpo di san Rufino alla città di Assisi* (fig. 169): vi compare una veduta della città, meno dettagliata anche a causa delle piccole dimensioni, ma ugualmente precisa, ripresa da un differente punto di osservazione, cioè come si presenta ancora oggi a chi arriva ad Assisi dal centro di Bastia Umbra, procedendo verso occidente[128]. Il confronto con questa predella rende concreta la possibilità che sia proprio da questo punto di vista che la città sia ritratta nella tavoletta della Ca' d'Oro, come appare evidente da un confronto delle due opere, dove le mura, che insistono sul colle Asio, seguono nella parte inferiore lo stesso identico tracciato nelle due opere: un ulteriore prova a favore della nostra ipotesi, che purtroppo è per ora destinata a rimanere tale.

Il successo della *Crocifissione* della Ca' d'Oro in area veneta

Al di là della possibilità che vi sia raffigurata una città italiana, il legame della *Crocifissione* della Ca' d'Oro con la Penisola è denunciato da varie opere che ne riprendono la composizione, non a caso legate all'area veneta, dove la tavoletta eyckiana doveva trovarsi molto precocemente.

Spicca per il confronto palmare una tavola delle Gallerie dell'Accademia, già attribuita a Nicola di Maestro Antonio[129] ma oggi ritenuta di un anonimo pittore veneto, influenzato dall'ambito squarcionesco (fig. 170)[130]. L'autore riprende in maniera fedele la composizione del prototipo eyckiano. Il momento rappresentato è lo stesso: i soldati e i curiosi scendono dal Golgotha, dove rimangono solamente Maria e Giovanni, ai due lati della Croce di Cristo, e in secondo piano le Marie. Il pittore utilizza lo schema della "plateau composition", riprendendo

[127] E. LUNGHI, *Immagini di Assisi nell'arte*, Assisi 1998, pp. 65 - 70. È proprio la veduta della città a fornirci un termine *post quem* per la datazione dell'opera: vi compare lo sperone aggiunto ai tempi di Sisto IV a completamento del Sacro Convento.
[128] *Ivi*, pp. 62-65.
[129] La proposta attributiva è di R. LONGHI, *Calepino Veneziano VII. Gli inizi di Nicola di Maestro Antonio da Ancona (1947)*, in *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Firenze 1978, pp. 75-76.
[130] Si veda: A. DE MARCHI, in *Mantegna. 1431-1506*, 2008, n. 58, p. 174.

quell'idea propria di Jan della folla che indifferente ritorna verso Gerusalemme. La città non occupa per intero la veduta ma è qui leggermente defilata sulla sinistra; gli edifici esagonali a più piani sembrano comunque ripresi dal prototipo eyckiano. Il pittore raffigura le croci dei due ladroni, assenti nella tavola della Ca d'Oro. L'artista coniuga motivi derivati dalla *Crocifissione* posteyckiana ed elementi dello scomparto di predella dal medesimo soggetto della pala di San Zeno di Andrea Mantegna (fig. 171), da cui riprende per esempio l'idea di rappresentare il Golgotha come una calotta rocciosa solcata da linee di frattura in prospettiva.

La predella della pala di San Zeno, eseguita tra 1457 e 1459, è anch'essa una preziosa testimonianza della ricezione dello schema eyckiano della *Crocifissione* in Veneto[131]. Millard Meiss[132] è stato il primo ad individuare nella tavole di Mantegna la ripresa di alcuni elementi derivati da un modello dell'artista fiammingo, probabilmente quello della Ca' d'Oro. I curiosi si stanno allontanando dal Golgotha, ma sul monte rimane ancora una piccola folla, tra cui i soldati che si giocano ai dadi le vesti di Cristo, elemento che non compare nelle *Crocifissioni* di van Eyck. Maria non è isolata alla destra della Croce, ma è svenuta ed è sorretta dalle pie donne. La città di Gerusalemme è qui inerpicata su un colle a sinistra. La scena raffigurata nella predella di Mantegna si colloca a metà strada tra il dinamismo dell'anta di dittico di New York, dove i curiosi si accalcano intorno alle tre croci in un'azione molto concitata, e il momento che segue la morte di Cristo, quando la folla si allontana e lascia soli nella disperazione i dolenti, rappresentato nella *Crocifissione* della Ca' d'Oro. Quello che sicuramente Mantegna deriva dalle opere di van Eyck è lo schema della "plateau composition" e l' idea dei soldati che si allontanano scendendo dal Monte del Calvario. La composizione della predella di Mantegna viene replicata in un bellissimo disegno attribuito a Giovanni Bellini (fig. 172), che testimonia il successo in Veneto dell'idea eyckiana della *Crocifissione*[133].

Secondo Châtelet fu la tavola della Ca' d'Oro e non il dittico di New York, spesso chiamato in causa a questo proposito, il modello per la *Crocifissione* di Antonello da Messina a Sibiu (39 x 23,5 cm; fig.173)[134], a dimostrazione di un primo passaggio del pittore in laguna prima del 1471: Châtelet ha ipotizzato un viaggio in Fiandra di Antonello tra 1465 e 1471, come dimostrerebbe il precoce *San Girolamo* di Reggio Calabria, considerato una variazione su una

[131] *Ivi*, n. 52 pp. 164-167.
[132] M. MEISS, *Jan van Eyck and the Italian...*, 1956, pp. 66-67.
[133] L. BELLOSI, in *Mantegna. 1431-1506*, 2008, n. 56, pp. 170-171. Bellosi ha messo in evidenza come il paesaggio raffigurato derivi dalla scena del *Martirio di San Giacomo* alla cappella Ovetari, più che dalla predella di San Zeno
[134] M. LUCCO, in *Antonello da Messina…*, 2006, n. 8, pp. 142-145. Le proposte di datazione per quest'opera, per la quale Longhi (R. Longhi, Frammento Siciliano, in "Paragone", IV, 47, 1953, pp. 3-44, in part. pp. 27-28)aveva ipotizzato una realizzazione in due fasi oscillano tra i primissimi anni cinquanta e la fine degli anni sessanta.

composizione di Dirk Bouts[135]. Molto simile alla *Crocifissione* di Sibiu è una tavola dal medesimo soggetto attribuita alla cerchia di Konrad Witz (34 x 26 cm; fig. 174)[136]; un altro confronto interessante è con una *Crocifissione* di Giovanni Bellini al Museo Correr (55 x 30 cm),la quale, se da un lato sembra ispirarsi alla predella di Mantegna, dall'altro mi sembra presenti un paesaggio del tutto analogo a quello dell'opera di Antonello[137].
Il pittore siciliano riprese lo schema della "plateau composition" in altre due celebri *Crocifissioni* più tarde, conservate a Londra (41,9 x 25,4 cm; fig. 175)[138] e ad Anversa (52,5 x 42,5 cm; fig. 176): quest'ultima opera porta la data 1475 e venne quindi realizzata certamente dopo l'arrivo del messinese a Venezia[139].
La prima ripresa datata della tavola della Ca' d'Oro è dunque costituita dalla predella della Pala di San Zeno di Andrea Mantegna: 1457-1459. Caterina Virdis Limentani ha notato inoltre un preciso riferimento agli edifici esagonali dell'opera di Venezia nello sfondo del *Martirio di San Giacomo* della Cappella Ovetari[140].

La *Crocifissione* della Ca' d'Oro va probabilmente datata dopo il 1432, per alcune riprese dall'*Agnello Mistico*, nella testa di *San Giovanni* e in quella di una delle donne a sinistra[141]. Resta da capire se questa datazione si addiceva anche all'originale di van Eyck, da cui si ritiene l'autore dell'opera veneziana abbia copiato: se così fosse esso sarebbe da ricondurre ad una seconda fase della produzione del maestro e non alla sua dibattuta attività giovanile. L'altra ipotesi percorribile è che queste riprese dal polittico di Gand si debbano all'interpretazione che dell'originale eyckiano diede l'autore della tavola di Venezia. Queste riflessioni possono essere estese anche alla miniatura del Libro d'Ore di Milano-Torino e coinvolgono dunque la discussione sul momento in cui il Maestro H intervenne nella decorazione del codice: anche nella miniatura la figura di San Giovanni è molto simile ad una

[135] A. CHÂTELET, *Antonello da Messina aux Pays Bas*, in *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo*, atti del convegno Internazionale *Nord/Sud. Ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi. Prospettive di studio e indagini tecniche*, Padova, 25-27 ottobre 2007, a cura di A. De Floriani e M. C. Galassi, Cinisello Balsamo 2008, pp. 31-37, p. 292 tavv. 9-10.
[136] S. KEMPERDICK, in *Van Eyck to Dürer…*, 2010, n. 125, p. 289. Per questa Crocifissione è stato avanzato anche il nome di Hans Witz: F. ELSIG,in *El Renacimiento Mediterráneo…*, 2001, n. 43, pp. 312-314. IDEM, in *Corti e città: arte del Quattrocento nelle Alpi Occidentali*, catalogo della mostra a cura di E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, E. Castelnuovo (Torino, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, 7 febbraio-14 maggio 2006), Milano 2006, n. 174, pp. 324-325
[137] B. AIKEMA, in *Il Rinascimento a Venezia…,* 1999, n. 12, pp. 206-207.
[138] M. LUCCO, in *Antonello da Messina…*, 2006, n. 24, pp. 180-183. Sul cartellino sono apposte firma e data, la cui ultima cifra è purtroppo illeggibile 147[…].
[139] B. AIKEMA, in *Il Rinascimento a Venezia…,* 1999, n. 13, pp. 208-209; M. LUCCO, in *Antonello da Messina…*, 2006, n.32, pp. 216-219.
[140] C. VIRDIS LIMENTANI, *Artisti della "Nattion fiamenga...*, 1997, p. 61
[141] *Ivi*, p. 60.

delle teste dei Pellegrini di Gand. La *Crocifissione* della Ca' d'Oro può essere accostata a quella di Berlino per cui Stephan Kemperdick[142]ha recentemente proposto una datazione strettamente connessa a quella del polittico, da cui si riscontrano analoghe riprese. Va rilevato come la veduta che si può ammirare nella tavola di Venezia sia assolutamente unica tra le immagini di Gerusalemme dipinte da Jan van Eyck: se davvero essa rappresentasse Assisi, a chi dovremmo attribuire il possibile viaggio in Italia centrale, al maestro o al suo seguace? Non dimentichiamo che Sterling ha individuato la ripresa di un altro importante luogo francescano da parte di Jan van Eyck, cioè la *Scogliera delle Stimmate* nelle tavole di Torino e Filadelfia[143], e recentemente Paviot ha proposto di individuare nelle opere del maestro alcune riprese dagli affreschi giotteschi della basilica superiore di Assisi[144].

La critica ha pensato per la tavola di Venezia una datazione tra 1440 e 1450[145]. Perfino Châtelet, il quale attribuisce l'opera al Maestro H, che a suo parere intervenne nella decorazione del Libro d'Ore in Olanda al fianco di van Eyck, pensa che il dipinto sia ascrivibile alla sua tarda attività e che vada datato intorno al 1442[146].

Le due tavole di Boccati, le *Crocifissioni* di Urbino e Venezia, potrebbero costituire un termine *ante quem* per l'esecuzione della tavoletta eyckiana e per il suo arrivo a Padova? Mi sembra molto convincente considerare questi due dipinti come gli esordi del camerte, come abbiamo già ricordato: nella cronologia della sua opera esse andrebbero collocate quindi prima della Pala del Pergolato. Se il modello di Boccati fu la *Crocifissione* della Ca' d'Oro, egli dovette avere occasione di vedere l'opera durante il suo primo soggiorno padovano, tra 1435 e al più tardi 1439, anno in cui la presenza del pittore è attestata a Camerino. Un dato incontrovertibile è la conoscenza da parte del nostro artista della composizione eyckiana della *Crocifissione* – e a mio parere anche dell'*Andata al Calvario*, come diremo- entro il 1446-1447, al momento cioè dell'esecuzione della *Pala del Pergolato*: la *Crocifissione* della predella è costruita con una "plateau composition" che permette all'artista di inserire una vasta veduta paesistica. Siamo certi quindi che il contatto con i modelli fiamminghi avvenne prima del secondo soggiorno padovano del 1448.

Purtroppo non sappiamo molto sulla provenienza delle due opere di Venezia e Urbino. La prima menzione della *Crocifissione* della Ca' d'Oro risale al 1916[147], quando essa si trovava

[142] S. KEMPERDICK, in *The road to van Eyck*, 2012, n. 81, pp. 290-292.
[143] CH. STERLING, *Jan van Eyck avant…,* 1976, p. 29.
[144] Ho avuto occasione di ascoltare le proposte di Paviot durante il suo intervento (*Travelling in van Eycks' paintings*) al convegno di Bruxelles dedicato a Jan van Eyck del settembre 2012.
[145] M. BELLAVITIS, in *Telle depente forestiere…*, 2010, n. 19, pp. 264-271.
[146] A. CHÂTELET, *Un collaborateur de Van Eyck…*, 1980, p. 59.
[147] C. GAMBA, *La Ca' d'Oro e la collezione Franchetti*, in "Bollettino d'arte", X, 1916, pp. 321-334, in part. p. 326.

già nella collezione Franchetti, formatasi a cavallo dei due secoli e che in quell'anno veniva donata allo Stato italiano. Ricordiamo che il barone Giorgio Franchetti aveva acquistata anche la *Crocifissione* eyckiana: forse il collezionista percepiva l'analogia tra le due opere e forse anche la tavola di Boccati venne comprata a Padova, dove il camerte certamente soggiornò. Per quanto riguarda la tavoletta di Urbino essa venne acquistata dallo Stato Italiano il 9 gennaio 1987 dalla contessa Ylda Guglielmini Cini di Roma; era parte della collezione veneziana del conte Vittorio Cini, che l'aveva però acquistata a Zurigo, dove era proprietà di Riccardo Mayer[148].

Non sappiamo chi avesse commissionato le due opere, certamente destinate alla devozione individuale. In entrambe è presente un fortissimo elemento antigiudaico, rappresentato dallo scorpione, simbolo del bacio avvelenatore degli ebrei[149]. Questo elemento però non doveva essere necessariamente legato al committente, perché esso ricompare, in maniera quasi ossessiva, in tutte le *Crocifissioni* di Boccati, a testimoniare il diffuso sentimento antigiudaico del periodo, rinfocolato dalle predicazioni degli Osservanti francescani e in particolare di San Bernardino da Siena. A proposito della *Pala del Pergolato* mi sembra interessante ricordare come a Perugia il 30 luglio 1446, anno in cui Boccati riceve i primi pagamenti per l'opera, il funerale di tale maestro Elia, ebreo, venne predisposto per le tre di notte dalle autorità comunali, che volevano evitare incidenti: il Podestà e il Capitano del Popolo avevano inviato tutte le guardie a disposizione come scorta. Nonostante queste precauzioni il corteo funebre venne attaccato a sassate dalla popolazione[150]: un episodio esemplare del clima di opposizione agli ebrei diffuso nell'Italia Centro-Settentrionale. La *Pala del Pergolato*, commissionata inizialmente da tale Messer Angelo "che poi non la volse"[151], venne terminata da Boccati per i Disciplinati di San Domenico: ricordiamo che tra gli scopi di questo movimento penitenziale, fondato proprio a Perugia nel 1260, figurava la lotta ai feneratori. Nelle Marche predicatori come Giacomo della Marca o Marco da Montegallo fecero dell'antigiudaismo la loro bandiera e per scongiurare il prestito ad usura promossero la fondazione dei Monti di Pietà. A

[148] P. DAL POGGETTO, in *Capolavori per Urbino. Nove dipinti già di collezione Cini, ceramiche roveresche, e altri acquisti dello Stato (1983 - 1988)*, catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, novembre 1988), Firenze 1988, n. 5, pp. 62-63. Pietro Zampetti ne segnala una presenza anteriore nella collezione Contini Bonacossi, che non è al momento accertabile. "Il dipinto proviene dalla collezione Contini Bonacossi di Firenze. In precedenza a Merano, Collezione Mayer, aveva subito diversi passaggi di proprietà". P. ZAMPETTI, *Giovanni Boccati*, Milano 1971, n. 4, p. 190-191.

[149] M. BULARD, *Le scorpion symbole du peuple juifs. dans l'art religieux des XIV, XV e XV siècle*, Parigi 1935. Bulard cita anche la predella della Pala del Pergolato di Boccati , tavv. 25-26.

[150] A. TOAFF, *Gli ebrei a Perugia*, Perugia 1975.

[151] F. F. MANCINI, *Benedetto Bonfigli*, Milano 1992, pp. 30-31, ha proposto di identificare il primo committente della pala con Angelo Geraldini da Amelia, docente dell'ateneo perugino. Sulla questione si veda anche F. MARCELLI, *Boccati "umanista"...,* 2003, pp. 321-323.

Camerino, la città natale del Boccati, era presente inoltre un'importante comunità ebraica: una delle più importanti famiglie di banchieri del XV secolo fu proprio quella dei Da Camerino[152]. Dunque, se per quanto attiene alla Pala del Pergolato potrebbe esserci un collegamento tra l'antigiudaismo e i committenti dell'opera, va tuttavia rilevato che questo sentimento è così ricorrente nell'opera di Boccati[153] da divenire irrilevante ai fini dell'identificazione dell'originaria provenienza delle sue opere. La precoce presenza della *Crocifissione* posteyckiana a Padova e la comune storia collezionistica con la tavola veneziana del camerte sono sicuramente fattori significativi e depongono a favore dell'ipotesi che Boccati realizzò le due tavole in questione quando si trovava a Padova. Tra Padova e Venezia si concentra del resto un nucleo consistente e abbastanza precoce di *Crocifissioni* che presentano l'eyckiana "plateau composition", al contrario di quanto avvenne a Firenze, dove la prima opera con questo soggetto di analoga concezione è una miniatura di Attavante degli Attavanti realizzata tra 1483 e 1484 (fig. 177)[154].

Non pone problemi la *Crocifissione* di Boccati della collezione Gualino, già elemento apicale di un polittico (fig. 178)[155]. Nella cronologia dell'artista l'opera va certamente situata dopo il secondo soggiorno padovano, quando la tavola eyckiana della Ca' d'Oro era sicuramente a Padova ad ispirare Mantegna. L'opera del camerte ha molto in comune con la predella della Pala di San Zeno: il primo piano roccioso solcato da linee di frattura, il gruppo dei personaggi che si giocano ai dati la veste di Cristo, la figura di San Giovanni che mi sembra essere quasi una citazione in controparte; troviamo inoltre in quest'opera il motivo dei soldati in lontananza: essi hanno abbandonato il luogo del Calvario, sebbene continuino a guardare in direzione dei tre crocifissi. Si direbbe che Boccati ebbe occasione di vedere l'opera del Mantegna direttamente: il camerte ne deriva non solo singoli motivi ma anche le esasperazioni espressive dei personaggi[156].

Non così per le due tavolette giovanili: in questo gruppo di *Crocifissioni* legate al Veneto esse potrebbero essere gli esemplari più precoci a rifarsi al modello della Ca' d'Oro, indicando così che l'opera fiamminga era già presente a Padova al più tardi nella prima metà del 1439. Ad un'attenta analisi sorgono tuttavia dei dubbi sull'opportunità di affermare che il modello

[152] Sulla presenza ebraica nelle Marche si veda: *La presenza ebraica nelle Marche. Secoli XIII-XX* (Quaderni monografici di proposte e ricerche), a cura di S. Anselmi e V. Bonazzoli. Ancona 1993.

[153] A. ANTONELLI, *Crocifissioni ed ebrei in alcuni dipinti di area marchigiana del XV secolo*, in "Notizie da Palazzo Albani" 22/29, 1993/2000(2001), pp. 85-96, in part. su Boccati pp. 95-96. G. CAPRIOTTI, *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 2009, pp. 51-95, in part. pp. 68-71.

[154] A. LABRIOLA, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi…,* 2008, n. 10, pp. 111-113.

[155] M. MINARDI, in *Giovanni Boccati*, in *Pittori a Camerino…*, 2002, n. 7, pp. 247-249.

[156] IDEM, in *Il Quattrocento a Camerino…,* 2002, pp. 176-178.

per le due tavole giovanili di Boccati fu proprio la tavola posteyckiana della Ca' d'Oro. I dipinti del camerte sono ben confrontabili anche con l'altro grande prototipo di *Crocifissione* lasciatoci da van Eyck: l'anta del dittico del Metropolitan Museum di New York.

Le *Crocifissioni* giovanili di Boccati tra il dittico eyckiano di New York e la *Crocifissione* fiamminga della Ca' d'Oro

Nella *Crocifissioni* già Cini, ora ad Urbino, Boccati sembra coniugare elementi tratti tanto dal dittico di New York tanto dalla tavola fiamminga della Ca' d'Oro.
Sul Golgota sono rappresentate, oltre a quella di Cristo, anche le due croci dei ladroni, come nel dittico del Metropolitan. Analogo anche il gruppo delle tre Marie che sorreggono la Vergine svenuta, collocato dal Boccati in una posizione del tutto insolita, dietro la roccia su cui è piantata la croce di Cristo. Nell'anta di dittico il formato allungato imponeva a van Eyck di organizzare la composizione su due livelli e il gruppo delle pie donne è collocato anche qui in posizione defilata rispetto alla croce, ma in primo piano: è come se Boccati, per adattare la composizione al formato quadrato della sua opera, abbia spostato il gruppo.
L'asimmetria della composizione, dove i bordi tagliano le figure, in particolare quella del buon ladrone, costituisce un altro forte richiamo a Jan van Eyck. James Marrow[157] ha evidenziato come tutte le miniature di grande scala della serie G del Libro d'Ore di Torino-Milano mostrino figure e ambienti tagliati dalla cornice, un espediente già utilizzato in illustrazioni della tradizione tardo-gotica, ma che qui il miniatore riesce a rendere in maniera più convincente, creando un'impressione più vivida che le cose si estendano oltre la cornice. Marrow interpreta questo elemento come una sfida lanciata dall'illustratore allo spettatore, il quale si vede così costretto ad immaginare quello che è nascosto sulla base della propria esperienza: ciò significa mitigare la distinzione tra il regno delle arti e la realtà. Ad esempio nella *Nascita del Battista* (fig. 162) il gatto in primissimo piano è rappresentato nella classica posa che l'animale assume quando percepisce un pericolo, con la schiena incurvata, ed è come se la causa della sua reazione fosse collocata fuori dallo spazio dell'immagine: l'artista trasgredisce così l'implicito limite del piano pittorico e stabilisce una nuova attiva relazione tra lo spazio dipinto e lo spazio reale, estendendo l'azione delle miniature nell'esperienza dello spettatore. Queste osservazioni sono, secondo Marrow, tra i più forti argomenti in favore dell'attribuzione a Jan van Eyck delle miniature G: stratagemmi per ridefinire la relazione tra

[157] J.H. MARROW, *History, Historiography and Pictorial Invention in the Turin-Milan Hours*, in *In Detail: new studies of northern Renaissance Art in Honor of Walters S. Gibson*, a cura di L.S. DIXON, Turnhout 1998, pp. 1-14.

l'immagine e il fruitore sono utilizzati anche in altre opere del maestro, come ad esempio nei *Coniugi Arnolfini*, dove il pittore entra a far parte del quadro attraverso lo specchio appeso alla parete.

Nell'opera di Boccati la figura del ladrone nettamente tagliata rimanda a questo espediente proprio di Jan van Eyck e saremmo davvero tentati di immaginare che egli la copiò da una *Crocifissione* eyckiana, che non può essere quella della Ca' d'Oro, dove la sola croce di Cristo è al centro della scena. Tuttavia nel dipinto di Urbino troviamo una citazione proprio da questa tavola: si tratta della figura del cavaliere visto di spalle il quale ha appena svoltato all'altezza della roccia sulla quale è posta la croce del cattivo ladrone. Anche nella tavola di Boccati infatti i soldati si stanno allontanando per prendere la strada verso Gerusalemme, ma il loro corteo è qui collocato in primo piano. Curioso notare che il cavaliere il cui bellissimo cavallo è agghindato da un paramento dorato "antigiudaico" indossa un cappello identico a quello di San Zaccaria nella miniatura con la *Nascita del Battista* del Libro d'Ore di Torino-Milano.

Manca in Boccati quella finezza dei trapassi atmosferici che è propria di Jan van Eyck, ma la veduta a volo d'uccello, dove compaiono le montagne innevate tanto amate dal pittore fiammingo, è davvero impensabile senza la conoscenza di una composizione eyckiana.

Ancora diverso il caso della *Crocifissione* Franchetti, che, ricordiamo, porta la firma dell'artista in basso a destra, sulla roccia: "Iohan[n]e de Camereno Boccatii". Purtroppo l'opera è di difficile lettura a causa delle pessime condizioni di conservazione: due lacune parallele piuttosto estese interessano la parte destra della tavola. L'opera presenta un'ambientazione del tutto analoga alla *Crocifissione* ex Cini: su tre rocce vengono piantate le tre croci che si stagliano su un paesaggio chiuso da una veduta marina e da montagne innevate. Le colline sono punteggiate da piccoli gruppi di edifici, tra cui una chiesa che spunta sulla sinistra; a destra troviamo una città fortificata arroccata su un promontorio. Questa posizione defilata della città si distingue dall'ampia veduta urbana della *Crocifissione* eyckiana e accomuna invece le opere di Boccati a quelle di Mantegna e dell'anonimo autore della tavola delle Gallerie dell'Accademia.

Questo paesaggio ospita un momento precedente della Passione di Cristo rispetto a quello ritratto nella tavola di Urbino. Maria è anche qui svenuta ed è sorretta dalle pie donne, ma la scena è più dinamica: i soldati romani, connotati come ebrei dalla presenza del simbolo dello scorpione, sono ancora intenti a dileggiare Cristo. La figura che regge una lunga lancia, raffigurata subito sotto la croce di Cristo, rappresenta probabilmente Longino, il soldato che gli conficcò la lancia nel costato per poi comprendere che egli era veramente il Figlio di Dio.

Sono inoltre rappresentati vari cavalli in movimento: notevole quello che irrompe nella scena dalla cornice in basso, con un'idea di continuità tra spazio reale e spazio dipinto che è molto eyckiana, così come quello che stramazza al suolo, una nota di vivido naturalismo. Boccati dà il meglio di sé in queste scene narrative affollate da piccoli personaggi: una caratteristica che lo accomuna al van Eyck autore del dittico di New York.
Da queste osservazioni concludiamo che se Boccati si rifece da vicino ad un modello eyckiano questo modello non poté essere la *Crocifissione* fiamminga della Ca' d'Oro. Si può anche ipotizzare che egli riprese l'idea della composizione a terrazza e della veduta a volo d'uccello dall'opera di Venezia, coniugandola con altri elementi relativi alla "Crocifissione nella folla"[158] di tradizione trecentesca, di cui notevoli esempi a Padova gli erano forniti dagli affreschi di Altichiero, nella cappella di San Giacomo al Santo e nell'Oratorio di San Giorgio (fig. 182)[159]. Si direbbe che Boccati fosse solito mescolare motivi di diversa provenienza nelle sue opere: nella *Crocifissione* della predella della Pala del Pergolato, accanto alla fiamminga "composizione a terrazza" ho rintracciato nella figura di Longino una citazione dall'affresco di Barna nella Collegiata di San Gimignano (fig. 179), ripreso anche in una *Crocifissione* di Andrea di Bartolo, scomparto di predella ora al Metropolitan di New York (fig. 180).

Abbiamo rilevato che l'anta del dittico di New York di Jan van Eyck rappresenta un interessante termine di paragone per le *Crocifissioni* di Boccati, come rilevava già Federico Zeri nel 1961, il quale parlava a questo proposito di "molti e decisivi legami"[160].
Ci troviamo ancora una volta a fare i conti con un'opera di Jan van Eyck che è estremamente dibattuta. Il dittico viene citata per la prima volta dal Passavant[161] che lo vide tra 1835 e 1840 a Vienna, presso l'ambasciatore russo Tatistchev, che era già stato ambasciatore a Madrid tra 1835 e 1840. L'opera divenne poi proprietà dello zar e venne depositata all'Ermitage di San Pietroburgo nel 1845; venne infine venduta al Metropolitan nel 1933. Passavanti ci informa che l'opera proveniva da un monastero spagnolo e che in origine i due pannelli con la *Crocifissione* e il *Giudizio Finale* costituivano le due ante laterali di un trittico, il cui scomparto centrale, raffigurante l'*Adorazione dei Magi*, era stato rubato. Nelle ante esterne erano dipinte delle figure in grisaille che sono purtroppo sparite al momento della

[158] Su questa iconografia si veda quanto scrive A. CHÂTELET, *Un collaborateur de van Eyck…*, 1980, pp. 46-47.
[159] Si vedano: *Altichiero da Zevio nell'oratorio di San Giorgio: il restauro degli affreschi*, a cura di L. Baggio, G. Colalucci, D. Bartoletti, Padova-Roma 1999. F. FLORES D'ARCAIS, *Altichiero e Avanzo: la cappella di San Giacomo*, Milano 2001.
[160] F. ZERI, *Due dipinti, la filologia…*, 1961, pp. 58-59.
[161] J. D. PASSAVANT, *Beitrage zur Kenntnis der altniederlandischen Malerschule des 15. Und 16. Jahrhunderts*, in "Kunstblatt", 22, 1841, p. 9-13, in part. pp. 9-10.

trasposizione delle tavole su tela, nel 1867. Panofsky riteneva che un disegno raffigurante l'*Epifania*, ora a Berlino (fig. 212)[162], potesse restituirci l'immagine del perduto pannello[163]. In realtà l'opera nacque probabilmente come un dittico che in un secondo momento venne interpolato con l'aggiunta di un pannello centrale: Paviot ha recentemente sottolineato come l'insieme iconografico descritto da Passavant su indicazione di Tatistchev sia assolutamente insolito[164]. Nel catalogo della mostra attualmente in corso a Rotterdam è stata invece riproposta l'idea che i due pannelli fossero le ante di un trittico, in ragione del loro formato allungato (ogni pannello: 56,5 x 19, 7 cm) e della presenza delle grisailles esterne; lo scomparto centrale doveva però raffigurare una *Pietà*, non un'*Adorazione dei Magi*[165]. Marian Ainsworth in occasione del convegno dedicato a Jan van Eyck del settembre 2012 ha invece difeso l'idea che l'opera fosse nata come un dittico e ha presentato una sensazionale scoperta: le analisi tecniche a cui è stato sottoposto il quadro hanno permesso di stabilire che le iscrizioni in pastiglia che corrono lungo le due cornici non sono originali, ma coprono un'iscrizione in gotica che si decise di coprire probabilmente perché non più chiaramente leggibile. Un' ulteriore interessante novità a riguardo di quest'opera è la pubblicazione, in occasione della già citata mostra di Rotterdam, di un bellissimo disegno realizzato a punta d'oro, punta d'argento e inchiostro nero su carta preparata che presenta una composizione davvero molto simile al pannello di New York, ma un diverso formato, quasi quadrato (25,4 x 18,7 cm; fig. 181). Le due opere sono senza dubbio accomunate dalla composizione "a plateau" e dalla ricchezza narrativa; molti personaggi sono inoltre del tutto simili, caratterizzati da un'accentuazione fisionomica che riguarda soprattutto i volti quasi deformi degli ebrei. È difficile stabilire quale fosse il rapporto tra le due opere, ma Guido Messling tende ad escludere l'idea che il disegno sia una copia da un'opera finita e lo ritiene piuttosto il frutto di un originale processo creativo[166].

Paviot ha avanzato dei dubbi sull'autografia del dittico del Metropolitan: egli ritiene possa essere stata dipinto nell'ambito di quell'atelier posteyckiano attivo a Bruges in cui Smeyers situa la genesi di tutte le miniature eyckiane del Libro d'Ore di Milano-Torino. Nell'anta con la *Crocifissione* è raffigurata una luna descritta in maniera realistica che costituirebbe, secondo lo studioso, un *unicum* nell'opera di van Eyck e che potrebbe essere stata ispirata

[162] G. ZEMAN e F. KORENY, in *Early Netherlandish drawings...*, 2002, n. 2, pp. 29-32; G. MESSLING, in *The road to van Eyck*, 2012, n. 73, pp. 268-269.
[163] E. PANOFSKY, *Early Netherlandish painting…,* 1953, I, pp. 237-238.
[164] J. PAVIOT, *La Crucifixion et le Jugement dernier attribuées à Jan van Eyck (Diptyque de New York)*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 73, 2, 2010, p. 145-168, in part. p. 147.
[165] S. KEMPERDICK e F. LAMMERTSE, *Painting around 1400…*, 2012, p. 105.
[166] G. MESSLING, in *The road to van Eyck*, 2012, n. 86, pp. 302-304.

dall'astronomo Guillaume Hobit che tra 1440 e 1444 realizzò un globo terrestre per il duca di Borgogna[167]. L'altra ipotesi proposta da Paviot è che il dittico sia un'opera tarda di van Eyck: lo studioso vi riscontra molte autocitazioni e un patetismo nel gruppo di Maria sorretta dalle Pie Donne che si giustifica nell'opera di Jan solo se interpretato come una risposta all'arte di Rogier van der Weyden[168]. Le analisi del disegno soggiacente dimostrano invece che l'opera è di mano di van Eyck, il quale concepì l'intera composizione; si registra unicamente nell'esecuzione pittorica della parte superiore del *Giudizio Finale* l'intervento di un secondo artista che dovette formarsi come miniatore, come confermato dall'analisi al microscopio[169]. Il disegno soggiacente è coerente con quello di altre opere di van Eyck degli anni trenta, come la *Santa Barbara* di Anversa e il Trittico di Dresda, mentre i costumi sono propri degli anni Venti: la datazione più plausibile per il dittico secondo Maryan Ainsworth è all'inizio degli anni Trenta[170]. Sterling datava il dittico al 1426: esso costituirebbe la più antica tra le opere di Jan van Eyck in cui compaiono le Alpi, cioè tra quelle realizzate dopo il suo viaggio verso la Terra Santa; il dittico sarebbe infatti ancora molto vicino allo stile delle miniature G. Lo studioso nota inoltre che nell'anta con il *Giudizio Finale* compare un motivo che è del tutto eccezionale nella pittura occidentale ma che è invece tipico dell'iconografia bizantina: il mare che rende i corpi degli annegati al momento della resurrezione. Ebbene questo motivo è visibile nel mosaico col *Giudizio Finale* di Torcello e Venezia era il porto principale dal quale si imbarcavano i pellegrini diretti in Terra Santa[171].

Anche Albert Châtelet ha messo in rapporto il dittico di New York con l'Italia. Lo studioso, che in passato aveva collegato l'opera al soggiorno di Jan van Eyck all'Aja, anche in ragione della presenza di una figura col cappello dei *Cabillauds*[172], ha più recentemente ipotizzato che l'opera fosse destinata al delfino di Francia Carlo VII, il quale tra 1417 e 1422 fu prima luogotenente generale del regno e poi reggente[173]. Il committente secondo Châtelet sarebbe da identificare con il giovane principe riccamente vestito con un abito verde e calze rosse nell'anta con il *Giudizio Finale*. Lo studioso ipotizza dunque un soggiorno di Jan van Eyck in Francia tra 1417 e 1422 dove si sarebbe formato nell'ambiente artistico dei Limbourg e del

[167] Secondo Paviot sarebbe questo il mappamondo descritto da Facio nella collezione di Alfonso d'Aragona come opera di van Eyck. Si veda: J. PAVIOT, *La mappemonde attribuée a Jan van Eyck par Facio: une pièce à retirer du catalogue de son oeuvre*, in "Revue d'archéologues et Historiens d'Art de Louvain", XXIV, 1991, pp. 57-62.
[168] J. PAVIOT, *La Crucifixion et le Jugement…*, 2010, pp. 166-168.
[169] S. BUCK, *Petrus Christus's Berlin Wings and the Metropolitan Museum's Eyckian Diptych*, in *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An interdisciplinary Approach*, atti del convegno a cura di M. W. Ainsworth (New York 10-12 giugno 1994), New York 1995, pp. 65-83.
[170] M. W. AINSWORTH, in *From van Eyck to Bruegel…* 1998, n. 1 pp. 86-89.
[171] CH. STERLING, *Jan van Eyck avant…*, 1876, pp. 42.48.
[172] A. CHÂTELET, *Un collaborateur de van Eyck…*, 1980, p. 53.
[173] A. CHÂTELET, *Jan van Eyck entre l'Italie et la France*, in "Journal des savants", 2000, pp. 73-98.

Maestro di Boucicaut. Come parte dell'*entourage* del delfino inoltre il pittore potrebbe aver avuto occasione di viaggiare in Italia. Nel 1419 Carlo VII inviò un'importante ambasciata alla corte di papa Martino V, che tra il 26 febbraio 1419 e il 9 settembre 1420 risiedé a Firenze. Un'altra ambasciata, presso i principi dell'Italia del Nord e a Roma, venne inviata nel settembre 1421 e fu di ritorno in Francia nell'aprile 1422. Secondo Châtelet van Eyck dovette conoscere l'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano, datata maggio 1423 ma su cui il maestro poteva star lavorando già da qualche tempo: dalla pala Strozzi sarebbe ripresa la figura del cavallo impennato nella miniatura con la *Preghiera del Principe* al folio 59v delle Ore di Torino. Un ricordo dell'arte fiorentina sarebbe inoltre rintracciabile, come diremo, nella composizione dell'*Andata al Calvario* di Budapest, che secondo Saxl sarebbe ispirata ad un affresco di Andrea da Firenze nella cappella degli Spagnoli di Santa Maria Novella[174].

Châtelet non esclude un passaggio a Padova di Jan van Eyck, in virtù dei molteplici legami tra la *Crocifissione* di New York e l'affresco di Altichero nell'Oratorio di San Giorgio (fig. 182)[175]. Nonostante l'iconografia della "Crocifissione nella folla"di origine italiana si sia ben presto diffusa anche oltralpe, tuttavia Jan van Eyck sembra aver preso in prestito specifici motivi dal pittore padano, come il dettaglio dei cavalli ritratti da dietro e la collocazione nell'angolo inferiore sinistro dei personaggi che attorniano la Vergine. Ma il punto in comune più sorprendente sarebbe l'espediente, rintracciabile in entrambe le opere, di inserire un fante ripreso di schiena a fare da *trait d'union* tra il gruppo della Vergine e il gruppo di cavalieri che si accalcano sotto la croce.

Non abbiamo tuttavia altri indizi a rinforzare questo legame tra il dittico di New York e Padova e non possiamo in alcun modo spingerci ad ipotizzare che l'opera si trovasse in Veneto nella seconda metà degli anni Trenta del Quattrocento, al tempo del primo soggiorno di Boccati. Non abbiamo notizie sulla provenienza dell'opera anteriormente al suo arrivo in un monastero in Spagna, ricordato da Passavant. Curioso che proprio in Spagna si ritrovino alcune riprese fedeli dell'opera.

Chandler Post attribuiva a Dalmau la *Crocifissione* già Henschel, ora nella collezione Thyssen-Bornemisza di Madrid (44,8 x 34 cm; fig. 183), pubblicata per la prima volta dal critico in un articolo del 1952 apparso sulla "Gazette des Beaux-Arts"[176]. L'opera venne poi ascritta a Colantonio da Roberto Longhi[177], attribuzione che riscosse un certo successo[178], e

[174] F. SAXL, *Studien uber Hans Holbein d J. I: Die Kalsruher Kreuztragung*, in "Belvedere", 10, pp. 139-154.
[175] Legami già indicati da A. CHÂTELET, *Un collaborateur de van Eyck…*, 1980, p. 49.
[176] CH. R. POST, *Flemish and Hispano-Flemish Painting of the Crucifixion*, in "Gazette des Beaux-Arts", 39, 1952, pp. 229-242.
[177] R. LONGHI, *Una Crocifissione di Colantonio*, in "Paragone", 63, 1955, pp. 3-10.
[178] Si vedano ad esempio: L. CASTELFRANCHI VEGAS, *I rapporti Italia-Finadra II*, in "Paragone", 201, 1966, p.

successivamente ad Antonello da Messina, in occasione della mostra del 1981 dedicata al pittore siciliano[179]. Oggi la critica la ritiene opera di un pittore valenciano; nel catalogo della mostra di Madrid e Valencia dedicata al Rinascimento Mediterraneo Mauro Natale e Frédéric Elsig propongono una datazione al sesto decennio del secolo[180]. Da van Eyck deriva l'idea di una scena affollata e drammatica collocata su un primo piano sopraelevato da cui si ammira un ampio paesaggio retrostante, con la città murata di Gerusalemme e le catene montuose sullo sfondo. Il paesaggio è in questa tavola di un'incredibile asprezza e le fisionomie delle figure sono esasperate, al limite del grottesco; un grafismo insistito nella definizione dei dettagli rende l'opera in un certo senso sgradevole.

Lo stile della tavola Henschel è ben rapportabile con quello tipico di Luis Alincbrot, il pittore bruggese documentato nella città fiamminga tra 1432 e 1436/1437 e poi a Valencia dal 1439 al 1463 circa[181]. Dalle sue opere si può dedurre che egli è influenzato dallo stile dei dipinti di Jan van Eyck precedenti il 1432, anno di consacrazione del polittico di Gand, il quale segna una svolta in direzione di una maggiore monumentalità nelle opere dell'artista fiammingo. Alincbrot è autore di una scena di *Crocifissione* anch'essa debitrice della tavola di New York o di un prototipo eyckiano simile. Nel trittico proveniente dal convento dell'Incarnazione di Valencia (fig. 184), che porta le armi della casa reale di Aragona e dei Ruiz de Corella, lo scomparto centrale raffigura tre episodi della vita di Cristo: la *Disputa con i dottori*, l'*Andata al Calvario* e la *Crocifissione*, la quale occupa la sommità della tavola[182]. Alimbrot utilizza la composizione "a plateau" e alle spalle delle croci si schiude un paesaggio che, esattamente come nel pannello di New York, è caratterizzato dalle montagne innevate. Da van Eyck deriva certamente la folla che si accalca in maniera concitata ai piedi della croce. Al medesimo autore del trittico è attribuita una *Crocifissione* della collezione Bauza di Madrid, dalla composizione molto simile (fig.185). Ancora una volta il riferimento più appropriato sembra essere quello alla *Crocifissione* di New York: un vasto paesaggio si estende ai piedi del Monte del Calvario e si caratterizza come un incredibile microcosmo, che in questo caso

---

44; F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della cultura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, 1977, pp. 91-93.

[179] *Antonello da Messina*, catalogo della mostra a cura di A. Marabottini e F. Sricchia Santoro (Messina, Museo Regionale, 22 ottobre 1981-31 gennaio 1982), Roma 1981, pp. 35, 48, 77, 84, 96.

[180] M. NATALE e F. ELSIG, in *El Renacimiento Mediterráneo...*, 2001, n. 38, pp. 294-297.

[181] Sul pittore si vedano: E. BERMEJO MARTINEZ, *La pintura de los primitivos flamencos en Espaňa*, 2 voll., Madrid, 1980-1982, I, 1980, pp. 75-77; P. SILVA MAROTO, *Lluis Alincbrot*, in *La pintura gotica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo i la seva època*, catalogo della mostra a cura di F. Ruiz i Quesada, (Barcellona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio- 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 9 giugno- 31 agosto), Barcellona 2003, p. 200.

[182] P. SILVA MAROTO, in *El Renacimiento...,* 2001, n. 36, pp. 288-290; EADEM in *La pintura gotica hispanoflamenca…*, 2003, n. 15, pp. 200-203. Anche la scena dell'*Andata al Calvario* è ispirata a Jan van Eyck, rifacendosi da vicino alla tavola del museo di Budapest di cui parleremo.

accoglie vari episodi della vita di Cristo. È molto interessante notare come il paesaggio si chiude con una veduta marittima, esattamente come nelle *Crocifissioni* del Boccati.
Precoci riprese della *Crocifissione* del dittico di New York sono individuabili però anche nel Nord Europa, ad esempio in Baviera dove troviamo la tavola del Maestro della Crocifissione di Benediktbeuren[183] (fig. 186), a dimostrazione della grande diffusione di questa composizione di Jan van Eyck.

Mi sembra di grande interesse che le opere ispirate alle *Crocifissioni* eyckiane siano costituite nella maggior parte dei casi, tanto a Nord quanto a Sud dell'Europa, da piccole tavole, da"quadri", confermando l'ipotesi che la familiarità di Jan van Eyck con il piccolo formato, coniugata con la fama di cui godeva l'artista, contribuì alla diffusione di questo genere di opere legate alle nuove pratiche di devozione privata, le quali determinarono anche il successo dei Libri d'Ore che ugualmente dall'Olanda e dalla Fiandre si diffusero in area mediterranea.

Ricordiamo infine che il Libro d'Ore di Torino ci restituisce un'altra *Crocifissione* di ambito eyckiano. L'opera si trovava al folio 34 v ed è purtroppo bruciata nell'incendio del 1904 (fig. 187)[184]. La veduta di Gerusalemme è molto simile a quella che vediamo nella miniatura del Maestro H, ma la scena rappresenta lo stesso momento drammatico ritratto nel dittico di New York, quando Longino trafigge Cristo con la lancia. Si tratta di un'opera del Maestro K, l'ultimo miniatore a metter mano alla decorazione del codice, il quale era solito attingere a prototipi eyckiani. Non si può escludere che questa miniatura possa restituirci una terza versione della *Crocifissione* messa a punto da Jan van Eyck, ma più probabilmente essa costituisce un libero adattamento da modelli del maestro, come è proprio dell'arte di questo anonimo miniatore di non eccelsa qualità, il quale è solito coniugare motivi eyckiani a motivi flemalleschi.

Giovanni Boccati potrebbe aver tratto da un codice piuttosto che da una pittura su tavola il modello per le sue *Crocifissioni*[185]? Abbiamo analizzato l'attività di Jan van Eyck come

[183] M. WENIGER, *Bavaria*, in *Van Eyck to Dürer…*, 2010, pp. 345-349, in part. pp. 346-34, fig. 4.
[184] A. CHÂTELET, *Jean van Eyck enlumineur*, 1993, p. 126
[185] Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto ha ipotizzato un'attività di Boccati stesso come miniatore, proponendo di attribuirgli, in via ipotetica, la decorazione del codice *De Urbe condita* di Tito Livio, ms Lat. 14360 della Bibliothèque Nationale de France di Parigi, costituita da due piccole immagini all'inizio della I e della III decade e da una serie d'iniziali istoriate che segnano l'inizio dei diversi libri che dividono le decadi. Le due scene raffigurano *Romolo e Remo che ordinano la costruzione delle mura di Roma* (c. 1 r) e l'*Incontro di Scipione l'Africano con Annibale* (c. 124 r.). Si veda: M. G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Il punto sulla*

miniatore e vedremo come le riprese più precoci di alcune sue composizioni sono individuabili nell'ambito della miniatura olandese. Inoltre Boccati potrebbe essersi ispirato al maestro fiammingo anche nella scena dell'*Andata al Calvario* della predella della Pala del Pergolato: la conoscenza da parte del camerte di un codice miniato di ambito eyckiano, contenente le illustrazioni del ciclo della Passione, potrebbe giustificare questa ulteriore ripresa.

L'*Andata al Calvario* di Jan van Eyck

All'Albertina di Vienna è conservato un disegno raffigurante l'*Andata al Calvario*, comunemente riferito all' ambito eyckiano (fig. 188). È stato Friedrich Winkler[186] il primo a considerare il disegno come una libera interpretazione da un modello eyckiano, ed è proprio questo l'aspetto dell'opera che ci interessa, cioè la possibilità che essa ci restituisca l'immagine di un'opera di van Eyck andata perduta. Possiamo affermare con certezza che non ci troviamo di fronte ad un disegno preparatorio per un'opera originale ma ad una copia tratta da un'opera finita: l'accostamento di passaggi ben eseguiti e di incompiutezza appare rivelatore da questo punto di vista.

L'ipotesi che il disegno dell'Albertina sia una copia trova conferma nell'esistenza di una tavoletta conservata ad Aachen, da datare alla fine del XV secolo (fig. 189), la quale presenta la medesima composizione, sovrapponibile quasi in ogni dettaglio[187]: si tratta di due riprese autonome da una medesima opera di mano di un artista che doveva essere dunque considerato di una certa importanza. Dobbiamo infatti escludere che il disegno copi proprio la tavola di Aachen, un'opera non eccelsa per qualità. Inoltre confrontando la composizione dell'Albertina e quella del museo tedesco notiamo come quest'ultima adatti ad un formato verticale una composizione che doveva essere invece più ampia: il taglio è evidente soprattutto sul lato sinistro, dove mancano alcuni personaggi ritratti invece nel disegno. Tra il

miniatura marchigiana del Rinascimento, in *I Da Varano e le arti*, 1, 2003, pp. 431-458. Il manoscritto era stato attribuito da Avril ad un emulatore molto abile del Pisanello: F. AVRIL, in *Dix siècles d'enluminure italienne*, catalogo della mostra a cura di F. Avril (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, 8 marzo-30 maggio 1984), Parigi 1984, n. 121, pp. 140-141; Giordana Mariani Canova ha proposto il nome di Matteo de' Pastii (G. MARIANI CANOVA, in *Piero e Urbino…*, 1992, n. 47, pp. 258- 260), per poi tornare sulla sua posizione, collocando le miniature nell'ambito della cultura antiquaria tra Verona e Padova. EADEM, *La miniatura nella biblioteca malatestiana*, in *Libraria Domini. I manoscritti della Biblioteca Malatestiana*, a cura di F. Lollini e P. Lucchi, Bologna 1995, pp. 155-187, in part. p. 161. L'ipotesi della Ciardi Dupré non ha per ora raccolto adesioni tra gli studiosi di storia della miniatura. A mio parere i paesaggi presenti nelle miniature sono più arcaici rispetto a quelli delle *Crocifissioni* di Boccati.

[186] F. WINKLER, *Über verschollene Bilder der Brüder van Eyck*, in "Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen", XXXVII, 1916, pp. 287-301, in part. p. 292, nota 2.

[187] Aachen, Suermondt Museum, Inv. GK 58, 43,5 x 33,8 cm. E. G. GRIMME, *Das Suermondt-Museum* (Aachener Kunstblätter, XXVIII), Aachen 1963, no. 99.

dipinto di Aachen e il disegno incorrono altre differenze importanti. In primo luogo la tavola include una rappresentazione dell'ambientazione che non viene invece descritta nell'opera dell'Albertina. Il paesaggio rappresentato nella tavoletta di Aachen potrebbe essere un'invenzione dell'autore ma più probabilmente ci restituisce il paesaggio dell'originale che non viene copiato nel disegno di Vienna. La seconda differenza riguarda la figura della Veronica che regge il sudario di Cristo. Nel disegno dell'Albertina alle spalle di Cristo c'è un'ampia lacuna e l'unica figura raffigurata del seguito di Gesù è proprio Veronica. Dal disegno preliminare realizzato a gesso nero si intravede un'altra figura che regge il bordo inferiore del sudario. È probabile che il disegnatore intendesse includere le figure di Maria e di San Giovanni, raffigurando così il momento drammatico in cui Cristo incontra sua madre. Nella composizione di Aachen non sono presenti la figura della Veronica né quelle di Maria e Giovanni; alle spalle di Cristo troviamo un gruppo di quattro uomini a piedi, di cui uno, dal volto particolarmente grottesco, indica con il braccio il Cristo, come ad incitarlo a non indugiare o a schernirlo, e un altro è a cavallo, esattamente come nel disegno di Vienna. Se è vero, come crediamo, che le due opere derivano da un medesimo prototipo, il pittore di Aachen potrebbe aver eliminato l'episodio in cui Cristo incontra la madre sulla via del Calvario, anche per adattare la composizione al più stretto formato della tavoletta; oppure il disegnatore ha voluto fare un inserto di sua invenzione, che non ha peraltro concluso.

Per quanto riguarda l'ideatore della scena che troviamo nel disegno di Vienna sono state avanzate varie congetture. L'ipotesi di Winkler, il quale considera l'opera una ripetizione da un modello eyckiano, ha avuto un grande seguito[188] e mi sembra condivisibile, anche in ragione del successo che questa composizione riscosse; inoltre il modo di ritrarre la moltitudine umana insistendo sulla differente caratterizzazione "psicologica" dei personaggi è proprio di Jan van Eyck: è questo il carattere distintivo di un'opera come la *Crocifissione* del dittico di New York. L'affinità con l'opera del Metropolitan indusse Guido Kern ad ipotizzare che il disegno e la tavola di Aachen ci restituiscano l'originale scomparto centrale di un trittico, i cui pannelli laterali erano costituiti dalle due ante di New York.[189]. Si distingue invece l'opinione di Otto Benesch che lo ritenne un disegno originale del XV secolo di un maestro olandese[190]. Albert Châtelet sostiene che il tipo dei personaggi e lo spirito dell'opera

[188] F. WINKLER, *Über verscholle Bilder…*, 1916, pp. 287-301, in part. p. 292. Winkler ritornerà in varie occasioni a parlare di questo disegno, concludendo che potrebbe trattarsi di una copia di mano di Brueghel di un originale eyckiano. F. WINKLER, *Die Wiener Kreuztragung*, in "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", IX, 1958, pp. 83-108.

[189] G. J. KERN, *Die verschollene Kreuztragung des Hubert oder Jan van Eyck*, Berlin 1927 (pubblicato anche in "Der Kunstwanderer" 1927).

[190] O. BENESCH, *Über einige Handzeichnungen des 15. Jahrhunderts*, in "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", 46, 1925, pp. 181-190, su quest'opera pag. 181. IDEM, *Beschreibender Katalog der*

impediscano di riconoscere nel disegno di Vienna la copia di una composizione di van Eyck e che esso copierebbe piuttosto una composizione del Maestro H. Il confronto più calzante secondo lo studioso sarebbe infatti con la miniatura con *Cristo nell'Orto degli Ulivi* al folio 30 v. delle Ore di Milano-Torino[191]; in ogni caso anche si resta nell'ambito della bottega eyckiana.

L'*Andata al Calvario* di Vienna è stata esposta alla mostra dedicata ai disegni dei primitivi fiamminghi tenutasi ad Anversa nel 2002[192]. In quest'occasione è stata ribadita la matrice eyckiana della scena e allo stesso tempo è stato messo l'accento sulla componente boutsiana dello stile del disegno il quale sarebbe infatti ben confrontabile con l'*Andata al Calvario* di Albert Bouts, anta sinistra di un trittico con le scene della Passione conservato all'abbazia cistercense di Mehreau[193]; in quest'opera balza agli occhi il motivo della figura vista di spalle che tira la corda legata ai fianchi di Cristo, identica a quella del disegno di Vienna: Bouts conosceva senza dubbio il prototipo eyckiano in questione. Lo scomparto del trittico con *l'Erezione della Croce* (fig. 190) presenterebbe inoltre analoghe tipologie di figure: interessante l'ipotesi avanzata da Zeman e Koreny secondo la quale questo potrebbe essere un indizio del fatto che ci fossero altre scene della *Passione* legate alla composizione di Vienna, dunque, possiamo dedurne, di ambito eyckiano.

Anche la celebre incisione con il *Grande Calvario* di Martin Schongauer presenta una composizione molto vicina al disegno di Vienna e sembra costituire un'ulteriore testimonianza del successo di questo prototipo del maestro fiammingo[194].

Il disegno dell'Albertina e il dipinto di Aachen richiamano inevitabilmente una terza opera, la tavola con l'*Andata al Calvario* conservata a Budapest (97,5 x 129 cm), ritenuta una derivazione piuttosto fedele da un originale perduto di Jan van Eyck (fig. 191)[195].

Mentre le scene di Vienna e di Aachen sono praticamente sovrapponibili, la tavola di Budapest è leggermente diversa: la composizione è innanzitutto in controparte e anche i

---

Handzeichnungenin der graphischen Sammlug Albertina. Die Zeichnungen des niederlandischen Schulen des XV. und XVI. Jahrunderts, Vienna 1928, n. 22.

[191] A. CHÂTELET, *Les Primitifs hollandais*, 1980, n. 34, p. 202.

[192] G. ZEMAN e F. KORENY, in *Early Netherlandish drawings...*, 2002, n. 10, pp. 56-60.

[193] D. HOLLANDERS-FAVART, E. LEVY, R. VAN SCHOUTE, H. VEROUGSTRAETE-MARCQ, *Scènes de la Passion du Christ attribuées à Albert Bouts, Paris, Musée Marmottan. Etude de l'exécution picturale et de l'iconographie en relation avec les panneaux de l'abbaye cistercienne de Mehreauu, Bregenz*, in "Arca Lovaniensis", 4, 1975, pp. 83-135, pp. 120-124.

[194] *Martin Schongauer. Maître de la gravure Rhenane vers 1450-1491*, catalogo della mostra a cura di S. Renouard de Bussierre (Parigi, Musée du Petit Palais, 14 novembre 1991-16 febbraio 1992), Parigi 1991

[195] Budapest, Szépmuveszeti Muzeum, Inv. 2531. *Museum of Fine Arts Budapest*. *Old Masters' Gallery*, 2, *Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings*, a cura di Ildikó Ember e Zsuzsa Urbach, Budapest 2000, pp. 58-59; F. LAMMERTSE, in *The road to van Eyck,* 2012, n. 88, pp. 307-308.

gruppi di personaggi non sono identici, sebbene siano apparentati dalla stessa accentuazione fisiognomica. Viene raffigurata una processione di personaggi che si snoda a formare una curva, partendo dalla città fino a giungere al Monte del Calvario dove si stanno preparando le croci. Grande spazio viene riservato al paesaggio, con la rappresentazione della città di Gerusalemme, in realtà raffigurata come una contemporanea città fiamminga, con in evidenza un maestoso edificio a pianta circolare che sta a rappresentare la Cupola della Roccia ma che è descritto in maniera curiosa, con degli archi rampanti che ricordano in realtà quelli delle cattedrali gotiche del nord Europa. Questa indicazione ha giocato un ruolo importante nella riflessione di Charles Sterling: il mancato realismo nella descrizione della città di Gerusalemme indicherebbe che la tavola di Budapest ci restituisce un'opera di Jan van Eyck realizzata prima del 1426, cioè prima della presunta missione diplomatica dell'artista in Terra Santa per conto del duca di Borgogna[196].

Possiamo immaginare dunque che esistessero due composizioni eyckiane per l'*Andata al Calvario*? Una sarebbe quella pervenutaci attraverso il disegno di Vienna e la tavola di Aachen, mentre l'altra sarebbe tramandata dalla tavola di Budapest, che sembrerebbe aver avuto una maggiore circolazione, dato che se ne conoscono più numerose riprese. Come recentemente ribadito alla mostra di Rotterdam, è anche possibile che il disegno e la tavola del museo tedesco costituiscano semplicemente una libera interpretazione della composizione eyckiana di Budapest, interpretazione che potrebbe risalire a Dirck Bouts e che era certamente nota a suo figlio Albrecht[197].

L'*Andata al Calvario* del museo ungherese è stata sottoposta ormai un paio di decenni fa ad indagine all'infrarosso[198]; sulla datazione hanno fatto luce le analisi dendrocronologiche effettuate da Klein: la tavola di quercia è databile tra 1500 e 1506[199]. Dunque l'opera è stata dipinta non prima dell'inizio del XVI secolo. Le analisi scientifiche hanno così smentito l'ipotesi di Châtelet che nel 1980 auspicava una prudente pulitura al fine di riportare alla luce lo strato pittorico origiale: quello che ne si poteva intravedere attraverso le innumerevoli ridipinture -che a tutt'oggi non è stato possibile rimuovere- avrebbe fatto pensare, secondo lo

---

[196] CH. STERLING, *Jan van Eyck avant ...*1976, p. 30: "Dans le *Portment de Croix* la ville est entièrement flamande et son monument principal, le Dôme du Rocher (la mosque d'Omar) avec sa coupole plus que timide, n'est que un tentative de donner corps aux récits des pèlerins".

[197] F. LAMMERTSE, in *The road to van Eyck*, 2012, n. 88, pp. 307-308.

[198] S. URBACH, *Research Report on Examinations of Underdrawings in some Early Netherlandish and German Panels in The Budapest Museum of Fine Arts, Part II*, in Le *dessin sous-jacent dans la peinture, colloque VIII*, atti del convegno(Louvain-la-Neuve, 8-10 settembre 1989), H. Verougstraete-Marcq et R. Van Schoute, Louvain la Neuve 1991, pp. 83-86, fig. 44-45.

[199] P. KLEIN, *Dendrochronological Findings of the van Eyck-Christus-Bouts Group*, in *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach*, a cura di M.W. AINSWORTH, New York-Turnhout, 1995, pp. 152, 158, 160.

studioso, ad una realizzazione nel XV secolo. Châtelet riteneva inoltre che la tavola fosse una copia da un originale più piccolo: da qui alcuni dettagli realizzati maldestramente, come i mulini a vento nel paesaggio[200]; va però notato come i mulini a vento siano un dettaglio che ritroviamo nella miniatura con l'*Arresto di Cristo* della mano G e nella *Crocifissione* di Berlino, quindi potrebbe trattarsi di un motivo proprio del repertorio eyckiano. Inoltre il disegno dell'Albertina presenta un analogo formato orizzontale che si adatta particolarmente bene al soggetto dell'*Andata al Calvario*, in quanto permette di dispiegare il corteo come una curva nel paesaggio: un'idea questa che Giovanni Boccati nella predella della Pala del Pergolato potrebbe aver derivato proprio da Jan van Eyck.

L'idea di Châtelet sembrerebbe tuttavia trovare conforto in altre due repliche esistenti dell'opera, le quali presentano entrambe un diverso formato, meno sviluppato in orizzontale. Una si trova allo Chateau de Gaasbeek, nel Brabante fiammingo[201], l'altra è al Metropolitan Museum (fig. 192) [202]. Ad uno sguardo più attento però, nella tavola di New York, la migliore delle due, si percepisce una certa compressione della composizione e il corteo non è ben integrato nell'ambiente circostante: tra quest'opera e quella di Budapest incorre a mio parere lo stesso rapporto che c'è tra il disegno dell'Albertina e il dipinto di Aachen. La vicinanza della tavola di Budapest al possibile originale eyckiano è inoltre confermata dalle precoci riprese di motivi specifici in essa contenuti che troviamo in alcuni manoscritti olandesi che, come diremo, costituiscono un sicuro termine *ante quem* per l'autografo eyckiano perduto.

In ogni caso la tavola del Metropolitan presenta una composizione molto simile a quella di Budapest e molti personaggi ritornano identici, anche se talvolta disposti in posizione differente: per esempio il cavaliere che nell'opera ungherese precede la croce di Cristo viene preso e posizionato sulla collina dove si stanno preparando le croci. Tuttavia anche in questo caso alcune differenze significative vanno registrate: nell'opera del Metropolitan vengono raffigurati episodi che non compaiono nella tavola di Budapest. Innanzitutto in primo piano è rappresentata la Veronica, alla quale viene così conferito molto rilievo. Inoltre, in secondo piano dietro ad una collinetta rocciosa, sono dipinti Maria, San Giovanni e le pie donne: il riferimento è al racconto dell'*Andata al Calvario* contenuto nella *Meditazioni sulla Vita di Cristo* dello Pseudo-Bonaventura, il quale narra come la Vergine prese una strada più breve per incontrare suo figlio all'incrocio di due vie. Nel dipinto di New York ci troviamo inoltre

[200] A. CHÄTELET, *Un collaborateur de van Eyck...*, 1980, pp. 43-60, in particolare p. 46, nota 9. IDEM, *Les primitifs hollandais...*1980, n. 22, pp. 197-198.
[201] H. VANDORMAEL, *Château de Gaasbeek*, Bruxelles 1988, pp. 60-61.
[202] M. A. AINSWORTH, in *From van Eyck to Bruegel...*, 1998, n. 8, pp. 107-109.

di fronte ad una ripresa più ravvicinata. La veduta della città è identica nelle due tavole, mentre manca qui la raffigurazione della vallata con i mulini.

La tavola del Metropolitan è stata ben analizzata da Marian W. Aisworth che l'ha messa in relazione con la processione del Sacro Sangue che si teneva annualmente a Bruges a partire dal 1281. Sulla veste rossa del personaggio a cavallo visto di spalle sulla sinistra corre infatti un'iscrizione in olandese, in cui si distinguono le parole "*omagame*", cioè processione, e *bloet*, sangue. Dal 1405 ad occuparsi dell'organizzazione della processione era la Nobile Confraternita del sacro Sangue, la quale era composta da trentuno nobiluomini della città e dai duchi di Fiandra, che ne erano membri onorari. Secondo Ainsworth nei cinque uomini a cavallo sulla sinistra, dai volti ben caratterizzati, potrebbero riconoscersi i ritratti di alcuni dei membri della Confraternita. Il dipinto potrebbe quindi mettere in scena la tradizionale processione bruggese: questo giustificherebbe la dettagliata rappresentazione della città fiamminga sullo sfondo e la presentazione teatrale del soggetto. La studiosa collega l'opera allo stile del Maestro di Evert Zoudenbalch, un miniatore autore anche di opere su tavola il quale lavora nel terzo quarto del XV secolo a Utrecht: l'autore della tavola potrebbe far parte della cerchia di questo anonimo artista e potrebbe essersi recato da Utrecht a Bruges, dove avrebbe ritratto la processione del Sacro Sangue. Questo è certo possibile, dati gli stretti legami che intercorrevano tra Utrecht e Bruges, che coinvolgono peraltro molto spesso i miniatori, come messo in luce da Maurits Smeyers e Bert Cardon[203]. Ma l'opera di New York non è un'elaborazione originale, ma bensì una copia, come dimostrato dall'esistenza delle varie versioni, tutte derivate da un modello comune. Marian Aisworth ricorda che nel gruppo dei cavalieri la figura di profilo dal brutto naso è stata identificata con Giovanni senza Pietà, alla cui corte van Eyck è documentato dal 1422 al 1424. Se si trattasse davvero di un ritratto del duca, il prototipo eyckiano da cui è tratta l'opera di New York andrebbe datato al più tardi al gennaio1425, a meno che non si tratti di un ritratto commemorativo, dunque postumo. Va rilevato però che l'identificazione con Giovanni di Baviera del *Principe sovrano in preghiera* ritratto al folio 59 v. del Libro d'Ore di Torino, proposta avanzata da molti studiosi, esclude che il personaggio dell'*Andata al Calvario* di New York sia il sovrano, in quanto nessuna somiglianza fisionomica è rintracciabile. Inoltre questa figura sembra mal integrata nel gruppo dei cavalieri: potrebbe quindi essere stata inserita in un secondo momento, cioè non essere propria del modello eyckiano. Sembra inoltre improbabile identificare nel gruppo di cavalieri alcuni nobiluomini della Confraternita: i personaggi sono infatti connotati come capi

[203] M. SMEYERS e B. CARDON, *Utrecht and Bruges...*,1991, pp. 89-108.

giudei, come rivelato dalla figura in primo piano che indossa il cappello a punta[204], peraltro di colore giallo, con il quale si voleva sottolineare l'ignominia di quel popolo.

A questo proposito ci preme sottolineare come in questo gruppo di opere la moltiplicazione dei cappelli a punta metta l'accento sui giudei, ritratti come ceffi dai ghigni quasi mostruosi; come sottolineato già da Châtelet, Jan van Eyck, a cui siamo persuasi si debba l'invenzione che è alla base di tutte queste opere, subì l'influenza dei *Commentari* di Ludolphe di Chartreux che sottolineano la responsabilità degli ebrei nella Crocifissione di Cristo. L'elemento antigiudaico è particolarmente ricorrente anche in Boccati, dove è rilevante la presenza quasi ossessiva del simbolo antigiudaico dello scorpione, nelle sue Crocifissioni e in tutti gli scomparti della predella della Pala del Pergolato dedicata alla *Passione di Cristo*[205]. Esattamente come nell'*Andata al Calvario* di Boccati, nella citata predella, anche nell'opera eyckiana credo si possa individuare la figura dell'ebreo errante nel personaggio che spintona Cristo o lo percuote con una mano: quest'uomo, ricordato da alcuni testi con il nome di Buttadeo (Batti-Dio) venne condannato a ringiovanire a trent'anni, ogni volta che ne compiva cento, e ad attendere così la seconda venuta del Messia[206].

Saxl ha messo in evidenza come Jan van Eyck nell'elaborare la composizione dell'*Andata al Calvario* di Budapest dovette aver presente l'opera dal medesimo soggetto di mano di Andrea da Firenze, affrescata nella Cappella degli Spagnoli di Santa Maria Novella (fig. 193). Le due opere hanno in comune il tema della folla e quello del corteo aperto e chiuso da i cavalieri, l'uscita da Gerusalemme e la salita verso il Golgotha: tutti elementi di cui non si troverebbe l'equivalente nella pittura settentrionale del XV secolo[207]. Questa considerazione è per Châtelet una riprova della conoscenza da parte del giovane van Eyck dell'ambiente artistico fiorentino[208].

Se è vero che prima di van Eyck non si trovano nei Paesi Bassi rappresentazioni dell*'Andata al Calvario* paragonabili a quelle che stiamo esaminando, è altrettanto vero che il perduto prototipo eyckiano da cui esse derivano ebbe una grande diffusione: varie riprese di questo tema sono riscontrabili soprattutto nella miniatura, a partire già dal secondo quarto del XV

---

[204] B. BLUMENKRANZ, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, a cura di C. FRUGONI, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 31-35

[205] M. BULARD, *Le scorpion symbole…*, 1935.

[206] G. CAPRIOTTI, *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 2009, pp. 51-95, in part. pp. 68-71.

[207] F. SAXL, *Studien uber Hans Holbein d J. I: Die Kalsruher Kreuztragung*, in "Belvedere", 9/10, 1926, pp. 139-154.

[208] A. CHÂTELET, *Jan van Eyck entre l'Italie et la France*, in "Journal des savants", 2000, pp. 73-98, in part. pp. 77-79.

secolo, specialmente nell'ambito delle botteghe di Utrecht. La miniatura olandese godeva di un periodo di particolare splendore, soprattutto in connessione con la massiccia proliferazione della produzione di Libri d'Ore legati al movimento della *Devotio Moderna*, che proprio in quella zona ebbe la sua genesi: il fondatore del movimento, Geert Grote, predicava l'importanza della lettura pia per la vita spirituale e tradusse il Libro d'Ore in olandese[209].

Va immediatamente rilevata, per la sua precocità, la ripresa del gruppo centrale del Cristo porta croce nel Libro d'Ore di Caterina di Cleves, in particolare della figura del soldato che tira la corda legata ai fianchi di Cristo, identico a quello che compare nella tavola di Budapest (fig. 194)[210]. Nessuno sembra aver notato che il miniatore ha però travisato la figura di Simone di Cirene, che secondo il racconto i Vangeli[211] venne reclutato per aiutare Cristo a portare la croce: egli viene qui raffigurato con la casacca gialla e il cappello a punta degli ebrei; ha inoltre il volto verdastro, cioè è soggetto ad una trasformazione in un essere quasi mostruoso che non si addice affatto ad un personaggio eretto a simbolo di pietà religiosa. Il Maestro delle Ore di Caterina di Cleves è attivo probabilmente a Utrecht dalla metà degli anni 1430 al 1460 circa e deve il suo nome convenzionale alla decorazione del libro d'ore per la duchessa di Guelders e contessa di Zutphen (1417-1476). Si tratta di un Libro d'Ore ricco d'illustrazioni, tutte di notevole qualità, realizzato probabilmente nella seconda metà degli anni quaranta: siamo di fronte ad una ripresa piuttosto precoce di spunti eyckiani, che nelle miniature si coniugano alla precisa conoscenza di alcune opere del Maestro di Flemalle. Al di là della ripresa di singoli motivi, molte delle composizioni che si trovano in questo Libro d'Ore non sono pensabili senza ipotizzare la conoscenza dell'opera eyckiana, soprattutto per quello che riguarda le aperture paesistiche Questo vale anche per le miniature del Maestro di Zweder van Culemborg, attivo tra 1415 e 1440, il quale deriva il suo nome dal vescovo di Utrecht di cui minia il Messale[212]. Nel Breviario Egmont (New York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 87), databile al 1435-1440[213], troviamo un'*Andata al Calvario* che riprende anch'essa il gruppo centrale della tavola di Budapest (fig. 195); quello che più stupisce però è

[209] J. MARROW, *The golden age of Dutch manuscript painting*, in *The golden Age of Dutch manuscript painting*, catalogo della mostra a cura di H.L.M. Defoer, A. S. Korteweg , W.C.M. Wüstefeld (New York, The Pierpont Morgan Library, 1 marzo-6 maggio 1990), New York 1990, pp. 9-16.

[210] J. PLUMMER, *The Hours of Catherine of Cleves*, New York 1966, n. 24. Negli anni Cinquanta dell'Ottocento il Libro d'Ore è stato diviso in due volumi, oggi entrambi conservati alla Pierpont Morgan Library di New York (Ms. 945 e Ms. 917). John Plummer è stato il primo studioso a riconoscere che i due volumi facevano parte di un unico manoscritto e che alcune miniature mancano ancora all'appello. Su questo Libro d'Ore di vedano: *The golden Age of Dutch…*,1990, nn. 45-46, pp. 152-157; *The hours of Catherine of Cleves. Devotion, Demons and Daily Life in the Fifteeth Century*, catalogo della mostra, (Nijmegen, Museum Het Valkhof, 10 ottobre 2009 – 4 gennaio 2010), a cura di R. Duckers e R.Priem, Anversa 2009.

[211] Marco, 15, 21-22; Matteo 27, 32; Luca 23, 26.

[212] Per questo codice si veda: *Codici miniati fiamminghi e olandesi nelle biblioteche dell'Italia Nord Orientale*, a cura di C. Virdis Limentani, Vicenza 1981, n. 3, pp. 35-39.

[213] *The Golden Age …*, 1990, n. 23, pp.112-115.

soprattutto il pittoricismo con cui viene descritto il paesaggio che si apre lasciando intravedere sul fondo una veduta di Gerusalemme. Sembra che questo maestro fosse a conoscenza di un'altra composizione messa a punto da Jan van Eyck: la *Cattura di Cristo*, che compariva al folio 24 del Libro d'Ore di Torino, attribuito da Hulin de Loo proprio alla mano G[214]. Nella scena, che possiamo giudicare di grande drammaticità, soprattutto per la figura di Pietro che taglia l'orecchio al servitore di Malchus, un ruolo assai importante è giocato dalla città di Gerusalemme che occupa la vallata. Il Maestro di Zweder von Culembourg riprende questa scena in almeno due miniature, una nel Libro d'Ore conservato all'Aja, Koninkijke Bibliotheek, Ms.79K2 (fig. 196), una in un manoscritto passato all'asta da Sotheby's nel 2000[215].

Un'ulteriore ripresa di motivi derivati dall'*Andata al Calvario* di Budapest, all'incirca contemporanea a quelle di mano del Maestro di Zweder van Culemborg, la troviamo in un folio del Cleveland Museum attribuito al Maestro di Otto van Moerdrecht, raffigurante la *Crocifissione*: il gruppo dei cavalieri ai piedi della croce, sulla sinistra, è sovrapponibile a quello che troviamo in primo piano, sempre sulla sinistra, nell'Andata al Calvario di Budapest (fig. 197). Il foglio è databile al più tardi agli anni 1435-1440[216]. Molto interessante che il medesimo gruppo di cavalieri sia raffigurato in un disegno a punta d'argento conservato al Museo di Brunswick, databile alla metà del XV secolo, una copia dall'originale eyckiano ben più antica della tavola di Budapest (fig. 198)[217].

Da queste riprese molto precoci potremmo dedurre che un vocabolario eyckiano per le scene della Passione circolava a Utrecht già a partire degli anni trenta, nell'ambito della miniatura. Questo potrebbe essere una prova a favore dell'intervento diretto di Jan van Eyck nel Libro d'Ore di Milano-Torino al tempo del suo soggiorno in Olanda al servizio di Giovanni di Baviera.

Le miniature olandesi che abbiamo citato sono molto probabilmente precedenti all'*Andata al Calvario* di mano del Maestro K (fig. 199)e certamente non dipendono da essa, perché i motivi che abbiamo evidenziato non si riscontrano nella miniatura al folio 21 v del Libro d'Ore di Torino, che tuttavia presentava una composizione analoga a quella della tavola di

---

[214] A. CHÂTELET, *Jean van Eyck enlumineur…*, 1993, pp. 119-120. A questa miniatura è stato accostato un disegno dal medesimo soggetto conservato al British Museum di Londra (Department of prints and drawings, inv. 1883-7-14-77), oggi generalmente ritenuto più antico della miniatura. L'opera è stata esposta alla mostra di Anversa del 2002 con un'attribuzione a un"Netherlandish draughtsman, ca. 1410-1420": G. ZEMAN e F. KORENY, in *Early Netherlandish drawings…*,2002, n. 1, pp. 26-28.

[215] Vendita Sotheby's, 6 luglio 2000, lotto 72. La miniatura è riprodotta in A. CHÂTELET, *Les miniatures de Jan van Eyck revisitées*, in "Art de l'enluminure", 15. 2005/06, pp. 36-66, in part. p. 51

[216] *The Golden Age …*, 1990, n. 23, pp. 82-83.

[217] M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish painting*, I, *The van Eyck. Petrus Christus*, 1967, pp. 71, 74; G. MESSLING, in *The road to van Eyck*, 2012, n. 89, pp. 309-310.

Budapest[218]. Il miniatore non sembra però aver compreso appieno il suo modello: la figura del cavaliere che precede Cristo nella tavola e che si volta per osservarlo qui risulta guardare fuori dal quadro. Abbiamo già ricordato come il Maestro K sia considerato unanimemente l'ultimo miniatore a partecipare alla decorazione del Libro d'Ore di Milano-Torino, che completò forse a Bruges intorno alla metà del secolo, in un ambiente artistico dove, come notava già Panofsky, era prassi per i miniatori riprendere composizioni di celebri pitture su tavola[219]: interessante notare che in un manoscritto afferente a questo milieu bruggese, il ms. W.721 del Walters Art Museum di Baltimora, al f. 277v compare un San Girolamo del tutto analogo a quello della tavoletta eyckiana di Detroit[220]. La mano dell'anonimo maestro K è stata rintracciata in altri manoscritti databili a questo periodo, come le Ore Llangtock del Getty Museum (Ludwig Collection, ms IX.6)[221].

Tornando alla miniatura olandese, altre riprese dell'*Andata al Calvario* e dell'*Arresto di Cristo* si ritrovano a partire dal 1460. In questi codici, Libri d'Ore o Bibbie istoriate ricorre ugualmente la scena della *Crocifissione,* talvolta assimilabile alla miniatura del Maestro H al folio 48 v (e dunque alla tavoletta della Ca d'Oro), altre volte con una composizione più affollata e dinamica come quella del dal dittico di New York. I codici in questione sono riferibili all'atelier del già nominato Maestro di Evert Zoundelbach e della sua cerchia, dove spicca il Maestro di Gijsbrecht van Brederode: si tratta del gruppo di artisti che negli anni Sessanta del secolo miniarono la grande Bibbia di Evert Zoundelbach, canonico della cattedrale di Utrecht (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2771-2772)[222]. Il Maestro di Evert Zoundelbach è autore anche della decorazione del Libro d'Ore di Jan van Amerongen (Bruxelles, Bibliotheque Royale Albert I, Ms. II 7619)[223]. In questo manoscritto si osservano importanti derivazioni da scene eyckiane della Passione: troviamo l'*Arresto di Cristo* (fig. 200), esemplato sulla miniatura della Mano G, e due versioni della *Crocifissione*. La prima, simile alla miniatura del Maestro H, è al folio 123 verso (fig. 201) e ritorna identica nello scomparto centrale di un trittico conservato al Museo di Utrecht. La seconda, al folio 54 verso (fig. 202), è più vicina al dittico di New York: il gruppo di Maria sorretta delle pie donne è decentrato rispetto alle croci che emergono dalla folla dei cavalieri che guardano in

[218] A. CHÂTELET, *Jean van Eyck enlumineur…*, 1993, p. 124.
[219] E. PANOFSKY, *Early netherlandish painting...*, 1953, I, pp. 232-233.
[220] M. SMEYERS, *A Mid-Fifteenth Century Book of Hours from Bruges in the Walters Art Gallery (MS 721) and its relations to the Turin-Milan Hours*, in "Journal of the Walters Art Gallery", 46, 1988, pp. 55-76, in part. pp. 68-70, fig. 15.
[221] Si vedano: M. SMEYERS, *Answering some questions…*,1989, pp. 55-70; M. SMEYERS e B. CARDON, *Utrecht and Bruges – South…*, 1991, pp. 89-104.
[222] *The golden age…*, 1990, pp. 199-200 e n. 61, pp. 201-204.
[223] *The golden age…*, 1990, n. 62, pp. 204-206.

alto in direzione del Cristo, certo qui meno numerosi rispetto all'anta del dittico: spicca la figura di Longino. Questa composizione viene replicata in una tavola del Rhode Island Museum, Providence, attribuita al Maestro di Evert Zoundelbach o a un membro della sua cerchia (fig. 203)[224], a cui Marian Ainsworth ha accostato, come abbiamo ricordato, la tavola dell'*Andata al Calvario* del Metropolitan.

Nel Libro d'Ore di Gijsbrecht van Brederode riscontriamo analoghi esempi di ricezione di scene eyckiane della Passione, come l'*Arresto di Cristo* o la *Crocifissione*, molto simile a quella del folio 54 verso del Libro d'Ore di Jan van Amerongen (fig. 204)[225].

Nell'ambito della miniatura olandese, fin dal 1435-1440 e poi più massicciamente nell'atelier responsabile per la decorazione della Bibbia di Evert Zoundelbach, troviamo una serie di puntuali riprese da tre scene la cui ideazione risale a Jan van Eyck: la *Cattura di Cristo*, che conosciamo grazie alla miniatura della Mano G, l'*Andata al Calvario*, che ci è nota dalla tavola di Budapest, e la *Crocifissione*. Jan van Eyck sviluppò quest'ultimo drammatico frangente della vita di Cristo in due scene differenti: la Crocifissione vera e propria, quando gli astanti si accalcano attorno alla croce per deriderlo, come vediamo nell'anta del dittico di New York, e il momento successivo, il Calvario, quando la folla si allontana indifferente lasciando Maria e Giovanni al proprio dolore, momento ritratto dalla miniatura del Maestro H e dalla tavoletta della Ca' d'Oro.

Questo vero e proprio Ciclo della Passione venne pensato da Jan per un codice miniato? Nel Libro d'Ore di Milano-Torino si trovano tutte e tre le scene in questione: l'*Arresto di Cristo* potrebbe essere autografo, la *Crocifissione* è presente in due versioni, un Calvario del Maestro H e una Crocifissione del Maestro K (sebbene la composizione sia in questo caso estremamente semplificata rispetto a quella che ci è nota dal dittico di New York), e l'*Andata al Calvario* ancora del maestro K. Il maestro H è il migliore tra i collaboratori e seguaci di van Eyck, tanto da aver fatto ipotizzare a Châtelet che egli prese parte alla decorazione del codice in Olanda a fianco di van Eyck, mentre K completò il codice probabilmente a Bruges, quando la città era ormai divenuta un importante centro di produzione di Libri d'Ore per un mercato molto vasto, produzione che talvolta è di carattere seriale e che utilizza le composizioni eyckiane per il ciclo della Passione come un repertorio a cui attingere ampiamente e liberamente. Jan van Eyck aveva pensato queste scene della vita di Cristo espressamente per un codice, sia esso il Libro d'Ore di Milano-Torino o un altro manoscritto? Oppure tanto i maestri H-K quanto i miniatori olandesi che ho citato adattavano alla miniatura

[224] D. G. CARTER, *The Providence Crucifixion, Its Place and Meaning for Dutch Fifteenth Century Painting*, in "Bulletin of the Rhode Island School of Design", 48, 1962, 4, pp. 1-39.
[225] *The golden age…*, 1990, n. 65, pp. 210-211.

opere pittoriche o disegni di Jan che circolavano tra l'Aja, Utrecht e Bruges? A favore della prima ipotesi depone certamente il programma iconografico dei tanto diffusi Libri d'Ore, che accoglieva scene della Passione. Inoltre le molte riprese di queste tre composizioni eyckiane proprio nell'ambito della miniatura e la testimonianza di Summonte, che vorrebbe che Jan van Eyck esordì come miniatore, sembrerebbero confermare questa idea, così come la stupefacente abilità della Mano G, con tutta probabilità da identificare con il maestro. Rappresentare la Passione di Cristo implicava dipingere scene affollate e dal marcato carattere narrativo[226], che Jan van Eyck sembra prediligere ai suoi esordi; la sua giovanile attività di miniatore potrebbe inoltre giustificare la sua grande familiarità con il piccolo formato.

Smeyers e Cardon hanno analizzato i caratteri delle riprese di temi eyckiani nella miniatura di Utrecht. Secondo i due studiosi il numero di temi copiati è molto limitato e questi temi circolavano solo in alcune botteghe. A confronto con i modelli originali le copie mostrano solo adattamenti parziali nei quali il numero delle figure è ridotto ed esse sono raggruppate in maniera diversa. Talvolta la composizione è "in reverse" e certi dettagli indicano che il modello non è stato sempre ben capito; in altri casi composizioni di origine diversa sono state combinate in un unico folio. La dipendenza sarebbe essenzialmente iconografica dunque, non stilistica. Smeyers e Cardon ne deducono che le copie non erano fatte direttamente dagli originali ma da schizzi di lavoro che rimasero in circolazione per anni, non solo in Olanda ma anche a Bruges: questa considerazione serve ai due studiosi per smentire un attività di van Eyck come miniatore al servizio di Giovanni di Baviera e dunque il suo intervento diretto nella decorazione del Libro d'Ore di Milano-Torino in Olanda[227].

Pur dissentendo dalla conclusioni che ne traggono Smeyers e Cardon, la loro analisi della natura delle riprese eyckiane nella miniatura dei Paesi Bassi del Nord e del Sud è molto interessante per la nostra riflessione sulle modalità della ricezione del fiammingo in Boccati. Abbiamo già detto, a proposito delle due *Crocifissioni* di Venezia e Urbino, che il camerte riprende da Jan van Eyck la composizione a terrazza che implica una veduta paesistica a volo d'uccello senza precedenti nella pittura italiana; Boccati invece non mostra di conoscere la pittura ad olio traslucida e non sembra interessato a riprodurne gli effetti con la tempera, anzi proprio nelle due tavolette più fiamminghe dell'intera sua produzione egli usa abbondantemente la foglia d'oro, contrariamente all'uso nordico. La dipendenza da Jan van Eyck è dunque essenzialmente iconografica e stilistica, come dimostra anche l'*Andata al*

[226] H. BELTING e D. EICHBERG, *Jan van Eyck als Erzâhler. Fruhe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Worms 1983

[227] M. SMEYERS e B. CARDON, *Utrecht and Bruges…*, 1991, pp. 89-104, in part. pp. 98-99.

Calvario della predella della Pala del Pergolato che si ispira alla composizione che ci è nota dalla tavola di Budapest.

Potremmo dedurne che il pittore di Camerino vide un Libro d'Ore miniato da Jan o da un suo allievo, illustrato con tutte le scene della Passione di Cristo, soggetto della predella della pala perugina, realizzata tra 1446 e 1447.

Nella *Cattura di Cristo*[228] (fig. 152b) le analogie con la miniatura della mano G sono facilmente giustificabili con un comune rimando ad un'iconografia tradizionale. Anche in questo caso, però, Boccati utilizza la composizione a terrazza, collocando la scena su un promontorio roccioso che permette di ammirare un vasto panorama marittimo e un cielo al tramonto, sebbene la definizione spaziale sia qui meno chiara rispetto a quella delle due *Crocifissioni* di Urbino e Venezia

Diverso il caso dell'*Andata al Calvario* (fig. 152d). Già Diane Timpson Lato, inascoltata dalla critica successiva, aveva proposto un parallelo tra questo scomparto della predella e l'*Andata al Calvario* di Budapest[229]. Il confronto è facilitato dal formato rettangolare di entrambe le tavole. Nella predella perugina ritroviamo, in controparte,[230] il corteo che si snoda in primo piano contro un paesaggio che in entrambe le opere è protagonista. Boccati sostituisce alla veduta di Gerusalemme una veduta marina che Zampetti riteneva una raffigurazione della laguna di Venezia, ipotizzando un primo soggiorno di Boccati in Veneto anteriore al 1445[231]: idea che oggi ha trovato la sua conferma documentaria grazie ad Aldo Galli[232].

A mio parere van Eyck ha rinnovato l'iconografia trecentesca dell'*Andata al Calvario*, sul tipo del citato affresco di Andrea da Firenze, da dove egli derivò l'idea del corteo che esce da Gerusalemme e sale sulla collina, che il maestro fiammingo integrò organicamente nel paesaggio: Boccati fa sua questa idea. Inoltre ho notato che le piccole figure del corteo sono

---

[228] A. DE MARCHI, in *Fra Carnevale…,* 2004, n. 30, pp. 214-215.

[229] D. TIMPSON LATO , *I rapporti tra la pittura fiamminga…*, 1998 (1999), pp. 67-82, in part. pp. 67-71-

[230] D. Timpson Lato (*ivi*, p. 69) ritiene che l'inversione della posizione del corteo e della città suggerisca la presenza in Italia di qualche riproduzione grafica dell'opera vaneyckiana e che la città murata sia però una derivazione dal Polittico Guidalotti dell'Angelico.

[231] P. ZAMPETTI, *Giovanni Boccati*, Milano 1971, p. 28: "Ora, non v'è chi sia pratico della laguna veneta, che non senta il rimando ad uno spettacolo consueto, che ricorre durante le giornate di grande nitore atmosferico: la visione dei colli Euganei e delle prealpi imminenti sulle acque lagunari. Un esame più attento della scena (vista con l'ampiezza e la minuzia di un pittore fiammingo, ma dove la sveltezza pittorica suggerisce una vibrazione atmosferica, quasi un'impressione più che una lenticolare precisione), porta a ravvisare altri particolari: le imbarcazioni, ad esempio, alcune delle quali tipicamente lagunari; le mura che sembrano ricordare quelle dell'arsenale veneziano; la cupola che emerge tra le case, aggettante sul basso tamburo, di metallo biancastro come quelle di San Marco e non altrove visibili, e che si riscontrano anche nella *Crocefissione* della Collezione Cini". Secondo Zampetti la città raffigurata nella *Cattura di Cristo* sarebbe invece Ancona, "disposta su di un colle che scende rapidamente sull'acqua". L'idea dello Zampetti venne accolta da M. CIONINI VISANI, *Un libro sul Boccati*, in "Arte Veneta", XXVII, 1973, pp. 321-325. Si veda anche P. ZAMPETTI, in *Piero e Urbino, Piero…*, 1992, n. 52, pp. 277-278.

[232] A. GALLI, *Vocazione e prime esperienze…*, 2010 (2012), pp. 46-48.

molto simili e si susseguono in maniera del tutto analoga nell'opera fiamminga e in quella del camerte: in particolare il gruppo dei due ladroni sospinti da un cavaliere e preceduti da un ebreo dal cappello a punta (nella predella perugina è un elmo a punta) e da altre figure a cavallo è davvero molto simile, al limite della citazione, e non credo che questa somiglianza possa essere frutto del caso. La ripresa di Boccati potrebbe costituire una prova a favore dell'originalità del formato rettangolare della tavola di Budapest, confortata anche dal disegno di Vienna; tuttavia va sottolineato che il formato della tavola di Perugia è determinato dalla sua funzione: è uno scomparto di predella.

Ho osservato che il dettaglio della porta di Gerusalemme da cui escono i cavalieri, posta in primo piano e che si staglia contro un paesaggio marino, è confrontabile con la miniatura dell'*Andata al Calvario* del Maestro K, la quale presenta una composizione molto simile e motivi identici alla tavola di Budapest, sebbene, come abbiamo ricordato, il miniatore non comprenda appieno il suo modello: si tratta di una versione dell'originale eyckiano meno genuina rispetto al dipinto del museo ungherese.

Il fatto che Boccati dimostri di conoscere il ciclo eyckiano della Passione rende plausibile, come abbiamo accennato, che il suo modello fu un Libro d'Ore miniato da van Eyck o da un suo allievo. Il codice doveva in ogni caso presentare illustrazioni di buona qualità, perché esso potrebbe essere la fonte per lo straordinario paesaggio che Boccati dispiega nell' *Adorazione dei Magi* di Helsinki, che ci accingiamo ad analizzare.

Diane Timpson Lato ha notato un influsso vaneyckiano anche nel pannello centrale della *Pala del Pergolato* (fig. 152a): il viso di uno dei Disciplinati, quello a destra con il volto scoperto, così come quello del santo vescovo inginocchiato, rimanderebbero alla figura del canonico van der Paele[233]; il coro degli angeli costituirebbe invece un rimando al polittico dell'Agnello Mistico.

Questi rimandi, seppur molto suggestivi, sono però facilmente giustificabili con quell'interesse per il realismo nordico che alle date della Pala del Pergolato, inizia a diffondersi a Firenze e che è manifesto, ad esempio, nell'opera di Filippo Lippi, con il quale Boccati collaborava nel 1443.

Per quanto attiene invece le *Crocifissioni* e l'*Andata al Calvario,* esse riprendono da vicino delle composizioni di Jan van Eyck che ebbero un grande successo tanto a Nord quanto a Sud

[233] Osservazione già avanzata da Pietro Scarpellini che aveva pensato di vedere nel volto dell' anziano committente anche un possibile rimando al *Ritratto del Cardinale Albergati*. P. SCARPELLINI, *Note sulla pittura del Rinascimento nella Galleria Nazionale dell'Umbria (a proposito di un recente catalogo)*, in "Bollettino d'arte", LXXIII, 50-51, 1988, pp. 111-122, in part. pp. 111-114.

dell'Europa intorno alla metà del secolo, ma che al contrario costituiscono un *unicum* in Italia centrale, perfino in un centro aggiornato come Firenze. Non è possibile dunque individuare in Domenico Veneziano, che non dipinse nulla di simile, il tramite per la ricezione del fiammingo in Boccati. Abbiamo sottolineato inoltre che le *Crocifissioni* di Boccati sono precedenti anche a quella serie di opere legate al Veneto, prima fra tutte la predella della pala di San Zeno di Mantegna, che si ispirano alla tavola posteyckiana della Ca' d'Oro; le due tavole del camerte sembrano dunque essere tra i più precoci esempi di ricezione dell'arte eyckiana nel Sud dell'Europa.
Un'opera del Boccati potrebbe infine restituirci la *facies* di un'ulteriore tavola –o più probabilmente miniatura - di Jan van Eyck andata perduta, l'*Adorazione dei Magi*, meglio di quanto non faccia il celebre tondo di Berlino di Domenico Veneziano.

L'*Adorazione dei Magi* di Helsinki

L'*Adorazione dei Magi* del museo di Helsinki (fig. 156) è stata resa nota e attribuita per la prima volta a Giovanni Boccati da Federico Zeri nel 1961: lo studioso vi riconobbe la mano del camerte nonostante l'opera fosse "sfigurata da ritocchi orridi"[234]. L'opera è stata sottoposta a restauro ed è stato possibile ammirarla alla mostra dedicata al Quattrocento a Camerino nel 2002[235]. L'intervento di pulitura ha rivelato che il cielo era stato completamente ridipinto e ha fatto riemergere numerosi abitati e castelli arroccati sulla linea delle colline; è stato restituita la veduta marina solcata da molti piccoli velieri di varie dimensioni e racchiusa da collinette costiere. È stato ripristinato l'aspetto originario tanto dei laghetti e dei corsi d'acqua che punteggiano l'opera, finemente descritti, quanto delle collinette in secondo piano, il cui modellato era completamente nascosto da un colore bruno uniforme[236]. Il restauro ha così svelato un paesaggio che sembra in "consapevole gara con qualche saggio vaneyckiano"[237].
Tra le opere del Boccati l'*Adorazione dei Magi* è infatti certamente quella in cui il pittore dà miglior prova di sé per quanto attiene alla resa degli effetti atmosferici e all'uso della prospettiva aerea. Difficile confrontare quest'opera con un'altra ascrivibile allo stesso periodo della sua attività, la *Crocifissione* della Ca'd'Oro, la cui superficie pittorica è estremamente

[234] F. ZERI, *Due dipinti, la filologia …*, 1961, pp. 62-63.
[235] A. DE MARCHI e S. SCATRAGLI, in *Il Quattrocento a Camerino…*, 2002, n. 22, pp. 172-175.
[236] P. FUMAGALLI e S. SCATRAGLI, *Il restauro dell'Adorazione dei Magi*, in *Brera mai vista…*, 2002, pp. 40-45.
[237] A. DE MARCHI, *L'Adorazione dei Magi di Helsinki*, in *Brera mai vista …*, 2002, pp. 18.

impoverita. La *Crocifissione* ex Cini si direbbe invece in buono stato di conservazione[238] e dal confronto con la tavola di Helsinki esce sconfitta: i trapassi atmosferici non sono altrettanto ben riusciti.

L'*Adorazione dei Magi* si giustifica solo ipotizzando che Boccati ebbe modo di avere un contatto diretto con un'opera fiamminga di ottima qualità. Le analisi a cui è stata sottoposta l'opera in occasione del restauro hanno dimostrato che essa è realizzata a tempera; l'artista utilizza anche un legante oleoso -resinoso per le velature trasparenti stese sulla foglia d'oro e d'argento, ma questo non ha nulla a che vedere con la pittura ad olio traslucida alla van Eyck: nonostante l'utilizzo di una tecnica tradizionale Boccati riesce comunque a realizzare un paesaggio atmosferico di grande finezza.

Per Federico Zeri quest'opera costituiva un indizio a favore dell'ipotesi di un soggiorno fiorentino del Boccati: il camerte avrebbe tratto ispirazione dall'*Adorazione dei Magi* dipinta da Gentile da Fabriano per Palla Strozzi (fig. 205), da cui riprende in controparte, seppure liberamente, il gruppo centrale della Vergine col Bambino, San Giuseppe e soprattutto il dettaglio delle due levatrici[239]; anche le posizioni dei Magi sono del tutto analoghe. Puntualmente ripreso è il levriero che volge di scatto il capo all'indietro.

Oggi sappiamo che Boccati si trovava effettivamente a Firenze nel 1443. Il suo nome compare nel *Libro delle entrate e delle uscite del podere della Piacentina*[240], nel quale sono registrati i conti che riguardano un appezzamento di terra situato appena fuori Firenze, acquistato nel 1438 da Francesco Antonio Maringhi, canonico della chiesa fiorentina di San Lorenzo e rettore, cappellano e procuratore del convento benedettino di Sant'Ambrogio. Il 15 agosto 1441 Maringhi morì, lasciando in eredità al monastero il podere, con l'obbligo che le rendite venissero utilizzate per pagare le spese di realizzazione della pala per l'altare maggiore della chiesa, commissionata a Filippo Lippi: si tratta dell'*Incoronazione della Vergine*, oggi agli Uffizi. Nel *Libro* sono registrati i pagamenti all'artista e ai suoi collaboratori, tra cui Bartolomeo Corradini, cioè Fra Carnevale. Il 31 gennaio 1443 Giovanni Boccati riceve da Giovanni di Stagio Barducci, per conto di Filippo Lippi, 4 lire e 16 soldi[241]. L'influsso del Lippi è non a caso molto forte nella prima opera documentata del Boccati, la

[238] La tavola è stata sottoposta ad una leggera pulitura in occasione della sua destinazione a Urbino: è stata assottigliata la vernice ossidata in alcune zone. L'intervento ha confermato il buono stato che la tavola già presentava in precedenza. Si veda P. DAL POGGETTO, in *Capolavori per Urbino*, 1988, n. 5, pp. 62-63.

[239] F. ZERI, *Due dipinti, la filologia …*, 1961, pp. 62-63.

[240] Archivio di Stato di Firenze, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese, 79, *Entrata e uscita del Podere della Piacentina lasciato da messer Francesco Maringhi*, n. 155.

[241] *Ivi*, c. 81r. A. DI LORENZO, *Regesto documentario*, in *Fra Carnevale…*, 2004, pp. 290-302, in part. pp. 291, 296

Pala del Pergolato, dove l'artista utilizza vari motivi tratti dall'*Incoronazione Maringhi* (fig. 153), mentre nell'*Adorazione dei Magi* "sembra singolarmente assente"[242].

Boccati partì da Camerino alla volta della città toscana con il suo concittadino Giovanni Angelo d'Antonio, con la convinzione di avere "el modo avere multi denari"[243]. Non sappiamo molto sull'attività fiorentina del Boccati, ma certamente egli fece fortuna perché la *Pala del Pergolato*, gli venne pagata ben 250 fiorini.

L'*Adorazione dei Magi* è certamente tra le più antiche opere di Boccati: essa presenta le stesse figurine di carattere tardogotico che troviamo nelle due *Crocifissioni* di Urbino e Venezia e una impiego massiccio dell'oro e dell'argento in foglia, lavorato dal Boccati con grande maestria. Gli elementi più piccoli sono stati realizzati con oro e tecnica a pastiglia; numerosi abiti sono inoltre arricchiti da una punzonatura con l'uso di ferri di sei diverse dimensioni, variabili tra 0,5 e 3 mm[244].

A questo corteo di carattere internazionale, che sembra essere un omaggio a Gentile da Fabriano, il Boccati giustappone, integrandolo però in maniera del tutto coerente, un paesaggio che sembra essere copiato da Jan van Eyck: la processione dei magi si arrampica fino al promontorio dove si trova la Sacra Famiglia e che diviene un belvedere da cui ammirare il mare. La veduta marittima, con lo sfondo di montagne innevate, era cara a Boccati, che la dipinge anche nelle sue *Crocifissioni* di Venezia e Urbino. Abbiamo già notato come nella *Crocifissione* Bauza del pittore bruggese, ma operoso a Valencia, Luis Alincbrot, un'opera di chiara derivazione eyckiana, si ritrovi una veduta molto simile a quella del camerte. Nell'*Adorazione dei Magi* il ponte sullo sfondo che unisce i lembi di costa dove sorgono le due città si direbbe una citazione dalla *Madonna del Cancelliere Rolin* di Jan van Eyck (66 x 62 cm)[245], un magistrale esempio di "plateau composition", dove ammiriamo una veduta fluviale di una non meglio identificata città del Nord Europa (fig. 206)[246]. Questa considerazione ci fa sospettare che anche nell'*Adorazione dei Magi* e nelle *Crocifissioni* di Boccati ad essere rappresentato non sia tanto il mare, poco coerente con la presenza delle montagne innevate a chiudere il panorama, quanto una veduta fluviale ispirata da Jan van

[242] A. DE MARCHI, *L'Adorazione dei Magi…,* 2002, p. 24.

[243] Come si legge nella già citata lettera inviata a Giovanni Angelo d'Antonio dal suocero, Ansovino di Pietro: "quando ve parteste de qua, tu et Iohanni Bocchaccio, ce diceste avevate el modo avere de multi denari. Non so che guadagno v'abbiate facto. Secondo avimo inteso, non ci è una gran grassia". Si veda E. DI STEFANO e R. CICCONI, *Regesto dei pittori a Camerino nel Quattrocento*, in *Pittori a Camerino...* 2002, doc. 56 p. 453. Sulla datazione della lettera, probabilmente riferibile al 1444, si veda anche A. DI LORENZO, *Maestro dell'Annunciazione di Spermento (Giovanni Angelo d'Antonio)*, in *Pittori a Camerino …*, 2002, pp. 294-300.

[244] P. FUMAGALLI e S. SCATRAGLI, *Il restauro dell'Adorazione …*, 2002, p. 40.

[245] Conservata a Parigi, Musée du Louvre, n. inv. 1271.

[246] Vari tentativi di identificazione sono stati avanzati. Si veda ad esempio: P. SCHWARZMANN, *La ville de Stein am Rhein à l'arrière-plan dans La Vierge au chancelierRolin deVan Eyck?*, in "Gazette des beaux-arts", 115, 1990, pp. 104-108.

Eyck, riadattata da Boccati che sostituisce alla città nordeuropea, con la grande cattedrale gotica, una città fortificata italiana. Solo l'idea di Zampetti che vedeva nella predella della pala del pergolato "lo spettacolo unico dei colli euganei e delle prealpi imminenti sulla laguna" [247] spiegherebbe un siffatto paesaggio. Lo studioso riconosceva, come abbiamo ricordato, una rappresentazione della laguna in due scomparti, l'*Andata al Calvario* e la *Crocifissione*, mentre nella *Cattura di Cristo* la città raffigurata sarebbe Ancona, che effettivamente sorge su un promontorio affacciato sul mare. In questa scena, ambientata all'imbrunire come vuole la tradizione evangelica, è raffigurato il sole che tramonta sul mare: uno spettacolo impossibile da vedere sull'Adriatico, tanto a Venezia quanto ad Ancona!

Nell'*Adorazione dei Magi* il fiume serpeggia tra le due sponde di terra e passa sotto un ponte che unisce due agglomerati urbani, come in van Eyck, e poi si spalanca in una veduta che può sembrare marina ma che sullo sfondo lascia intravedere le montagne innevate tanto care al maestro fiammingo e che chiudono il panorama anche nella *Madonna del Cancelliere Rolin.* È assolutamente improbabile che Boccati abbia visto quest'opera, commissionata da Nicolas Rolin per la chiesa di Notre-Dame-du-Châtel di Autun, ma potrebbe aver visto un modello eyckiano che presentava un paesaggio del tutto simile.

Spiegare quest'opera con la semplice conoscenza da parte del Boccati dell'arte di Domenico Veneziano, sul tipo del tondo con l'*Adorazione dei Magi* di Berlino (fig. 207), è a mio parere impossibile, così come è impossibile che questo artista sia l'anello mancante tra le *Crocifissioni* di Urbino e Venezia di Boccati e Jan van Eyck. Il camerte utilizza una composizione eyckiana che a Firenze nessuno praticò fino al nono decennio del secolo[248] e che il Veneziano non utilizzò mai. Inoltre abbiamo dimostrato che Boccati attinge ad un modello eyckiano anche per l'*Andata al Calvario*. Il paesaggio del tondo di Berlino non è paragonabile a quello della tavola del camerte. Roberto Longhi in un ormai celebre brano a proposito di quest'opera del Veneziano chiamava in causa una "nordica miniatura di Parigi o di Bruggia verso il 1410" e la "micrografia di Fiandra", sottraendo quest'opera al catalogo di Pisanello per restituirla al Veneziano[249]. Nel 1952 il critico ribadiva l'idea che il Veneziano avesse potuto conoscere le miniature del giovane van Eyck, perché "i libri d'ore miniati

[247] P. ZAMPETTI, *Giovanni Boccati*, 1971, p. 28.

[248] Abbiamo ricordato che la prima *Crocifissione* di analoga concezione a Firenze è una miniatura di Attavante degli Attavanti realizzata tra 1483 e 1484 A. LABRIOLA, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi…,* 2008, n. 10, pp. 111-113. Un decennio dopo Monte di Giovanni del Fora ci lascia un altro suggestivo esempio in un Messale realizzato per il Duomo Fiorentino che reca la data 3 dicembre 1493 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms Edili 109, folio 186v). Si veda: EADEM, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi…,* 2008, n. 47, pp. 202-205.

[249] R. LONGHI, *Un frammento della pala di Domenico Veneziano per Santa Lucia de' Magnoli*, in "L'Arte", XXVIII, 1925, pp. 31-35.

viaggiavano anche più facilmente delle tavole dipinte"[250]. Il paesaggio del Veneziano dispiega quel microcosmo delle pitture di Jan van Eyck che tanto era amato dai committenti di tutta Europa e che Facio descrive mirabilmente: "*in eadem tabula est in balneo lucerna ardenti simillima et anus quae sudare videatur, catulus aquam lambens et item equi, hominesque perbrevi statura, montes, nemora, pagi, castella tanto artificio elaborata, ut alia ab aliis quinquaginta millibus passuum distare credas*"[251]. Tuttavia questa veduta è ancora per certi versi tradizionale e riflette la tradizione gotica italiana, con il paesaggio che sale nella superficie pittorica dal primo piano all'orizzonte[252]: la "plateau composition" di van Eyck adottata dal Boccati sconvolge invece la convenzione per cui ciò che è rappresentato più in alto nel dipinto è anche più in alto nello spazio illusorio. Helmutt Wohl notava che il paesaggio del tondo presenta dei motivi analoghi alla *Natività* di Robert Campin a Dijon e riteneva però che il pittore conoscesse anche la *Crocifissione* posteyckiana della Ca' d'Oro, da cui avrebbe derivato gli effetti atmosferici[253]. Jill Dunkerton sostiene tuttavia che il cielo del tondo, da cui dipende l'impressione di resa atmosferica dell'opera, sia in realtà frutto di una ridipintura[254]. Da queste riflessioni non possiamo che concludere che la conoscenza dell'*Adorazione dei Magi* del Veneziano non fu sufficiente a Boccati per realizzare le sue opere "fiammingheggianti": egli impiega composizioni che il Veneziano non mostra di conoscere e nell'*Adorazione dei Magi* è capace di rendere effetti atmosferici che non si ritrovano in nessuna opera fiorentina nel primo lustro del quinto decennio del Quattrocento.

La tavola di Helsinki va infatti con tutta probabilità riferita al soggiorno fiorentino del maestro: l'*Adorazione dei Magi* è un tema che era e sarà molto caro alla borghesia emergente fiorentina perché, come ricorda Andrea De Marchi "consentiva di mettere in mostra l'omaggio dei ricchi e dei potenti della terra a Cristo"[255]. Lo studioso sottolinea come la tavola di Boccati sia la più precoce di una serie di opere di formato rettangolare orizzontale raffiguranti il medesimo soggetto, che si devono a Botticelli, Filippino Lippi, Cosimo Rosselli. De Marchi è tentato dall'individuare una commissione medicea in quest'opera, in

[250] IDEM, *Il Maestro di Pratovecchio*, in "Paragone", III, 35, 1952, pp. 10-37, in part. pp. 12-13.
[251] M. BAXANDALL, *Bartholomeus Facius on painting. A fifteenth century manuscript of the De Viris Illustribus*, in "Journal of the Warburg and Courtald Institute", XXVII, 1964, pp. 90-107, in part. p. 103. Questa descrizione è relativa ad un'opera di Jan van Eyck , raffigurante una *Donna al bagno*, posseduta da Ottaviano Ubaldini della Carda, nipote e consigliere di Federico da Montefeltro.
[252] Lo notava J. RUDA, *Flemish painting and the early…*,1984, pp. 210-236, in part. pp. 233-234. Il carattere tradizionale del paesaggio del tondo è stato ribadita anche da P. NUTTAL, *From Flanders to Florence. The impact of Netherlandish Painting 1400-1500*, New Heaven-Londra 2004, pp. 200-202.
[253] H. WOHL, *The paintings of Domenico Veneziano. A study in Florentine art of the early Renaissance*, Londra 1980, p. 74, p. 84 nota 26. Paola Nuttal notava anche che la coppia di cavalla sulla destra nella tavola veneziana vengono ripresi a sinistra nel tondo e che rocce simili compaiono in entrambi i dipinti sullo sfondo a sinistra. P. NUTTAL, *From Flanders…*, 2004, pp. 201-202.
[254] Comunicazione orale riportata da P. NUTTAL, *ivi*, p. 286 nota 24.
[255] A. DE MARCHI*, Dal polittico alla pala…*,2012, p. 196.

virtù tanto della documentata frequentazione del Palazzo di Via Larga da parte del camerte Giovanni Angelo d'Antonio, il quale non avrà mancato di introdurvi il suo concittadino, quanto del soggetto dell'opera; egli ipotizza anche che si possa individuare un ritratto di Cosimo de'Medici nel volto sanguigno che fa capolino da dietro la capanna. Secondo lo studioso un'altra ipotesi praticabile è che il quadro potesse essere una *pièce de reception* che Boccati portò con se da Firenze a Perugia, per dare prova della sua bravura[256] .

I legami con Firenze sono certamente molteplici, non solo per il soggetto o per i già citati rimandi a Gentile: dall'*Adorazione dei Magi* di Domenico Veneziano Boccati riprende l'idea di usare il basto dell'asinello come seggio per la Vergine; la figura del nano in primo piano si ritrova in un'*Epifania* di collezione privata, dipinta da Giovanni di Francesco Toscani[257].

A quelli già individuati dalla critica, credo vada aggiunto un ulteriore riferimento all'ambiente artistico fiorentino: Boccati sembra aver avuto ben presente l'arte di Apollonio di Giovanni e Marco del Buono[258]. Il camerte, dalla spiccata vena narrativa, non avrà certo mancato di guardare con interesse alla produzione della più importante bottega di cassoni attiva a Firenze in quegli anni. Alcune delle sue figure sono molto simili ai tipi umani che ricorrono più e più volte nei cortei e nei duelli rappresentati in questi manufatti. Ad esempio, una delle figure dell'*Adorazione*, il giovane con un cappello a tese larghe che guarda lateralmente, è una sorta di marchio di fabbrica nei cassoni di Apollonio e bottega (fig. 208, 209).

L'incontro con l'opera (o le opere) di van Eyck da cui Boccati trasse la "plateau composition" e i suoi paesaggi a volo d'uccello avvenne forse a Firenze? O a Padova, come indurrebbe a pensare la presenza in città della *Crocifissione* fiamminga della Ca' d'Oro e la provenienza veneta della *Crocifissione* di Boccati, anch'essa della collezione Franchetti? Difficile dare una risposta certa a questo interrogativo. In entrambi i casi quello che stupisce è la precocità, che abbiamo già sottolineato in diverse occasioni, di questi episodi di "fiamminghismo", sia che li si voglia situare in area veneta sia che li si voglia ricondurre al soggiorno fiorentino dei primi anni Quaranta.

Se qualcuno volesse mettere in dubbio una collocazione cronologica precedente la *Pala del Pergolato* per le tre tavole in questione (le due *Crocifissioni* e la tavola di Helsinki) per ricondurle ad anni in cui le fonti nordiche avevano una più capillare diffusione, potremmo rispondere ricordando la datazione certa dell'opera perugina, comunque molto precoce (1446-1447): essa costituisce un termine *ante quem* indiscutibile per il contatto tra il nostro pittore e

[256] A. DE MARCHI, *L'Adorazione dei Magi…,* 2002, pp. 29-30.
[257] *Ivi*, pp. 23-28.
[258] H. GOMBRICH, *Apollonio di Giovanni: a florentine cassone workshop seen through the eyes of a humanist poet*, in "Journal of the Warburg and Courtald Institute", 18, 1955, pp. 16-34; M. CECCANTI, *Un Apelle Toscano: Apollonio di Giovanni pittore e miniatore*, in "Alumina", 5, 2007, 19, pp. 26-31.

l'arte fiamminga. La qualità del paesaggio dell'*Adorazione dei Magi* ci fa pensare che egli ebbe l'occasione di vedere un originale di Jan van Eyck o di un suo valente collaboratore e ci fa escludere che il modello possa essere un'opera grafica. Boccati dimostra di conoscere le composizioni eyckiane della *Crocifissione* e dell' *Andata al Calvario* e realizza un'*Adorazione dei Magi* con un paesaggio incomprensibile senza un rimando all'arte fiamminga: la molteplicità di questi soggetti rende interessante la possibilità che egli abbia preso a modello un Libro d'Ore fiammingo, ma di notevole qualità, tale da essere la fonte per l'atmosferica veduta della tavola di Helsinki.

A mio parere l'ipotesi di Andrea De Marchi di un legame tra quest'opera e casa Medici è davvero interessante, anche in virtù dell'apprezzamento che i membri dell'illustre famiglia nutrivano per i manufatti fiamminghi, di cui abbiamo già parlato a proposito del *San Girolamo* eyckiano di Detroit. Un'opera così elegante e ricca d'oro e dal paesaggio così "esotico" come l'*Adorazione dei Magi* potrebbe realmente esser stata pensata per il godimento privato di committenti estremamente colti. Più difficile invece riportare ai Medici la commissione delle due *Crocifissioni*, a causa dei simboli antigiudaici che vi compaiono con molta evidenza. Nessuna comunità ebraica permanente è attestata a Firenze prima del 1437, perché erano i fiorentini stessi a praticare il prestito ad interesse, sebbene fosse proibito dal Diritto Canonico. In quell'anno furono proprio i Medici a chiamare in città gli ebrei per adempiere a questa funzione, condannata a livello morale ma tuttavia necessaria per l'economia cittadina; sappiamo inoltre che in varie occasioni questa famiglia protesse la comunità ebraica dagli attacchi dei predicatori francescani[259]. Le *Crocifissioni* di Boccati vanno datate proprio in quel torno di anni e forse i Medici costituiscono l'unica eccezione a quel sentimento antigiudaico diffuso a cui abbiamo accennato e di cui queste opere sono il frutto.

Stabilita la genesi fiorentina dell'*Adorazione* e la modernità del suo paesaggio, che da questo punto di vista ne fa la più fiamminga delle opere di Boccati, non resta che domandarsi quale possa essere stato il modello d'oltralpe a cui l'artista si rifece. Lo schema "a plateau" e i

[259] Erano generalmente i governi a chiamare gli ebrei in città affinché svolgessero il ruolo di prestatori. La loro presenza era regolata da accordi, detti *capitula*, stesi dinnanzi ad un notaio e avallati da una delibera del consiglio, i quali prevedevano alcune concessioni alla comunità ebraica in cambio del servizio da loro prestato alle economie cittadine. Sulla presenza ebraica a Firenze si vedano: U. CASSUTO, *Gli ebrei a Firenze nell'età del Rinascimento*, Firenze 1965; R. G. SALVADORI, *Gli ebrei di Firenze: dalle origini ai giorni nostri*, Firenze 2000. Salvadori ricorda che quando la famiglia dei Medici era al potere il prestito ebraico era consentito, se non addirittura sollecitato, mentre nei frangenti in cui essi venivano allontanati dal potere o esiliati gli ebrei erano cacciati dalla città o comunque soggetti a misure vessatorie.

caratteri atmosferici, uniti alla precocità dell'opera, fanno pensare ancora una volta ad un modello di Jan van Eyck: abbiamo già ricordato il calzante confronto con il paesaggio della *Madonna del Cancelliere Rolin*.

Tuttavia non ci sono pervenute opere del maestro che raffigurino questo soggetto. Alcune fonti citano però un'*Adorazione dei Magi* di sua mano.

La più antica è l'opera di Bernardo De Dominici, *Le Vite de'pittori, scultori ed architetti napoletani* del 1742-1747[260]. De Dominici riporta uno scritto di Massimo Stanzione, pittore attivo a Napoli nella prima metà del Seicento, il quale si oppone con forza all'idea vasariana che la pittura ad olio sia stata inventata da "Gio. da Bruggia", "che sempre in Napoli, cioè da tempo immemorabile si dipinse ad olio, almeno dal 1300", ricordando che "il quadro donato da Re Alfonso I da Gio. , detto delli Tre Maggi, non fece gran rumore, perché il Re ne vedeva, e li fu regalato per bella pittura e non parve cosa nuova del colorito ad oglio, e tanto vero che dal Zingaro, o da Donzelli vi furono accomodate cose, che nel trasporto si eran guaste, e vi furono aggiunti i ritratti di lui, e di Ferdinando il figliuolo ne'volti di quei Maggi con lo stesso colore ad oglio, essendo solito in Napoli tal colorito"[261]. È davvero difficile dar pieno credito a questa vicenda: Alfonso d'Aragona è certamente il primo illustre mecenate dell'Europa Mediterranea ad interessarsi a Jan van Eyck: possibile che quest'opera riscosse così poco apprezzamento? Inoltre nessuna *Adorazione dei Magi* viene citata da Bartolomeo Facio nel suo *De Viris Illustribus* del 1456. È stato dunque ipotizzato che l'opera fosse arrivata alla corte del Magnanimo dopo quella data[262], il che è possibile ma non concorderebbe con l'affermazione di Stanzione, già di per sé poco plausibile, secondo la quale il quadro venne donato a Alfonso da Giovanni. L'intento polemico dell'autore di questo scritto è chiaro e il suo scopo non era certo quello di fornire informazioni precise su Jan van Eyck, che si vuole qui sminuire[263].

A conferma della vicenda riportata da Stanzione, la critica ha spesso voluto vedere un riflesso di questa composizione eyckiana perduta in un quadro conservato alla Galleria Sabauda di Torino e già in collezione Gualino (fig. 210), attribuito ad un pittore napoletano e datato 1460

---

[260] B. DE DOMINICI, *Vite de'pittori, scultori ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno, dedicate agli eccellentissimi Eletti della fedelissima città di Napoli*, 3 voll., Napoli 1742-1744 (ristampa anastatica1979), III, 1744.

[261] *Ivi*, pp. 63-64.

[262] Si veda C. CHALLÉAT, *Dalle Fiandre a Napoli Committenza artistica, politica, diplomazia al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono*, Roma 2012, pp. 62-63.

[263] Sorge il dubbio che lo Stanzione abbia fatto confusione con un quadro donato ad Alfonso da Aragona da Cosimo de'Medici, ma al quale si interessò molto anche suo figlio Giovanni, che dell'opera discuteva con il suo autore: si tratta di un trittico di Filippo Lippi, i cui pannelli laterali raffigurano *Sant'Antonio Abate* e *San Michele* (ora a Cleveland), mentre lo scomparto centrale rappresentava una *Natività*. Si veda: F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee*...1977.

circa[264]. Venturi riteneva invece che il modello dell'opera fosse un'*Adorazione dei Magi* nella collezione Liechtenstein di Vienna che era stata accostata a van der Goes[265]. Claire Challéat ha ipotizzato che dietro ai due dipinti possa esserci un comune modello eyckiano noto a Napoli[266]. Di questo possibile prototipo, ripreso da van der Goes, la studiosa riscontra una ulteriore eco in due trittici napoletani raffiguranti l'*Adorazione dei Magi*. Il primo, ora a Capodimonte, era collocato nella cappella del Noviziato del monastero di Monteoliveto. Del secondo trittico restano i due pannelli laterali, conservati nel Museo di San Martino e provenienti dalla Certosa di San Martino, dove delle iscrizioni identificano i Magi con Roberto re di Sicilia e Carlo duca di Calabria[267]. Caterina Virdis Limentani ha al contrario messo in evidenza come questi trittici siano in realtà il prodotto di una bottega brussellese del tardo Quattrocento, a cui la studiosa ha riferito un nutrito gruppo di opere, tra cui vanno segnalate l'*Adorazione dei Magi* e la *Presentazione al tempio* della Pinacoteca Civica di Padova[268]. Virdis Limentani ha così svincolato la tavola Gualino dal rimando a un modello eyckiano – al gusto del maestro fiammingo rimandano genericamente le sole rocce sullo sfondo – individuando il corretto riferimento per l'opera torinese nel "Gruppo di Monteoliveto", a cui rimandano la composizione e le fisionomie, molto simili in particolare all'*Adorazione dei Magi* di Padova[269].

Claire Challéat ha individuato un possibile rimando alla perduta opera di Jan van Eyck anche in alcune miniature dello *scriptorium* reale, che, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, aveva il vantaggio della vicinanza agli originali del maestro fiammingo presenti

[264] Si vedano F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee*...1977, pp. 86-87 (Lo studioso ritiene che fosse questa Adorazione dei Magi il quadro citato da Giovanni Pontano come l'opera più cara ad Alfonso d'Argona; Pontano in realtà non cita il soggetto dell'opera); C. B. STREHLKE, *Jan van Eyck: un artista per il Mediterraneo* in *Jan van Eyck.Opere* ...1997, pp. 55-76, in part. pp. 69-71, p. 76 nota 40; C. CHALLÉAT, *"Le cose di Fiandra che allora sole erano in prezzo" : modèle artistique et modèle politique à la cour d'Alphonse d'Aragon à Naples* , in "Studiolo", 6, 2008, pp. 169-190, in part. p. 171.

[265] L. VENTURI, *La collezione Gualino*, Torino-Roma 1926,tav. XXXIII. Sulla vicenda attributiva della tavola di Vienna si veda: E. DAHNENS, *Hugo van der Goes*, Anversa 1998, p. 216.

[266] C. CHALLÉAT, *Dalle Fiandre a Napoli*…,2012, pp. 63-71.

[267] D. SALVATORE, *Tra Fiandre e Napoli sul finire del Quattrocento*, in "Dialoghi di storia dell'arte", 6, 1988, pp. 4-17.

[268] C. VIRDIS LIMENTANI, *La bottega del maestro delle Storie di San Giuseppe. Dipinti in Italia*, in *De lapidi bus sententiae. Scritti di Storia dell'Arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di G. Valenzano, Padova 2002, pp. 207-213. EADEM, *Un esempio dell'esportazione fiamminga. Napoli nella seconda metà del Quattrocento*, in *Percorsi. Casi della pittura in Europa tra Quattro e Cinquecento*, Padova 2011, pp. 86-113. A proposito delle citate figure del re Roberto e del Duca Carlo raffigurati come Magi nei pannelli Napoletani Caterina Virdis Limentani si domanda se non sia possibile supporre che "queste tavole facessero parte di una produzione quasi seriale che poteva essere completata dalle scritte e dalle fisionomie opportune alla riconoscibilità ambientale nel luogo di destinazione", *ivi*, p. 97. Un contributo recente alla ricostruzione della produzione di questa bottega si deva anche a D. MARTENS, *Deux volets du Maître flamand de Monteoliveto dans les collections du musée de Picardie*, in "La revue du Louvre", 3, 2009, pp. 44-46.

[269] C. VIRDIS LIMENTANI, *Un esempio dell'esportazione fiamminga. Napoli nella seconda metà del Quattrocento*, in *Percorsi*..., 2011, p. 110.

nella collezione del Magnanimo. Il più antico esempio di questa ricezione si troverebbe in un'iniziale miniata del Libro d'Ore di Alfonso il Magnanimo (Napoli, Biblioteca Nazionale, ms I. B. 55) al folio 30v. Un'immagine analoga è riscontrabile al folio 256v del Libro d'Ore del Getty Museum (ms. Ludwig IX.12), miniato dal Maestro di San Giorgio (fig. 211). Il motivo iconografico del re più anziano, Gaspare,che si china per baciare il piede del Bambino si ritrova nel *Breviarium Romanum* di re Ferrante (Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I.B.57) e nelle *Horae Beate Mariae Virginis* (Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I.B.26, f. 44v), del 1490 circa. A queste opere la studiosa accosta una serie di pannelli appartenenti a grandi polittici valenzani della metà del Quattrocento, come ad esempio il *Retablo della Gioie* della Vergine proveniente da Pobla Llarga, conservato al Museo de Bellas Artes de Valencia: ci troveremmo di fronte alla testimonianza dell'esistenza di un modello di van Eyck, probabilmente trasmesso da Dalmau dopo il suo ritorno da Bruges e diffuso nella regione dall'attività delle botteghe di Jacomart e Reixach[270].

L'ipotesi è suggestiva, ma è difficile ricostruire la *facies* del possibile modello eyckiano sulla base di queste opere, che non possiamo ritenere un gruppo omogeneo, né da un punto di vista stilistico, né da un punto di vista compositivo: il motivo iconografico del re che bacia il piede del Bambino, su cui Challéat si sofferma molto, è un motivo tradizionale, che compare anche nell'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano, da cui lo derivano Boccati e Domenico Veneziano. La miniatura più antica tra quelle citate da Challéat, al folio 30v del Libro d'Ore di Alfonso il Magnanimo, non lascia spazio alla descrizione dell'ambiente circostante e del paesaggio, essendo l'immagine compressa entro l'iniziale istoriata; più interessante da questo punto di vista la miniatura del manoscritto Getty, che si chiude su un paesaggio marino solcato da navi, un motivo caro anche a Boccati, il quale lo derivò probabilmente da van Eyck.

In conclusione, allo stato attuale delle nostre conoscenze,è difficile pronunciarsi sulla presenza a Napoli di un quadro di van Eyck con *l'Adorazione dei Magi*. Tuttavia altre testimonianze ci parlano di un'opera del maestro fiammingo raffigurante questo soggetto.

Il Sansovino ricorda un'*Adorazione dei Magi* di "Giovanni da Bruggia" nella chiesa di Santa Maria dei Servi a Venezia[271], da Lorne Campbell identificata con quella di Jan de Beer ora a Brera[272]. Passavant, come abbiamo già avuto occasione di ricordare, riportava che le due ante del dittico di New York fossero in origine gli sportelli laterali di un trittico il cui scomparto

[270] C. CHALLÉAT, *Dalle Fiandre a Napoli…*, 2012, pp. 67-71.
[271] Si veda C. B. STREHLKE, *Jan van Eyck: un artista …*1997, p. 76 nota 40.
[272] L. CAMPBELL, *Notes on Netherlandish pictures in the Veneto…*, 1981, p. 468.

centrale raffigurava l'*Adorazione dei Magi*[273]. Panofsky leggeva un famoso disegno raffigurante questo soggetto, ora a Berlino (fig. 212), come un possibile ricordo di quella tavola perduta, pur nutrendo dei dubbi sul complesso iconografico che ne sarebbe risultato; inoltre lo studioso notava il carattere arcaico del disegno rispetto alle opere di Jan[274]. In questo foglio, ritenuto una copia da un modello finito, è stata effettivamente riscontrata dalla critica una certa affinità stilistica con le opere della Mano G, nei tipi dei personaggi e nei bellissimi panneggi; la figura di Giuseppe è inoltre simile a quella di Giuda nella *Cattura di Cristo* delle Ore di Torino-Milano. Tuttavia, come sottolineava Châtelet, nel disegno le figure sono gracili e di una finezza quasi eccessiva se paragonate a quelle della Mano G[275]. Il paesaggio è tutt'altro che definito in maniera realistica: esso si configura qui come un mero sfondo teatrale. Sembra assai plausibile collegare il disegno con l'ambiente dell'illustrazione di codici, come suggeriscono il supporto in pergamena e soprattutto la cornice tridimensionale che sembrerebbe indicare che il modello fosse una miniatura e non un dipinto[276]. Stephanie Buck ha attribuito l'opera ad un membro dell'atelier del Maestro di Zweder van Culemborg: nelle miniature dipinte da questa bottega ricorre numerose volte una composizione del tutto analoga (fig. 213)[277]. Abbiamo ricordato che i manoscritti miniati da questo atelier sono tra i più precoci esempi di ricezione di opere di Jan van Eyck: anche questo disegno potrebbe quindi portare il ricordo di un prototipo eyckiano, ma è impossibile stabilire in che misura. Il foglio di Berlino chiama in causa un altro interessante disegno dallo stesso soggetto, ora al Rijksmuseum di Amsterdam (fig. 214). Le due opere sono ben confrontabili: i dettagli della decorazione della veste del re inginocchiato corrispondono; la posizione di questo re e quella di San Giuseppe, che chiude la composizione a sinistra, ritratto di profilo con il bastone nella mano destra, sono del tutto analoghe. Anche i cappelli dei due re più giovani corrispondono, sebbene la *mise en scène* delle figure stesse differisca. È impossibile stabilire se entrambi i disegni siano delle libere interpretazioni dallo stesso originale di van Eyck, o se il disegno di Amsterdam, a cui si addice una datazione più avanzata, sia una esatta copia da questa opera perduta, probabilmente realizzata da un membro dell'atelier del maestro o dei suoi più diretti seguaci, in virtù dello stile disegnativo vicino a quello dell'artista[278].

[273] J. D. PASSAVANT, *Beitrage zur Kenntnis…*, 1841, pp. 9-10.
[274] E. PANOFSKY, *Early netherlandish painting*…, 1953, I, pp. 237-238.
[275] A. CHÂTELET, *Les primitifs hollandais*, 1980, n. 35, pp. 202-203.
[276] G. ZEMAN e F. KORENY, in *Early Netherlandish drawings* …2002, n. 2, pp. 29-32.
[277] S. BUCK, *Die niederlandischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog*, Tournhout 2001, n. 1.1, pp. 61-67. Con questa attribuzione l'opera è esposta alla mostra di Rotterdam: G. MESSLING, *The road to van Eyck*, n. 73, pp. 268-269.
[278] G. MESSLING, in *The road to van Eyck*, n. 74, pp. 270-271.

Allo stato attuale delle conoscenze, non possiamo essere certi dell'esistenza di un prototipo eyckiano dell'*Adorazione dei Magi* e del suo eventuale aspetto. Weale[279] ricorda come varie opere con questo soggetto siano passate all'asta sotto il nome di Jan van Eyck dalla fine del XVIII secolo al 1910: forse tra tante opere nordiche che figuravano sotto il nome del celebre maestro una di esse poteva realmente essere di sua mano.

Non è possibile dunque stabilire con certezza se Giovanni Boccati ebbe l'occasione di vedere un'opera del maestro fiammingo raffigurante questo soggetto per trarne ispirazione nella tavola di Helsinki.

Tuttavia, se davvero, come crediamo plausibile, egli ebbe a disposizione come modello un Libro d'Ore fiammingo, questo codice potrebbe facilmente aver incluso anche la scena dell'*Adorazione dei Magi*. L'opera di Boccati sarebbe allora la prova di una precoce presenza in Italia di un Libro d'Ore di ambito eyckiano di notevole qualità; d'altronde, come scriveva Longhi, "i libri d'ore miniati viaggiavano anche più facilmente delle tavole dipinte"[280].

Nella sua opera Boccati adatta al corteo dei magi, ispirato alla Pala Strozzi di Gentile, un paesaggio eyckiano. Infatti, mentre le sue *Crocifissioni* riprendono per intero una composizione del maestro fiammingo, cioè esse sono di concezione eyckiana, nell'*Adorazione dei Magi* il riferimento al mondo internazionale e a Firenze è davvero molto forte, sebbene assolutamente non sufficiente a spiegarne il paesaggio: l'opera ha quindi una doppia chiave di lettura.

Vorrei chiudere con un confronto tra la veduta della tavola di Helsinki e quella che compare in un'altra *Adorazione dei Magi*, attribuita al catalano Jaume Huguet, conservata al Museo Episcopal di Vic (fig.79)[281]. L'opera occupa certamente un posto singolare nella produzione dell'artista, fatta essenzialmente di grandi *retablos*. Il *Retaule de l'Epifania*, se così si può definire, è costituito infatti da un unico corpo dipinto su tre registri: dal basso l'*Adorazione dei Magi*, il *Calvario* e, ai due lati dell'arco che accoglie quest'ultima scena, si dispiega un'*Annunciazione*. Il complesso misura 123 x 68, 5 cm e fa pensare ad un'opera destinata alla devozione privata. Le scene sono ricche di dettagli descritti con abilità da miniaturista e sono difficili da immaginare senza il ricorso a modelli eyckiani. Il *Calvario* è costruito secondo la "plateau composition" tanto cara a Boccati. Ritengo che anche la funzione e il conseguente piccolo formato dell'opera possano non essere casuali, ma essere il frutto dell'influsso

[279] W.H. J. WEALE, *Hubert and John Van Eyck, their life and work*, Londra 1908.
[280] R. LONGHI, *Il Maestro di Pratovecchio*, 1952, pp. 12-13.
[281] J. GUDIOL RICART e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcellona 1987, cat. 474, p. 171, figg. 70, 783; R. ALCOY I PEDRÓS, in *Jaume Huguet: 500 anys*, catalogo della mostra (Museu de Valls, 1992) e atti delle giornate di studio (Valls, 16 - 18 dicembre 1992), a cura di E. Jardí, Valls 1993, n. 12, pp. 202-204.

fiammingo. Anche in questo caso è difficile gettare maggior luce sulla genesi di quest'opera, datata agli esordi di Hugeut intorno al 1450, ma siamo tentati dal proporre il confronto tra il paesaggio che fa capolino alla sinistra della capanna e lo sfondo dell'*Adorazione dei Magi* di Boccati. La somiglianza mi pare molto forte: ritroviamo i due lembi di terra, disposti in analoga posizione, il primo dei quali occupato da un nucleo urbano e entrambi bagnati dal mare (o fiume), solcato da navi. L'opera di Huguet non è in buono stato di conservazione e questo non facilita il confronto con la tavola di Helsinki, tornata al contrario al suo splendore originario grazie al recente restauro. Queste analogie che mi hanno colpito sono casuali o si spiegano con il riferimento ad un comune modello fiammingo, con tutta probabilità eyckiano, data la precocità della tavola del camerte? Una veduta marina chiude anche la miniatura con l'*Adorazione dei Magi* realizzata a Napoli dal Maestro di San Giorgio (Getty Museum, ms. Ludwig IX.12, folio 256v). Potremmo dedurne che Jan van Eyck realizzò un'*Adorazione dei Magi* con una veduta marina o fluviale sullo sfondo, simile a quella che compare nella *Madonna del Cancelliere Rolin*?

È difficile stabilirlo con certezza, ma potremmo trovarci di fronte ad un caso esemplare in cui le opere "fiammingheggianti" di artisti che nulla hanno in comune al di fuori del loro ispirarsi a modelli d'oltralpe ci forniscono indizi per ricostruire i percorsi seguiti dalle invenzioni dei maestri del Nord e per comprendere l'incredibile capacità di irraggiamento dell'arte di un pittore come Jan van Eyck.

UNA "MIRACOLOSA" *MADONNA DELLA MISERICORDIA* DI GIOVANNI BOCCATI A SASSOFERRATO?

Grazie ad una pubblicazione di Dalmazio Pilati, storico fabrianese, dedicata ai santuari della Diocesi di Fabriano-Matelica, ho scoperto l'esistenza di una piccola chiesa a Sassoferrato intitolata alla Madonna della Valle (fig. 215), eretta intorno ad un'immagine della Vergine ritenuta miracolosa dai fedeli[1]. Pilati riporta, sulla base di notizie tratte da Vincenzo Vimercati, erudito locale, la vicenda di questa immagine dipinta in una nicchia incavata in un "antico muretto" eretto lungo la via della Valle che dal Borgo di Sassoferrato porta al Castello, cioè che unisce la parte bassa alla parte alta del paese. Questo muro fu ben presto ricoperto dai rovi tanto da nascondere l'immagine alla vista della gente. Il Vimercati scrive che nel 1617 un certo Ippolito Rosselli, uomo "infermo di mente, di poco senno", indotto da un'inspiegabile spinta interiore si recò sul luogo e con una roncola tagliò via tutte le erbacce, facendo riemergere l'immagine della Vergine: egli rimase estremamente colpito da quella visione. Inizialmente i suoi concittadini si mostrarono scettici, a causa della natura "bizzarra" del Rosselli, ma poi constatarono che quel dipinto sul muro esisteva davvero e che non aveva subito alcun danno dagli eventi atmosferici; inoltre il viso della Vergine cambiava colore: si gridò al miracolo. Si diffuse così il culto della *Madonna della Valle*, ancora oggi vivo e testimoniato dagli ex-voto conservati nella piccola chiesa, che pare fosse già stata costruita nel 1663, quando il Consiglio Comunale di Sassoferrato provvide all'ornato della chiesetta[2].
Il racconto dell'interessante leggenda nel testo di Pilati è accompagnato da una foto, in bianco e nero e non di eccelsa qualità, di questa effige miracolosa della Vergine, che mi ha fatto subito venire in mente alcune Madonne di Giovanni Boccati. Un sopralluogo a Sassoferrato mi ha permesso di rilevare di persona l'interesse dell'affresco e di rifotografarlo. L'opera è completamente ridipinta, ad eccezione del volto dell'Angelo, che pure è certamente ritoccato - gli occhi sono stati chiaramente "ripassati" - e di quello della Vergine (fig. 216). Edgardo Rossi, grande appassionato di memorie locali, mi ha mostrato delle foto su lastra di vetro scattate da un certo Gustavo Baldini nel 1899 (fig. 217): in origine l'affresco rappresentava una *Madonna della Misericordia*, incoronata da un angelo; altri due angeli sono raffigurati nell'atto di scostare una finta tenda scoprendo così l'effige della Vergine che si stagliava su di un paesaggio. Le pessime condizioni in cui versava l'affresco sono evidenti dalla foto e ne

[1] D. PILATI, *Santuari della Diocesi di Fabriano-Matelica. Storia tradizione, pietà popolare*, Fabriano 1996, pp. 143-148.
[2] *Ivi*, pp. 145.

hanno determinato il completo rifacimento, probabilmente risalente ai primi decenni del Novecento. L'affresco si trova in una nicchia, intorno alla quale è stata costruita la chiesetta che sorge nel luogo in cui si trovava una delle porte di accesso al Castello, come risulta evidente osservando un'incisione del 1530 circa di Cipriano Piccolpasso, incaricato dal Papa di descrivere le città sottoposte al governo pontificio di Perugia[3]. Un analogo esempio di affresco dipinto su di una porta urbica è costituito da una *Madonna col Bambino* attribuita al giovane Perugino che è stata staccata dalla porta di San Giacomo ad Assisi ed è ora conservata alla Pinacoteca Comunale della città. Il paesaggio alle spalle della Madonna della Misericordia, rivolta verso il Castello, rimandava dunque alla reale veduta delle valli che si aprivano oltre le mura e che anche oggi si ammirano sostando fuori dalla piccola chiesa e guardando in direzione del Borgo.

Sassoferrato si era liberato dalla tirannia dei Conti Atti nel 1460, divenendo così libero Comune[4]: le autorità provvidero ben presto alla costruzione della cinta muraria per difendere il Castello[5]. Il nuovo Comune tra 1468 e 1471 commissionò ad Antonio da Fabriano la realizzazione di alcuni affreschi nel Palazzo del Comune[6]; inoltre Anselmi annota che nel 1471 Antonio dipinse le armi del *gubernator* a *Porta Nova* (verso Arcevia), a *Porta Pontis* (verso Fabriano) e nel *Palatio*; raffigurò inoltre le armi del *Sanctissimi Domini Nostri* e quelle del Comune a Porta Nova[7]. In mancanza di una scuola locale di artisti il Comune si rivolgeva ad un illustre pittore di una città vicina per dipingere i simboli del nuovo potere. Il caso di Antonio da Fabriano potrebbe non essere isolato: Boccati potrebbe aver dipinto negli stessi anni una *Madonna della Misericodia* su una delle porte. La parte originale dell'opera è davvero ridottissima, il viso della Vergine sta quasi scomparendo, ma mi ha subito ricordato i volti delle *Madonne* di Boccati della fine del settimo e dell'ottavo decennio del secolo: l'inclinazione del viso, un po' abbassato, la linea sottile delle sopracciglia e le palpebre un po' gonfie costituiscono motivi interessanti di confronto. Anche la figura dell'angelo, se riusciamo ad astrarlo dai ritocchi che ne falsano l'immagine, trovo sia coerente con gli angeli paffuti, con le guancie rosate e un po' riccioluti di Boccati. Il volto della Vergine è ben confrontabile con quello di una *Madonna col Bambino e tre Angeli* in preghiera, conservata al

[3] C. PICCOLPASSO, *Le piante et i ritratti delle città e terre dell'Umbria sottoposte al governo di Perugia*, a cura di G. Cecchini, Roma 1963.
[4] A. PAGNANI, *Storia di Sassoferrato dalle origini al 1900*, Sassoferrato 1959.
[5] Romualdo Sassi riferisce che un Bartolomeo di Fabriano nel 1468 progettò per conto del comune di Sassoferrato la porta d'accesso al Castello verso Arcevia. R. SASSI, *Documenti di pittori fabrianesi, secolo XV*, in "Rassegna marchigiana", III, 1924-1925, pp. 45-56, in part. p. 56.
[6] A. RICCI, *Memorie Storiche delle arti e degli artisti nella Marca di Ancona*, 2 voll., Macerata 1834, I, p. 177 p. 181, nota 9. Si rimanda al regesto documentario, doc. n. 16.
[7] A. ANSELMI, *Il polittico di Santa Croce di Sassoferrato e il suo autore Antonio da Fabriano*, in *Miscellanea storico artistica di Sassoferrato*, Senigallia 1904, p. 7.

Muzeum Narodwe di Poznań e datata da Minardi 1468-1473[8]. Un altro termine di paragone interessante è costituito dalla *Madonna della Misericordia* della Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia[9]. Interessante notare come il motivo degli angeli che scostano le tende per mostrare la Vergine si trovi nel pannello centrale dello stupendo Polittico di Belforte del Chienti, firmato e datato 1468[10].

Forse sotto le ridipinture e l'usura del tempo si può intravedere la mano del Boccati o di qualcuno a lui vicino, ma si tratta solo di un'ipotesi perché lo stato dell'opera è tale da non permetterci di spingerci oltre con l'analisi stilistica. Non resta che l'indagine archivistica e storica per fare chiarezza sulle vicende di questo piccolo santuario e della miracolosa immagine, e sull'eventuale presenza di Boccati a Sassoferrato.

[8] M. MINARDI, *Giovanni Boccati*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano 2002, n. 26, p. 283.
[9] *Ivi*, n. 33, pp. 288-289.
[10] *Ivi*, n. 19, pp. 267-278.

CONCLUSIONI

La ricerca ha dimostrato come gli esordi dei due pittori marchigiani Giovanni Boccati e Antonio da Fabriano siano tra gli episodi di "fiamminghismo" più precoci nella penisola italiana.

Il problema della formazione di Antonio da Fabriano si è rivelato molto complesso, ma l'incrocio di dati stilistici e di dati documentari ha permesso di formulare nuove ipotesi e di sottolineare come il *San Girolamo* e la *Dormitio Virginis*, le opere del pittore che più si discostano dalla contemporanea produzione fabrianese, si inseriscano in un contesto di "Rinascimento Mediterraneo."

La ricerca archivistica che ho condotto ha arricchito le nostre conoscenze sulla biografia dell'artista, grazie al ritrovamento di nuovi documenti che lo vedono presente a Fabriano negli anni 1457, 1467, 1470, 1476, 1483 e 1487, anno quest'ultimo in cui compare come testimone accanto al pittore Francesco di Ottaviano, il possibile Francesco di Gentile. Lo spoglio dell'Archivio Notarile di Fabriano ha riportato inoltre alla luce nuovi documenti anche sui pittori Costantino di Francescuccio di Cecco e Castellano di Gioacchino, entrambi possibili candidati ad un'identificazione con il Maestro di Staffolo, il principale concorrente di Antonio sulla piazza fabrianese; ho inoltre ritrovato una prima stesura del contratto stipulato da Carlo Crivelli per la realizzazione della pala con l'*Incoronazione della Vergine*, destinata all'altare maggiore della chiesa di San Francesco, evento che chiude il Quattrocento fabrianese. Questa ricostruzione delle vicende artistiche dell'area compresa tra Fabriano e Sanseverino, che mi ha dato anche l'occasione di proporre due aggiunte al catalogo dei pittori Luca di Paolo di Matelica e Ludovico Urbani, ha pienamente confermato la peculiarità della vicenda artistica di Antonio di Agostino.

La ricerca archivistica ha inoltre stabilito che il nostro artista era l'unico pittore a Fabriano nella seconda metà del secolo a chiamarsi Antonio: questo elemento sostanzia l'idea della sua identificazione con l' *Antonelus de Fabriano pictor* presente a Genova nel 1448 e probabilmente nel 1447[1]. Per comprendere un'opera come il *San Girolamo*, un *unicum* nelle Marche alla metà del secolo, è infatti necessario postulare un tirocinio anteriore al 1451 condotto in un centro artistico caratterizzato dalla precoce circolazione di opere d'oltralpe. Genova era sicuramente in stretto rapporto con le Fiandre e due importanti opere di Jan van Eyck furono commissionate da genovesi: il trittico di Dresda e il trittico Lomellini. Tuttavia

[1] Alizeri riporta all'anno 1447 la commissione ad Antonio di lavori da eseguire a Caffa, ma, come abbiamo ricordato, non è stato possibile ritrovare la documentazione relativa. F. ALIZERI, *Notizie dei professori di disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 6 voll., Genova 1870-1880, I, 1870, pp. 268-269.

per quanto riguarda l'altarolo di Dresda, datato 1437, non conosciamo la data di un suo eventuale arrivo a Genova; il trittico commissionato da Battista Lomellino, forse la prima opera di Jan van Eyck a giungere in Italia, è invece andato perduto e dell'opera non ci resta che la descrizione entusiastica che ne fece Bartolomeo Facio. Non sappiamo inoltre a che data l'opera migrò da Genova a Napoli: nel 1456[2] era già parte della collezione di Alfonso il Magnanimo. Questo tipo di opere non era in ogni caso facilmente accessibili agli artisti, perché opere-gioiello destinate ad un godimento strettamente privato: difficilmente poteva far parte di questo pubblico élitario quell'Antonello da Fabriano che a Genova non sembra aver goduto di una gran fama. Persona forse violenta, tanto che Maria albanese, sua sposa nel 1448[3], sembra doversi tutelare nei suoi confronti, venne inviato come pittore dal Comune a Caffa, in Crimea: un incarico di questo tipo sembra non sia mai stato affidato a nessun altro pittore. Antonio però disertò lungo il cammino: il viaggio era lungo e difficile e la colonia genovese era minacciata dai turchi. A causa del suo abbandono dovette però inimicarsi Donato de'Bardi, che per lui aveva garantito. Se la genesi del *San Girolamo* di Antonio fosse legata a Genova, esso sarebbe un'opera isolata. L'ambiente artistico genovese alla metà del secolo non è infatti ancora aggiornato sui modelli fiamminghi: le commissioni di opere a Jan van Eyck e a Petrus Christus sono in massima parte legate alla *Natio* genovese a Bruges e non ebbero dunque un riflesso immediato sulle vicende artistiche della madrepatria. Anche la *Crocifissione* di Savona di Donato de' Bardi, il cui valore come testimonianza della precoce ricezione del fiammingo a Genova è stato messo in grande risalto, richiama a mio parere la pittura d'oltralpe più nella tecnica, assimilabile a quella dei "panni fiandreschi", che non nella composizione e nello stile. Quel che è certo è che la critica più recente ha sopravvalutato il rapporto tra il *San Girolamo* di Antonio da Fabriano e la *Crocifissione* dell'artista pavese, che non può certamente spiegare la tavola di Baltimora. L'idea di un soggiorno del fabrianese a Genova è stata molto enfatizzata in virtù della presenza nella città ligure del trittico Lomellini, la cui anta destra rappresentava il *San Girolamo nello studio*. Il trittico, come abbiamo ricordato, non ci è pervenuto, ma se ci basassimo su opere di ambito strettamente eyckiano per ricostruirne la *facies* –come il *San Girolamo* di Detroit o la miniatura con *San Tommaso d'Aquino nel suo studio* al folio 73v del Libro d'ore di Torino - tenderemmo ad escludere che essa poté fungere da modello diretto per Antonio. L'opera del fabrianese appare infatti eyckiana per concezione -la piccola tavola dal tema erudito, con la firma posta sul finto

[2] Nel 1456 Facio scrive il *De Viris Illustribus*, in cui descrive l'opera. Si veda: M. BAXANDALL, *Bartholomeus Facius on painting. A fifteenth century manuscript of the De Viris Illustribus*, in "Journal of the Warburg and Courtald Institute", XXVII, 1964, pp. 90-107.

[3] Della vicenda ci informa il documento che ho ritrovato nell'Archivio di Stato di Genova: ASG, *Notai Antichi*, 587, not. Antonio Fazio Seniore, 16 settembre 1448.

cartellino appeso alla cornice risponde bene alla pratica del maestro - ma la composizione rivela riferimenti culturali molteplici, con rimandi tanto a Petrus Christus nella concezione spaziale, tanto a motivi tipici del Maestro di Flémalle/ Robert Campin nella descrizione dell'interno domestico. Queste analogie con Campin ci hanno condotto a guardare in direzione di Barthélemy d'Eyck, probabilmente presente a Napoli al tempo di Renato d'Angiò, e di instaurare un interessante confronto tra il suo *Profeta Geremia* e il *San Girolamo* di Antonio. L'ambiente artistico napoletano con la sua cultura composita, influenzata da Barthélemy d'Eyck prima e rinnovata poi dall'arrivo degli originali fiamminghi di Alfonso d'Aragona e dai pittori "ispano-fiamminghi" valenzani, potrebbe ben spiegare la peculiarità del *San Girolamo* del fabrianese. A Napoli le composizioni tratte dagli originali fiamminghi sembrano aver avuto più ampia circolazione alla metà del secolo di quanto non avvenisse a Genova. Il dipinto di Antonio, dal sapore mediterraneo, dal realismo icastico e un po' popolare, presenta alcuni caratteri derivati dall'arte aragonese che lo accomunano alla *Tavola degli Ordini* di Colantonio, come il pavimento che scivola verso il primo piano, sul quale i personaggi stanno come in bilico. Ma è un artista castigliano a fornire il termine di paragone più interessante per il *San Girolamo* di Antonio, che è ben confrontabile con lo scomparto centrale del *retablo* realizzato da Jorge Inglés per il monastero geronimita della Mejorada ad Olmedo. L'analogia compositiva tra le due opere è particolarmente stringente e un dettaglio molto significativo è quello delle mani: in entrambe le tavole osserviamo infatti le stesse mani nodose che tengono gli identici strumenti scrittori, intrecciando le dita in un modo del tutto peculiare. Le mani del San Girolamo di Antonio si distanziano dalle mani tozze e mal articolate che compaiono in tutte le altre figure realizzate dal pittore, considerate un carattere morelliano: questo dettaglio è dunque la spia del fatto che Antonio copiò da un modello, modello che doveva essere analogo a quello che servì ad Inglés. L'abilità di Antonio come copista è d'altronde confermata dalla replica che egli eseguì dallo stendardo processionale di Gentile con l'*Incoronazione della Vergine* e le *Stimmate di San Francesco*, così fedele da aver ingannato acuti conoscitori. Il sapore ispano-fiammingo della tavola di Baltimora e le analogie con Inglés potrebbero indurci a pensare che il fabrianese non si rifece direttamente ad un modello fiammingo, ma ad una replica di un artista spagnolo o napoletano che avrebbe a sua volta copiato in maniera molto fedele un originale d'oltralpe. La firma posta sulla cornice farebbe pensare che il prototipo fosse un'opera autonoma, ma l'idea che Antonio abbia copiato un San Girolamo "fiammingheggiante" raffigurato in un comparto di retablo potrebbe essere confermata dall'altra opera a cui è stato necessario dedicare un'analisi dettagliata, la *Dormitio Virginis* della Pinacoteca Civica di

Fabriano. A proposito di quest'opera Zeri parlava di "moduli frequenti nei *retablos* spagnoli"[4] e di "uno schema compositivo affatto ignoto nelle Marche ma molto diffuso nell'Italia Meridionale, a Napoli o in Sicilia"[5].

Il dipinto di Antonio costituisce un *unicum* nelle Marche: si tratta di una grossa tavola lunettata, autonoma, di cui è difficile comprendere la funzione poiché non ne conosciamo la provenienza originaria. È stato ipotizzato che la tavola fosse incassata in un arcosolio: questa destinazione spiegherebbe il particolare formato centinato dell'opera, ma non le assonanze riscontrate tra questa tavola e le *Dormitio Virginis* catalane e valenzane di metà secolo. L'opera d'Antonio da Fabriano presenta infatti una serie di elementi che sono delle cifre distintive degli scomparti di retablo raffiguranti questo soggetto al tempo di Jaume Ferrer, Jaume Huguet, Pere Garcia e Joan Reixach, come il pavimento a *azulejos* o *rajolates* descritto con grande evidenza o l'attenzione posta alla resa dei motivi decorativi a broccato della coperta del letto della Vergine. Gli apostoli di Antonio sono descritti con un realismo di ascendenza nordica, ma anche qui, come nel *San Girolamo*, declinato in chiave mediterranea, e si potrebbero facilmente mescolare tra le figure dipinte dagli artisti spagnoli che abbiamo citato. La forma centinata della tavola ricorda quella di alcune *casas* e le dimensioni sono paragonabili a quelle di *Dormitio Virginis* investite di una certa importanza all'interno della superficie dei retablos. Il peculiare schiacciamento delle figure degli apostoli, non giustificato in una tavola autonoma e per giunta anche di notevole dimensione, è invece un carattere tipico delle *casas* dei *retablos* spagnoli per tutto il periodo gotico. Questi stessi elementi sono rintracciabili anche a Napoli, in due *Dormitio Virginis* di Riccardo Quartataro e di Alessandro Buono. Le due opere sono riferibili allo scorcio del Quattrocento, quindi non poterono essere alla base dell'opera di Antonio, ma testimoniano la diffusione di questo modulo nella capitale aragonese.

I legami con Napoli e con la penisola iberica mi inducono a non escludere la possibilità che l'*Antonelus de Fabriano pictor* da Genova possa essersi imbarcato per Napoli o addirittura per la Catalogna: l'inusuale clausola che chiude il documento dotale del 1448, dove una lunga serie di luoghi è citata - Genova, Savona, Finale Ligure, Milano, Pavia, Nizza, Inghilterra, Fiandre, Pisa, Venezia, Napoli, Catalogna - potrebbe alludere al fatto che Antonio fosse in procinto di partire.

---

[4] F. ZERI, *Giovanni Antonio da Pesaro*, in "Proporzioni", II, 1948, pp. 164-167; riedito in *Giorno per Giorno nella pittura*, Torino 1992, pp. 105-108

[5] IDEM, *ad vocem Antonio di Agostino di ser Giovanni, detto Antonio da Fabriano*, in *Dizionario biografico degli Italiani,* 3, Roma 1961, riedito in *Giorno per giorno …*, 1992, pp. 117-118

Resta aperta la questione delle ragioni che spinsero Antonio a recarsi a Genova, una città che negli anni quaranta del secolo non aveva un particolare appeal artistico. Antonio potrebbe essere giunto da Fabriano a Genova a seguito dei maestri cartai che erano soliti spostarsi in Europa per insegnare le loro tecniche di produzione. Dal porto ligure partivano i carichi di carta diretti a Barcellona, Maiorca e Valencia; l'arrivo e la permanenza di maestri cartai italiani nella penisola iberica fu costante dal XV fino al XVIII secolo. Sarebbe davvero affascinante ipotizzare che Antonio avesse seguito queste rotte commerciali e che il *San Girolamo* e la *Dormitio Virginis* siano il frutto di questi spostamenti[6].

Le tavole di Giovanni Boccati che abbiamo analizzato costituiscono degli episodi di "fiamminghismo" ancora più precoci. Recenti scoperte documentarie hanno infatti dimostrato che Boccati è un pittore più antico di quanto non si credesse finora: la sua data di nascita va collocata nel 1409[7] e nel 1435 egli ha già lasciato Camerino per Padova, come testimonia un documento in cui egli è definito pittore[8]. Entro il 1447, data della Madonna del Pergolato, la sua prima opera certa, il nostro artista dovette conoscere i modelli fiamminghi che sono alla base di almeno due dei tre scomparti della predella, l'*Andata al Calvario* e la *Crocifissione*. A mio parere questo incontro è però ancor più risalente e deve aver segnato l'esordio pittorico dell'artista. La critica ritiene infatti che la realizzazione delle due *Crocifissioni* di Urbino (Galleria Nazionale delle Marche) e Venezia (Ca' d'Oro), e dell'*Adorazione dei Magi* di Helsinki sia precedente alla *Pala del Pergolato*. Queste tre opere rivelano un bruciante contatto con Jan van Eyck. La ricerca ha appurato che Boccati fu il primo artista italiano a servirsi dello schema della "plateau composition", cioè di una composizione a terrazza che permette di coniugare figure di dimensioni notevoli in primo piano con un vasto paesaggio, sovvertendo la convenzione medievale per cui ciò che è più alto nello spazio illusorio è anche più alto nel piano del quadro. Questo espediente venne messo a punto da Jan van Eyck proprio in relazione al tema della *Crocifissione*, come è evidente nell'anta del dittico del Metropolitan Museum di New York e in un'altra versione del tema che ci è nota solo da copie, la *Crocifissione* posteyckiana della Ca' d'Oro di Venezia e la miniatura al folio 48v del Libro d'Ore di Torino - Milano. La *Crocifissione* già Cini, ora ad Urbino, rimanda a Jan van

[6] J. C. BALMACEDA, *Produttori, tecniche e metodi italiani nella produzione cartaria in Spagna*, in *L'impiego delle tecniche e dell'opera dei cartai fabrianesi in Italia e in Europa*, atti delle giornate europee di studio (Fabriano, 16-17 giugno 2006), a cura di G. Castagnari, Fabriano 2007, pp. 109-119.
[7] Si veda M. MAZZALUPI, *Il beato Tommaso da Tolentino, un polittico smembrato e la cronologia di Boccati*, in "Nuovi studi", IX-X, 2004-2005, 11, pp. 27-37.
[8] Ricordiamo che il documento è stato recentemente reso noto da A. GALLI, *Vocazione e prime esperienze di Antonio di Cristoforo e Niccolò Baroncelli, scultori fiorentini a Ferrara*, in "Prospettiva", 139-140, 2010 (2012), pp. 35-57.

Eyck nel formato paragonabile a quello di una miniatura e Boccati vi mette in campo lo stratagemma tipicamente eyckiano della cornice che taglia le figure; la *Crocifissione* Franchetti di formato un po' più grande, è costruita anch'essa su una veduta a volo d'uccello, impensabile a quelle date senza la conoscenza di un prototipo dell'artista fiammingo.

Queste opere di Boccati costituiscono una fondamentale testimonianza della precoce circolazione di un modello eyckiano della *Crocifissione* in Italia e potrebbero essere una prova della presenza in Veneto della *Crocifissione* posteckyana della Ca' d'Oro già alla metà del quarto decennio del secolo, sebbene nessuna delle due opere del camerte riprenda in toto questa composizione. In ogni caso il legame di questa *Crocifissione* fiamminga con la Penisola è rivelato dalla rappresentazione di una Gerusalemme che ha le sembianze di una città italiana, per cui abbiamo proposto una possibile identificazione con Assisi.

Boccati dimostra di conoscere, esempio unico in Italia a quelle date, anche un'*Andata al Calvario* di Jan van Eyck, un'opera perduta ma della cui composizione -e del cui successo – testimoniano numerose riprese, tra cui spiccano quelle nell'ambito della miniatura olandese. Nella predella della Pala del Pergolato è derivata da van Eyck l'idea della processione che si staglia su di un paesaggio; le piccole figure sono molto simili e si susseguono in maniera del tutto analoga nel prototipo fiammingo e nell'opera del camerte. Il fatto che Boccati conoscesse almeno due scene eyckiane della Passione ci ha indotto a prendere in considerazione l'ipotesi che i suoi modelli non fossero necessariamente tavole dipinte ma che potessero essere illustrazioni di un Libro d'Ore, anche in considerazione dell'esordio di van Eyck come miniatore e del grande successo che ebbero le sue creazioni nell'ambito della miniatura. A favore di questa ipotesi depone anche l'*Adorazione dei Magi* di Helsinki, anch'essa debitrice nei confronti dell'arte del pittore fiammingo. Se è infatti difficile da immaginare che Boccati ebbe l'opportunità di conoscere tavole eyckiane per tutti e tre i soggetti in questione, è invece plausibile che un Libro d'Ore contenesse illustrazioni per ognuno di essi.

La tavola di Helsinki è un'opera straordinaria che presenta una doppia chiave di lettura: l'internazionale corteo dei Magi è un omaggio a Gentile da Fabriano, la veduta paesistica è impensabile senza una conoscenza di un modello fiammingo di buona qualità. Tra le opere del Boccati questa tavola è infatti certamente quella in cui il pittore dà miglior prova di sé nella resa degli effetti atmosferici e nell'uso della prospettiva aerea. Boccati sembra essersi ispirato a un paesaggio eyckiano simile a quello che fa da sfondo alla *Madonna del Cancelliere Rolin*, straordinario esempio di "plateau compositon", della cui veduta fluviale si

ritrovano alcuni motivi in Boccati, come quello delle montagne innevate, riscontrabile anche nelle due *Crocifissioni*.

Boccati d'altronde era avvezzo al copiare motivi tratti da composizioni differenti utilizzandoli in un'unica opera: nell'*Adorazione* troviamo elementi "copiati" da Gentile da Fabriano, da Domenico Veneziano e dai cassoni di Apollonio di Giovanni e Marco del Buono; nella *Crocifissione* della *Pala del Pergolato*, di impianto compositivo vaneyckiano, si riscontra una citazione dagli affreschi di Barna alla collegiata di Siena.

L'*Adorazione dei Magi* è un'opera certamente legata all'ambiente fiorentino, dove Boccati è documentato nel 1443, mentre non si può escludere che le due *Crocifissioni* siano riferibili al primo soggiorno padovano dell'artista, in virtù della presenza nella città patavina della *Crocifissione* posteyckiana della Ca' d'Oro, che condivide la sua storia collezionistica con la tavola di Boccati conservata nel medesimo museo veneziano: entrambe erano parte della collezione del barone Franchetti. Non possiamo stabilire con certezza se l'incontro tra Boccati e i suoi modelli fiamminghi sia da collocarsi in Veneto o a Firenze: in entrambi i casi le sue opere costituirebbero un *unicum* a queste date così precoci. La ricerca ha dimostrato la molteplicità di specifici rimandi a composizioni fiamminghe presenti nell'opera di Boccati, tale da escludere definitivamente una mediazione di Domenico Veneziano in questo senso, idea al contrario ribadita anche dalla critica più recente. È davvero sorprendente come questo marchigiano, accusato dal Berenson di "infantile cicaleccio"[9], sia tra i primi, o forse dovremmo dire il primo, in Italia, a riprodurre, più o meno fedelmente, composizioni fiamminghe.

Abbiamo voluto chiudere la nostra trattazione con il curioso caso di una "miracolosa" immagine della Vergine,conservata in una chiesa a Sassoferrato, sorta dove un tempo si innalzava la cerchia muraria, in corrispondenza di una porta urbica. L'opera, il cui strato pittorico originale è ridotto ad uno stato larvale, sembra rimandare ad alcune *Madonne* di Boccati tra il settimo e l'ottavo decennio del secolo. L'attribuzione è proposta in via del tutto ipotetica e altri riscontri sono necessari, ma abbiamo comunque voluto rendere noto questo affresco dimenticato che, se non fosse stato per la devozione dei fedeli, sarebbe certamente già scomparso.

[9] B. BERENSON, *The central Italian Painters of the Renaissance*, New York-London 1897.

ANTONIO DA FABRIANO: REGESTO DOCUMENTARIO

I documenti inediti sono segnalati con un asterisco

Abbreviazioni:

- Istituti di conservazione:
  -ASA-SF, ANF: Archivio di Stato di Ancona, sezione di Fabriano, Archivio Notarile di Fabriano
  -ASCF: Archivio Storico Comunale di Fabriano
  -ASCS: Archivio Storico Comunale di Sassoferrato
- Riferimeni bibliografici:
  -RICCI 1834: A. RICCI, *Memorie Storiche delle arti e degli artisti nella Marca di Ancona*, 2 voll., Macerata 1834, I.
  -ROSSI 1873: A. ROSSI, *Un nuovo pittore marchigiano*, in "Giornale di erudizione artistica, II, 8, 1873, pp. 227-228.
  -ANSELMI 1905: A. ANSELMI, *Il polittico di Santa Croce di Sassoferrato e il suo autore Antonio da Fabriano*, in *Miscellanea storico artistica di Sassoferrato*, Senigallia 1904, pp. 5-9.
  - SASSI 1925: R.SASSI, *Documenti di pittori fabrianesi, secolo XV*, in "Rassegna marchigiana", III, 1924-1925, pp. 45-56,
  -MARCELLI 1997: F. Marcelli, Regesto crono-biografico Antonio di Agostino, in B. CLERI, *Antonio da Fabriano: eccentrico protagonista nel panorama artistico del Quattrocento marchigiano*, Cinisello Balsamo (MI) 1997, pp. 195-196.
  -MARCELLI 1997 a: F. Marcelli, Note biografiche e committenza, in B. CLERI, *Antonio da Fabriano: eccentrico protagonista nel panorama artistico del Quattrocento marchigiano*, Cinisello Balsamo (MI) 1997, pp.31-47, pp. 187-193
  -FELICETTI 1998: S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'Arte medievale a Fabriano e nel suo contado*, in *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998, pp. 210-227.
  -BIOCCO 2003: S. BIOCCO, *Un dipinto di area camerinese a Matelica e nuove acquisizioni sul pittore Luca di Paolo*, in *I Da Varano e le arti*, atti del convegno (Camerino, 4-6 ottobre 2001) a cura di A. De Marchi, P.L. Falaschi, 2 voll., Ripatransone 2003, I, pp. 407-430.

1. 1451 gennaio 31, Fabriano

Moscato di Angelo di Meo depositario della fabbrica della chiesa di San Venanzo di Fabriano consegna 4 ducati e 32 bolognini a **maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni di Fabriano** pittore per sei candelieri *tucti messi a oro fino*, destinati all'altare maggiore della chiesa.

Biblioteca comunale "Augusta" di Perugia, fondo manoscritti, ms. 2909, registro contabile della chiesa di S. Venanzo di Fabriano, 1442-1457, c. 27 v.

FELICETTI 1998, p. 221, doc. 228.

2. 1451 giugno 8, Fabriano

Moscato di Angelo di Meo depositario della fabbrica della chiesa di San Venanzo di Fabriano consegna 2 ducati a **maestro Antonio [di Agostino di ser Giovanni] pittore** per i sei candelieri *orati* destinati all'altare maggiore della chiesa.

Biblioteca comunale “Augusta” di Perugia, fondo manoscritti, ms 2909, registro contabile della chiesa di S. Venanzo a Fabriano, 1442-1457, c. 27 v.

FELICETTI 1998, p. 222, doc. 234.

3. 1457 gennaio 16, Fabriano

Guerriero di Piero di Nicolò di Fabriano, la moglie Fiorentina figlia del defunto Cicco di Giovanni *Buschi* e Giovanna,madre di Fiorentina, da una parte, ed Agostino fratello di Fiorentina, dall'altra, procedono ad un accordo nella causa che hanno in corso per la spartizione dell'eredità del suddetto Cicco. Tra i testimoni **maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni da Fabriano**.

ASA-SF, ANF, 59, notaio Giacomo di Benedetto, 1456-1458, cc. 12 v -13 r.

MARCELLI 1997, p. 195; FELICETTI 1998, p. 222, doc. 259.

*4. 1457, marzo 23, Fabriano

Nonostante l’età adulta, Sante di Nicola *Natalutii* di Porcarella chiede al podestà di Fabriano, il quale dà il suo assenso, di nominare suo curatore ser Paolo di ser Bartolo di Genga per la vendita di una sesta parte di una casa situata nel castro di Albacina a Cristoforo di Pietro di Fabriano che agisce in nome di Pietro *Baiberi* di Porcarella . Tra i testimoni compare **maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni**.

ASA-SF, ANF, 59, notaio Giacomo di Benedetto da Domo, 1456-1458, cc. XXV rv.

5. 1457, giugno 11, Fabriano

Maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni del quartiere di San Giovanni di Fabriano in parte cede e in parte vende, per il prezzo di 8 ducati, a Giovanni di Grazioso di Vanni *de Galgardis* del quartiere Poggio di Fabriano un terreno situato in contrada Ponte di Gualdo e confinante, tra l'altro, con i beni di Mariano fratello di maestro Antonio; questo per ottemperare all'obbligo di rendere la dote di 3 ducati ai nipoti Piersimone, Pietro Paolo e Fina figli, cioè, del defunto fratello Filippo e di Giovanna, attuale moglie del suddetto Giovanni.

ASA-SF, ANF, notaio Giacomo di Benedetto, 1456-1458, cc. 72v-73r.

MARCELLI 1997, p. 195; FELICETTI 1998, p. 222, doc. 264.

6. 1457 giugno 19, Fabriano

Il consiglio di credenza e dei riformatori del comune di Fabriano procede alla nomina dei consiglieri per il trimestre luglio-settembre dell’anno in corso; tra di loro compare **maestro Antonio [di Agostino di ser Giovanni] pittore**.

ASCF, Sez. Cancelleria, *Riformanze*, 1457-1458, c. 51 v;

SASSI, 1925, p. 27; MARCELLI 1997, p. 195; FELICETTI 1998, p. 222, doc. 265.

7. 1457 giugno 24, Fabriano

Sante di Biagio vende a Vittorio di Antoniuccio di Pierosara, che riceve in qualità di sindaco e di procuratore dei monasteri di S. Romualdo, S. Paolo, S. Bartolo e S. Maria di Val di Sasso di Fabriano,un terreno situato in balia Burano, per il prezzo di 6 ducati e mezzo. Tra i testimoni compare **maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni**.

ASA-SF, ANF, 59, notaio Giacomo di Benedetto, 1456-1458, cc. 77r-78r.

FELICETTI 1998, p. 223 doc. 266.

* 8. 1457, luglio 4, Fabriano

Antonio di Giovanni di Venanzio del castro di Albacina fa testamento. Tra i testimoni compare **maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni pittore**.

ASA-SF, ANF, 50, notaio Gaspare Stelluti di Andrea, 1453-1459, cc. 139-141r.

9. 1464 gennaio 1, Fabriano

In un elenco dei membri del consiglio Generale e dei Duecento del comune di Fabriano compare **maestro di Antonio [di Agostino di ser Giovanni] pittore** per il quartiere S. Giovanni.

ASCF, Sez. Cancelleria, 17, Riformanze, 1464-1466, c. 5v.

MARCELLI 1997, p. 195; FELICETTI 1998, p. 223, doc. 278.

10. 1465 luglio 22, Fabriano

Piero figlio del defunto Antonio di Bartolomeo *de Cialandro* del quartiere Castelvecchio di Fabriano sellaio promette a **maestro Antonio figlio del defunto Agostino di ser Giovanni da Fabriano pittore** di pagare 11 ducati moneta corrente entro otto mesi dalla data odierna, avendo acquistato un abito di panno di lana fiorentino di colore celeste.

ASA-SF, ANF, 54, not. Francesco di Giuliano *Milliutii*, 1462-1467, c. 69 r.

ANSELMI1905, p. 8; SASSI 1925, p. 28; MARCELLI 1997, p. 195; FELICETTI 1998, p. 223, doc. 280.

*11. 1467[1]

[1] Il documento, posto ad apertura del registro, è mutilo poiché mancano le carte iniziali. La datazione è incompleta.

Venanzio, si impegna a restituire a Nicola un asino con un problema alle zampe anteriori che aveva acquistato da lui, e due risme di carta entro quindici giorni. Per lui fa da garante, **maestro Antonio di Agostino pittore della terra di Fabriano.**

ASA -SF, ANF, 57, notaio Giacomo Tinti senior, 1454-1480, c. 3r.

12. 1469 gennaio 26, Fabriano

Antonio di Giovanni di Andruccio del quartiere San Giovanni di Fabriano e Tono e Bartolomeo di Giovanni di Bassano nel contado di Fabriano, agenti anche per i fratelli Luca, Piero, Angelo, Silvestro e Mariano, nominano Paolo degli eredi di Vivo loro arbitro, nonché Agostino dei Savini e Giacomo dei Tinti di Fabriano loro procuratori nella causa che hanno in corso di fronte a Giovanni Foschi ufficiale del danno dato del comune di Fabriano. Tra i testimoni compare **maestro di Antonio di Agostino pittore.**

ASA-SF, ANF; 48, not. Gaspare Stelluti di Andrea, 1468-1469, c. 115 v.

MARCELLI 1997, p. 195; FELICETTI 1998, p. 223, doc. 284.

13. 1469 luglio 7, Fabriano

Maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni pittore nomina Angelo di Giovanni di Onofrio di Fabriano suo procuratore per la vendita di un terreno situato a Fabriano, in contrada *Biacque*.

ASA-SF, ANF, not. Gaspare di Stelluti di Andrea, 1468-1469, c. 232 v.

MARCELLI 1997 p. 195; FELICETTI 1998, p. 223, doc. 286.

*14. 1470, giugno 1, Fabriano

Antonio *Paulanii* e Nicolò di Andrea di Bartolo nominano loro procuratore Angelo de Ranaldinis in una causa in corso con il vescovo di Camerino. Tra i testimoni compare **maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni di Fabriano**.

ASA-SF, ANF, 62, notaio Tomaso di ser Giacomo di Benedetto da Domo, 1470-1480, c. 10 v.

15. 1471, aprile 30 Sassoferrato

Maestro Antonio di Fabriano pittore deve ricevere un fiorino e 26 bolognini per aver dipinto le armi del governatora a Porta Nova, a Porta Pontis e nel Palazzo, e le armi del Santissimo nostro Signore e del Comune a porta nova.

ANSELMI 1905, p. 7. [2]

[2] Anselmi non specifica la serie in cui ha rintracciato questo documento che non mi è stato possibile reperire nell'Archivio Storico Comunale di Sassoferrato; egli fornisce però la trascrizione del documento: *Ultimo aprilis 1471; Magistro Antonio pictori de Fabriano pro suo labore et mercede, quando depinsit arma R.mi*

16. 1471, agosto 11, Sassoferrato

Maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni pittore di Fabriano deve ricevere due fiorini come pagamento residuo per le pitture della Beata Vergine Maria da egli dipinte nel Palazzo del Podestà, sopra il Banco Iuris tre anni prima.

ASCS, *In libro vulgo Bollettario* , c.46.

RICCI, I, 1834, pp. 177-178, 181, nota 9; ANSELMI 1905, p. 7, p. 9 nota 2[3].

17. 1471, agosto 11, Sassoferrato

Maestro Antonio di Fabriano riceve due fiorini come pagamento residuo per le pitture fatte *ante Bancum jurisdictionis* .

ASCS, Libro dei Consigli del Comune di Sassoferrato, 1470 (ottobre) – 1474, c. 117 v.

RICCI, I, 1834, pp. 177-178, p. 181, nota 9[4].

18. 1472, gennaio 18, Fabriano

Marco di Costantino di Genga abitante a Fabriano cede a Mariano di Agostino di ser Giovanni una casa situata nel quartiere S. Giovanni di Fabriano, in cambio di una casa, situata nello stesso quartiere e confinante, tra l'altro, con i beni di **maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni pittore**, ricevendo 15 ducati come equiparazione del valore della suddetta casa di Mariano.

ASA-SF, ANF, not. Tommaso di ser Giacomo di Benedetto, 1470-1480, c. 120 r.

FELICETTI 1998, p. 223-224, doc. 289[5].

Gubernatoris in Porta Nova, in Porta Pontis, et in Paltio, ac arma Sanctissimi Dominis Nostri et Comunis in Porta Nova predicta. Ideo, pro predictis, in totum, florenum unum et bolenenos viginti sex.

[3] Questa la trascrizione fornita da Amico Ricci: *Magistro Antonio Augustini ser Joannis pictori de Fabriano debent recipere pro residuis solutionis picturae Beatae Virginis Mariae per ipsum pictae in Palatio Potestatis, videlicet super bonum juris[3] etc. anni tres, ut circha tempore Prioratu Ser Joannis Andree Severinis, et Sotiorum ideo pro dicto residuo, et integra solutione pro suo labore, et mercede florinos duos monetae.* Anselmo Anselmi corregge la trascrizione del Ricci: "Supra Bancum Jurium", con riferimento al Banco del Diritto o della Giurisdizione, ossia Banco del Tribunale nel Palazzo del Comune, fatto due anni prima da un certo Bernardo di Stefano Pasquino di maestro Enrico da Firenze. L'erudito nota anche che il Ricci ha omesso la frase: "jam sunt anni tres vel circa", che riporta l'esecuzione dell'affresco al 1468. Il documento non è attualmente reperibile nell'Archivio Storico Comunale di Sassoferrato, mi sono dunque basata per il regesto sulle indicazioni dei due studiosi.

[4] Il registro che uscì dall'Archivio del Comune di Sassoferrato in anni non ben precisati per riapparire sul banco di uno straccivendolo a Senigallia, dove venne acquistato prima del 1970 per la Biblioteca Antonelliana della città; in quella sede il registro venne visto da Paride Berardi che pubblicò il documento ritenendolo inedito. P. BERARDI, *Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro*, Bologna, 1988, p. 178 nota 129.

[5] Felicetti riporta il documento al 1473, gennaio 18.

19. 1472 gennaio 28, Fabriano

Tommaso di Lorenzo di Felice promette a **maestro Antonio [di Agostino di ser Giovanni] pittore** di mettersi al suo servizio per la lavorazione dei campi, con l'ausilio di buoi, fino alla festa di S. Maria del successivo mese di marzo, in cambio della garanzia di 2 o 3 anconetani e l'impegno a continuare il lavoro a proprie spese, nel caso in cui non fosse riuscito a rispettare la data suddetta.

ASA-SF, ANF, 62, not. Tommaso di ser Giacomo di Benedetto, 1470-1480, c. 120v.

MARCELLI, 1997, p. 196; FELICETTI 1998 p. 224, doc. 292[6].

20. 1473 gennaio 31, Fabriano

Antonio di Agostino pittore del quartiere di San Giovanni paga 4 libre all'ufficiale per l'abbondanza del grano del comune di Fabriano.

ASCF, Istituti di beneficienza, Abbondanza perpetua o Monte del Grano, 493, *Liber impositionis libr. 4 pro foculare ad deferendum granum abundantia*, 1473-1474, n. c. [ma c. 8 r].

SASSI 1925 p. 27; MARCELLI 1997, pp. 195-196; FELICETTI 1998, p. 224, doc. 290.

21. 1475, Matelica

Maestro Luca di Paolo di Nicolò di Paoluccio di Matelica, in qualità di procuratore degli Ottoni di Matelica, vende a **maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni da Fabriano pittore** un casalino situato nel quartiere Poggio di Fabriano.

Archivio di Stato di Macerata-Sezione di Camerino, Archivio notarile di Matelica, not. Nicolò di ser Giovanni, 1471-1479, c. 7774 r .

ROSSI 1873, pp. 227-228; FELICETTI, p. 224, doc. 297; BIOCCO 2003, p. 420 doc. 16.

*22. 1476, febbraio 28, Fabriano

Maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni vende a Marco Berardino di Pietro una casa situata nel quartiere di Castel Vecchio di Fabriano per il prezzo di cinquantanove ducati.

ASA-SF, ANF, 62, notaio Giacomo di Benedetto da Domo, 1470-1480, c. 319 v.

23. 1483 febbraio 16, Fabriano

Il consiglio di Credenza e dei Riformatori del comune di Fabriano decide di accogliere la richiesta di sovvenzioni espressa, tra gli altri, da **Agostino di maestro Antonio studente**.

---

[6] Marcelli e Felicetti riportano la datazione del documento al 1473, febbraio 28.

ASCF, Sez. Cancelleria, 24, Riformanze, 1483-1485, c. 26 v.

MARCELLI 1997 a, p. 189, nota 34; FELICETTI 1998, p. 224, doc. 309.

*24. 1483, giugno 17, Fabriano

Maestro Antonio pittore deve pagare per la "lauratura" di una "camisiolla(?)" per la donna del figliolo" 16 bolognini e per la "tagliatura di do para di calze per i figlioli" 4 bolognini.

ASCF, Archivio del Brefotrofio, *Arte de' Sartori*, 1393 (ex 136), c. 30r[7].

25. 1484 ottobre 19, Fabriano

I frati della chiesa di San Domenico di Fabriano, riuniti i capitolo, alla presenza di Matteo di Benedetto sindaco e di **maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni** e con il consenso di Giovanni di Nicolò di Anselmo e di Bartolomeo di Giovanni *Scuntre* rettori e procuratori della società della Beata vergine di Fabriano, per i diritti di ipoteca acquisiti da quest'ultima in seguito alla donazione fatta da Alegretta vedova di Mariano di Agostino di ser Giovanni, vendono a Gaspare, Girolamo e Francesco figli ed eredi del defunto Matteo di Matelica una casa situata nel quartiere San Giovanni di Fabriano, per il prezzo di 74 fiorini, poi ripartiti nel modo seguente: 12 fiorini ai frati di San Domenico, 12 a maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni e 50 ai suddetti Giovanni e Bartolo sindaci e procuratori.

ASA-SF, ANF, 91, not. Niccolò Venturini, 1481-1484, c. 176rv.

MARCELLI 1997 a, p. 193, nota 87, p. 196; FELICETTI 1998, p. 224, doc. 314.

26. 1485 aprile 20, Fabriano

Il consiglio di Credenza e dei riformatori del comune di Fabriano si riunisce in adunanza per prendere atto, tra l'altro, della lista dei quattro priori nominati per il bimestre maggio-giugno dell'anno in corso; uno degli eletti è **maestro Antonio [di Agostino di ser Giovanni] pittore**, che assume l'incarico il 1° maggio successivo.

ASCF, Sez. Cancelleria, 24, *Riformanze,* 1483-1485, cc. 22r, 27 v.

SASSI 1925, p. 27 (che riporta il documento al 1484); MARCELLI 1997 a, pp. 35, 188, nota 34; FELICETTI 1998, p. 224, doc. 315.

27. 1485 maggio, 22, Fabriano

[7] Il Sassi aveva citato il pittore Antonio tra i clienti del sarto albanese, senza però ulteriori precisazioni. R. SASSI, *Immigrati dell'altra sponda dell'Adriatico a Fabriano nel secolo XV*, in "Rendiconti dell'Istituto marchigiano di scienze lettere e arti", XVII, 1941-1949, pp. 69-77, in particolare pp. 70-71

Il consiglio di Credenza e dei riformatori del comune di Fabriano, riunitosi in adunanza, decide di concedere ad **Agostino figlio di maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni pittore**, studente a Perugia, una sovvenzione annua di 6 fiorini, così come richiesto dallo stesso Agostino *impeditus pauperitate.*

ASCF, Sez. Cancelleria, 24, *Riformanze*, 1483-1485, c. 34v.

SASSI 1925, p. 27; MARCELLI 1997 a, pp. 35, 188, nota 34, p. 196; FELICETTI 1998, p. 224, doc. 316.

28. 1485 agosto 7, Fabriano

Il consiglio di Credenza e dei riformatori del comune di Fabriano, riunitosi in adunanza delibera, tra l'altro, sull'opportunità di approvare il bollettino di 6 fiorini concesso a **maestro Antonio [di Agostino di ser Giovanni] pittore**, in favore del figlio Agostino studente. Nel dibattito che segue il consigliere Matteo di Benedetto propone che a maestro Antonio venga chiesto di rendere il denaro, per destinarlo al salario del podestà di Fabriano; la proposta trova concordi i consiglieri Mariotto Pecce e Corrado di ser Ranaldo, mentre il consigliere Pietro di Luca approva la concessione del bollettino ed il consigliere ser Luca di Costantino non si pronuncia.

ASCF, Sez Cancelleria, *Riformanze*, cc. 56 r-57v.

SASSI 1925, pp. 27-28; Marcelli 1997 a, p. 189, nota 34; MARCELLI 1997 p. 196; FELICETTI 1998, p. 224, doc. 317.

29. 1486 agosto 28, Fabriano

Giovanni di Benincasa di Cerreto vende a **maestro Antonio di Agostino di Fabriano pittore** un terreno situato a Cerreto, in vocabolo Valle, per il prezzo di 6 fiorini e mezzo.

ASA-SF, ANF, 93, not. Nicolò Venturini, 1485-1486, c. 126v.

MARCELLI 1997, p. 196; FELICETTI 1998, pp. 224, doc. 318.

30. 1486 dicembre 9, Fabriano

Benedetto di Borro di Precicchie nel contado di Fabriano vende a **maestro Antonio [di Agostino di ser Giovanni] di Fabriano pittore** una cavalla e una puledra, che dichiara di aver tenuto a soccida dallo stesso Maestro Antonio, secondo l'uso corrente a Fabriano, per il prezzo di 11 fiorini.

ASA-SF, ANF, 93, not. Agostino di ser Francesco di Giuliano *Milliutii*, 1483-1490, c. 182 r.

FELICETTI 1998, pp. 224-225, doc. 319.

*31. 1487, gennaio 11, Fabriano

Gioacchino di Francesco dà in affitto a Miliano di Angelo una casa con forno, sita a Fabriano nel quartiere di San Biagio. Tra i testimoni compare **maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni pittore**.

ASA-SF, ANF, 63, notaio Tomaso di ser Giacomo di Benedetto, 1485-1489, c. 236 r, c. 277 r [8].

32. 1487 gennaio 30, Fabriano

Benedetto di Simone *alias Bolegninacto* di Precicchie nel contado di Fabriano vende a **maestro Antonio Agostino di ser Giovann**i una vacca di oltre due anni, che dichiara di aver tenuto a soccida dallo stesso maestro Antonio, per il prezzo di 3 fiorini e mezzo.

ASA-SF, ANF, not. Francesco Iannarelli, 1486-1487, c. 89 rv.

MARCELLI 1997, p. 196; FELICETTI 1998, p. 225, doc. 321.

*33. 1487, febbraio 21, Fabriano

Evangelista *Anguilelli* viene nominato tutore dei figli di Elisabetta di Tommaso di Varano, vedova di Marciotti *Anguilelli*, Tra i testimoni compaiono **maestro Antonio di Agostino di ser Giovanni** e **maestro Francesco di Ottaviano.**

ASA-SF, ANF, 63, notaio Tomaso di ser Giacomo di Benedetto, 1485-1489, c. 244 r.

34. 1489 aprile 27, Fabriano

Antonio di Giovanni di Valentino di Cerreto nel contado di Fabriano vende a maestro Antonio [di Agostino di ser Giovanni] pittore 29 pecore e tre capre, che dichiara di aver ricevuto a soccida dallo stesso maestro Antonio, per il prezzo di 7 fiorini e mezzo.

ASA-SF, ANF, 109, not. Biagio di Piero di ser Giacomo Pedonei, 1488-1493, c. 19 rv.

Sassi 1925, p. 28; Marcelli 1997, p. 196; Felicetti 1998, p. 225, doc. 329.

[8] Il documento è presente in due versioni all'interno del medesimo protocollo del notaio Tomaso di ser Giacomo. La prima versione è una specie di nota, forse stesa nella fase della *rogatio*, mentre la seconda è un'imbreviatura corredata dal formulario. Ho riscontrato che questo notaio adotta spesso questa prassi.

UN DOCUMENTO GENOVESE SU ANTONIO DA FABRIANO

ASG, *Notai Antichi*, 587, not. Antonio Fazio Seniore, 16 settembre 1448

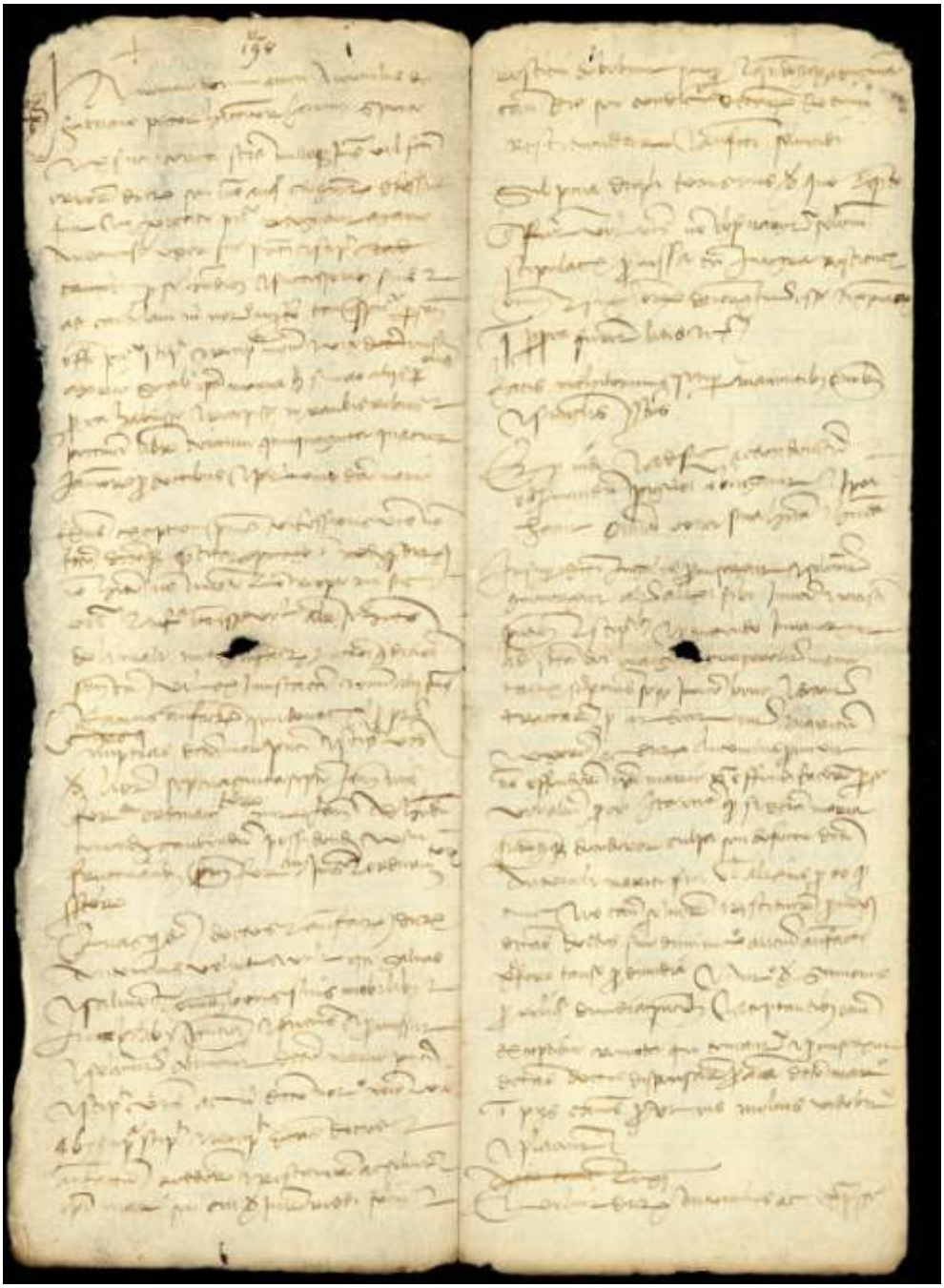
(SN) In nomine Domini amen. Antonelus de Fabriano pictor habitator Ianue sponte et ex sua certia scientia nulloque iuris vel facti errore ductus seu modo aliquo circumventus confessus fuit et in veritate publice recognovit Marie Arbanensi, uxori sue, presenti et stipulanti pro se, heredibus et successoribus suis et ad cautelam mihi notario infrascripto tamquam publice persone officio publico stipulanti et recipienti nomine et vice eiusdem Marie, se ab ipsa Maria sive ab aliis personis pro ea habuisse et recepisse in raubis, rebus et pecunia libras centum quinquaginta quatuor ianuinorum pro doctibus et patrimonio dicte Marie. Renuncias exceptioni presentis confessionis ut supra non facte dicteque quantitatis peccunie in modis predictis non habite, non numerate et non recepte rei sive ut supra et infra non esse vel aliter se habentis, doli mali, metus, in factum et actioni, condicioni sine causa vel ex iniusta causa et omni alii iuri, faciens antefactum seu donacionem propter nuptias dicte Marie presenti et stipulanti ut supra de libris septuaginta septem ianuinorum iuxta formam ordinamentorum civitatis Ianue, ad habendum, tenendum, gaudendum, possidendum, usufructuandum secundum formam iuris et ordinamentorum suprascriptorum. Quas quidem doctes et antefactum dictus Antonelus voluit et vult esse salvas et salvum in omnibus bonis suis mobilibus et inmobilibus, presentibus et futuris, et promissit et solemniter convenit dicte Marie presenti et stipulanti ut supra ac mihi dicto notario nomine et vice quibus supra stipulanti et recipienti dictas doctes et antefactum reddere et restituere ac solvere ipsi Marie seu cui de iure reddi, solvi et /| restitui debebunt semper et quandocumque adveniente casu, die seu condicione dictarum dotium restituendarum et antefacti solvendi, sub pena dupli totius eius de quo et quanto contrafieret vel ut supra non observaretur, solemni stipulacione promissa, cum integra restitucione omnium et singulorum damnorum, interesse et expensarum que propterea fierent, litis et extra.

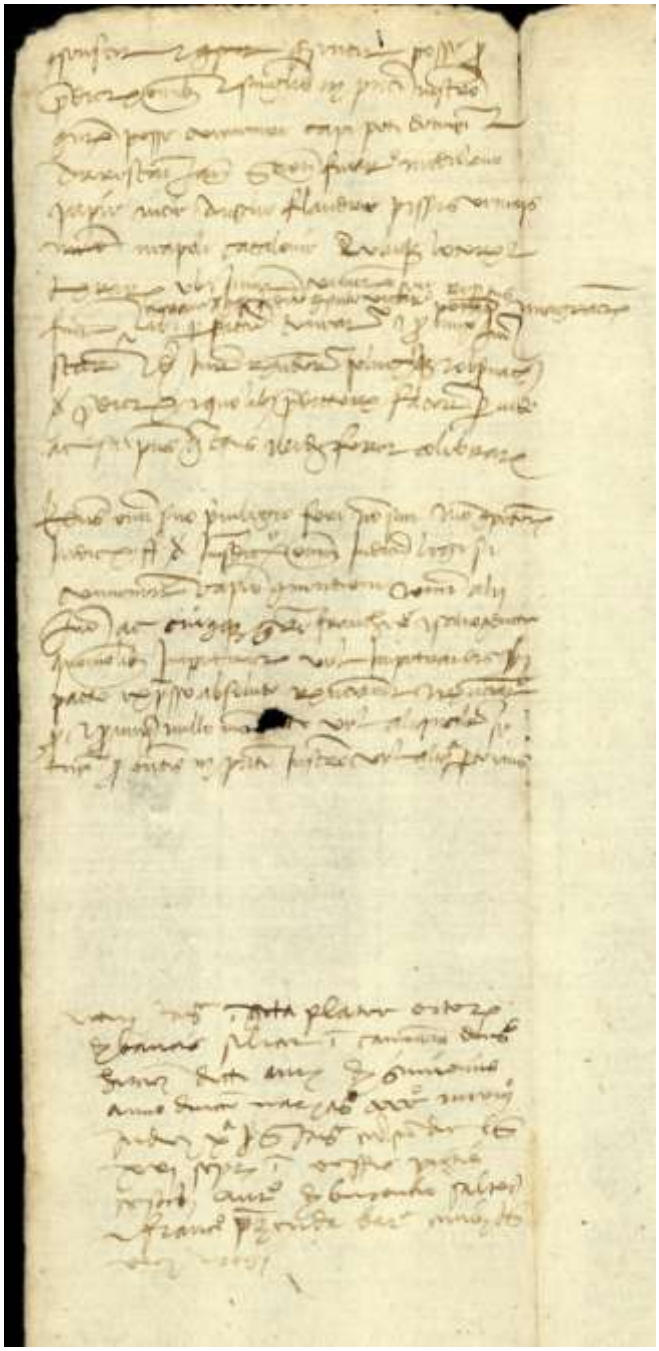
Ratis nichilominus semper manentibus omnibus et singulis suprascriptis. Et proinde et ad sic actendendum et observandum pignori obligavit et ipotechavit omnia bona sua habita et habenda. Insuper dicti iugales promiserunt et solemniter convenerunt alter alteri sibi invicem et vicisim presentibus et stipulantibus et promittendo iuraverunt ad sancta Dei evangelia, corporaliter manu tactis scripturis se se invicem bene et decenter tractare prout decet inter maritum et uxorem. Ac dictus Antonelus promixit non offendere ipsi Marie nec offendi facere per se vel alium pro eo ita etiam quod si dicta Maria quandocumque decederet culpa seu

defectu dicti Antoneli mariti sui vel alterius pro eo, quod tunc et eo casu solvere et restituere promixit dictas dottes sine diminucione alicuius antefacti Christoforo Tanso pro dimidia et Antonio de Simoniis pro reliqua dimidia, presentibus et acceptantibus, omni exceptioni remota, qui teneantur et promiserunt dictas doctes dispensare pro anima dicte Marie in piis causis prout eis melius videbitur et placuerit.

Et voluit dictus Antonelus ac expresse // consensit et consentit posse pro predictis omnibus et singulis in presenti instrumento contentis posse conveniri, capi, peti, detineri et arrestari Ianue, Saone, Finario, Mediolano, Papie, Nicie, Anglie, Flandrie, Pissis, Veneciis, Neapoli, Catalonie et ubique locorum et terrarum ubi inventus, conventus seu repertus fuerit coram quocumque iudice, consule, vicario, potestate et magistractus et ibi per pactum teneatur et promixit iuri stare et de iure respondere, solucionemque et observacionem de predictis et quolibet predittorum facere perinde ac si presens contractus ibidem foret celebratus. Renuncias omni sui privilegio fori non sui et non competentis iudici (?) digestum de iurisdicione omnium iudicum legi si convenerit, capitulo conventioni et omni alii iuri ac cuicumque contra rem (?) franchixie et salvoconductui quomodolibet impetractis vel impetrandis quibus pacto expresso absolute renunciavit et renunciat et promixit nullo modo (?) vel aliqualiter se tueri pro contentis in presenti instrumento vel aliqua parte eius.

Actum Ianue in contracta platee ortorum de bancis, silicet in caminata domus habitacionis dicti Antonii de Simoniis, anno dominice nativitatis M° CCCC° XXXXVIII°, indicione X° secundum Ianue cursus, die lune XVI septembris in vesperis. Presentibus testibus Antonio de Barontio saltore et Francisco Prezenda Batiste, civibus Ianue vocatis et rogatis.





BIBLIOGRAFIA

MANOSCRITTI

D. SCEVOLINI DA BERTINORO, *La preclarissima Historia fabrianese nuovamente compilata dal p. Fra Roscetti Bonaventura da Matelica*, ms., 1627, Biblioteca comunale di Fabriano, ms 159.

GIOVAN VECCHIO IUNIORE DE VECCHI, *Annali di Fabriano*, ms.,sec. XVII, Fabriano, Bibloteca e Archivio Storico Comunale, ms. 250.

FRANCESCO GRAZIOSI, *Memorie Istoriche della città di Fabriano*, ms., 1733, Fabriano, Archivio Roccamadoro Ramelli.

G. DE VECCHI, *Beati e Santi protettori, voti, processioni e cose sacre e Ecclesiastiche*, ms., sec. XVIII, Fabriano, Biblioteca e Archivio Storico Comunale, ms 253.

V. LIBERATI, *Vite di molti pittori cavate da me Vincenzo Liberati da Fabriano nell'anno 1836*, ms.1836, Biblioteca e Archivio Storico Comunale di Fabriano ms. 230.

TESTI A STAMPA

1742-1744

B. DE DOMINICI, *Vite de'pittori, scultori ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno, dedicate agli eccellentissimi Eletti della fedelissima città di Napoli*, 3 voll., Napoli 1742-1744**.**

1787-1794

A. PONZ, *Viage en Espa*ña, 18 voll., Madrid 1787-1794.

1792

F. SCALAMONTI, *Vita di Ciriaco Anconitano*, in *Delle antichità picene dell'abate Giuseppe Colucci*, 51 voll., Fermo 1786-1797, XV, 1792, p. CXLIV.

1834

A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti nella Marca di Ancona*, 2. voll., Macerata 1834.

1839-1840

C. GAYE, *Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 voll., Firenze 1839-1840.

1841

J. D. PASSAVANT, *Beitrage zur Kenntnis der altniederlandischen Malerschule des 15. Und 16. Jahrhunderts*, in "Kunstblatt", 22, 1841, p. 9-13

1860

J. PASSAVANT, *Raphael d'Urbin et son père Giovanni Santi*, 2 voll., Paris 1860.

1862

O. MARCOALDI, *Quadri della Pinacoteca Fabrianese. Cenni descrittivi*, Fabriano 1862.

1866

K. VON TISCHENDORF, *Apocalypse Apocryphae*, Leipzig 1866

1867

O. MARCOALDI, *Sui quadri di pittori fabrianesi raccolti e posseduti dal Sig. Romualdo Fornari: cenni descrittivi*, Fabriano 1867.

1870

M. STAGLIENO, *Appunti e documenti sopra artisti poco o nulla conosciuti che operarono in Genova nel XV secolo*, Genova 1870.

1870-1880

F. ALIZERI, *Notizie dei professori di disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 6 voll., Genova 1870-1880.

1872

A. ROSSI, *I pittori di Foligno nel secolo d'oro delle arti italiane*, in "Giornale di erudizione artistica", I, 1872, pp. 249-303.

1873

O. MARCOALDI, *Guida e statistica di Fabriano*, Fabriano 1873.

A. ROSSI, *Un nuovo pittore marchigiano*, in "Giornale di erudizione artistica", II, 8, 1873, pp. 227-228.

1875-1908

G. B. CAVALCASELLE e J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia dal sec. II al secolo XVI*, voll. 11, Firenze 1875-1908.

1888

E. MÜNTZ, *Les collections des Medicis au XV siècle*, Paris- London 1888.

1889

Catalogo degli oggetti d'arte e curiosità formanti la collezione del sig. Can. Filippo Pirri, Roma 1889.

1901-1940

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 25 voll., Milano 1901-1940.

1902

P. DURRIEU, *Heures de Turin: quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très belles heures de Jean de France, duc de Berry: reproduction en phototupie d'après les originaux de la Biblioteca nazionale de Turin et du Musée du Louvre*, Paris 1902.

1904

A. ANSELMI, *Il polittico di Santa Croce di Sassoferrato e il suo autore Antonio da Fabriano*, in *Miscellanea storico artistica di Sassoferrato*, Senigallia 1904.

1905

E. VON BODENHAUSEN, *Gerard David und seine Schule*, Monaco 1905.

M. SCHIFF, *La bibliothèque du marquis de Santillane*, Parigi 1905.

1906

F. MASON PERKINS, *Note sull'esposizione di arte marchigiana a Macerata*, in "Rassegna d'arte", VI, 1906, pp. 52-58.

S. SANPERE I MICHEL, *Los cuatrocentistas catalaneses*, 2 voll., Barcellona 1906.

D. SPADONI, *Ancora di "Giuda pittore" e di altri artisti dei secoli XV e XVI*, in "Rivista marchigiana illustrata", I, 1906, 5, pp. 147-148.

1907

ANONIMO, *La collezione Fornari*, in "Arte e storia", XXVI, 1907, p. 174.

A. ANSELMI, *Luca di Paolo da Matelica pittore del secolo XV*, in "Nuova rivista Misena", X; 7-8, 1907, p. 119.

A. COLASANTI, *Un quadro inedito di Gentile da Fabriano*, in "Bollettino d'arte", I, 1907, pp. 19-22.

1908

O. ANGELELLI, *La Pinacoteca Fornari di Fabriano*, in "Rivista marchigiana illustrata", V, 1908, pp. 31-35.

W.H. J. WEALE, *Hubert and John Van Eyck, their life and work*, Londra 1908.

1910

P. DURRIEU, *Les Très belles Heures de Notre Dame du duc Jean de Berry*, in "Revue archéologique", XVI, 1910, pp. 30-51, pp. 246-279.

1911

U. GNOLI, *Il Gonfalone della peste di Nicolò Alunno e la più antica veduta di Assisi*, in "Bolletino d'Arte", 1911, pp. 63 – 70.

G. HULIN DE LOO, *Heures de Milan. Troisième partie des très Belles Heures de Notre Dame, enluminées par les peintres de Jean de France, duc de Berry et par ceux du duc Guillaume de Bavière, comte de Hainaut et de Hollande*, Bruxelles-Paris 1911.

1916

C. GAMBA, *La Ca' d'Oro e la collezione Franchetti*, in "Bollettino d'arte", X, 1916, pp. 321-334.

F. WINKLER, *Über verschollene Bilder der Brüder van Eyck*, in "Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen", XXXVII, 1916, pp. 287-301.

1917

F.J. SANCHEZ CANTON, *Maestro Jorge Inglés pintor y miniaturista del Marques de Santillana*,*I,* in "Boletin de la Sociedad Espanola de Excursiones", XXV, 1917, pp. 99-105.

1918

M. DVOŘÀK, *Die Änfange der Holländischen Malerei*, in "Jahrbuch der Koniglich Preussischen Kunstsammlungen", XXXIX, 1918, pp. 51-79.

F.J. SANCHEZ CANTON, *Maestro Jorge Inglés pintor y miniaturista del Marques de Santillana*, *II*, in "Boletin de la Sociedad Espanola de Excursiones", XXVI, 1918, pp. 27-31.

1919

A. COLASANTI, *Un trittico ignorato di Antonio da Fabriano*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", VI, 1919, pp. 201-202.

1923

U. GNOLI, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto 1923.

1923-1938

R. VAN MARLE, *The development of the Italian Schoosl of Painting*, 19 voll., The Hague 1923-1938.

1924

V. BENIGNI, *Compendioso ragguaglio delle cose più notabili di Fabriano*, a cura di C. Benigni Oliveri, con note di R. Sassi, Tolentino 1924

1924-1925

Notiziario, in "Rassegna marchigiana", III, 1924-1925, pp. 112-113.

R.SASSI, *Documenti di pittori fabrianesi, secolo XV*, in "Rassegna marchigiana", III, 1924-1925, pp. 45-56

1925

O. BENESCH, *Über einige Handzeichnungen des 15. Jahrhunderts*, in "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", 46, 1925, pp. 181-190.

M.J. FRIEDLÄNDER, *Neues über Petrus Christus*, in "Der Kunstwanderer", 6, 1925, pp. 297-298.

R. LONGHI, *Un frammento della pala di Domenico Veneziano per Santa Lucia de' Magnoli*, in "L'Arte", XXVIII, 1925, pp. 31-35.

F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a M. A. Michiel*, Napoli 1925.

W.R. VALENTINER, *Saint Jerome by Petrus Christus*, in "Bulletin of the Detroit Institute of Arts", 6, 1925, pp. 58-59.

1926

G. J. KERN, *Die verschollene Kreuztragung des Hubert oder Jan van Eyck*, Berlin 1927.

F. SAXL, *Studien uber Hans Holbein d J. I: Die Kalsruher Kreuztragung*, in "Belvedere", 9/10, 1926, pp. 139-154.

L. VENTURI, *La collezione Gualino*, Torino 1926.

1926-1927

B. MOLAJOLI, *Un dipinto inedito di Gentile da Fabriano*, in "Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica", V, 1926-1927, pp. 291-297.

1927

R. SASSI, *La famiglia del pittore Antonio da Fabriano*, in "Rassegna marchigiana",V, 1927, pp. 197-201.

1927-1928

B. MOLAJOLI, *Un tabernacolo di Antonio da Fabriano*, in "Rassegna marchigiana", VI, 1927-1928, pp. 301-303.

1928

O. ANGELELLI, *Una mostra d'arte in Fabriano il 18 - 19 settembre 1841*, in "Bollettino per Gentile da Fabriano", 1928, p.48.

O. BENESCH, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungenin der graphischen Sammlug Albertina. Die Zeichnungen des niederlandischen Schulen des XV. und XVI. Jahrunderts*, 1928 Vienna.

B. MOLAJOLI, *Un nuovo affresco di Antonio da Fabriano*, in "Gentile da Fabriano. Bollettino mensile per la V celebrazione centenaria", 1928, p. 85.

1929

E. LAFUENTE FERRARI, *Las tablas de Sopetran*, in "Boletin de la sociedad española de Excursiones", 37, 1929, pp. 89-111.

A. RICCI, *Elogio del pittore Gentile da Fabriano*, Macerata 1929.

1930

C. PÉMAN, *Sobre las tablas de Sopetran*, in "Boletin de la sociedad española de Excursiones", 38, 1930, pp. 128-130.

1930-1947

C.H. POST, *A history of Spanish painting*, 14 voll., Cambridge (Mass.) 1930-1947.

1931-1932

G. FIOCCO, *I pittori marchigiani a Padova nella prima metà del Quattrocento*, in "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, XCI, 1931-1932, pp. 1359-1370.

1933

G. GOMBOSI, *Una Madonna con due santi di Antonio da Fabriano*, in "Rassegna marchigiana", IX, 1933, pp. 37-40.

L. SERRA, *Antonio da Fabriano*, in "Bollettino d'arte", XXVII; 1933, pp. 359-378.

L. SERRA, *Francesco di Gentile da Fabriano*, in "Rassegna marchigiana", XI, 1933, pp. 73-109.

1934

B. MOLAJOLI, *Gentile da Fabriano*, Fabriano 1934 (1ª edizione Fabriano 1927).

1935

M. BULARD, *Le scorpion symbole du peuple juifs. dans l'art religieux des XIV, XV e XV siècle*, Parigi 1935

1936

R. SASSI, *Frati Minori riformatori politico-sociali a Fabriano nella seconda metà del secolo XV*, in "Studia Picena", XII, 1936, pp. 151-165.

1939

C. DE TOLNAY, *Le Maitre de Flémalle et les Frères van Eyck*, Bruxelles 1939.

1941-1949

R. SASSI, *Immigrati dell'altra sponda dell'Adriatico a Fabriano nel secolo XV*, in "Rendiconti dell'Istituto marchigiano di scienze lettere e arti", XVII, 1941-1949, pp. 69-77.

1943-1944

J. GUDIOL RICART, *Una obra inédita de Jorge Inglés*, in "Boletin del Seminario de estudios de arte y arquelogía de la Universitad de Valladolid", 10, 1943-1944, pp. 159-163, tavv. I-V.

1947

A. SANTANGELO, *Museo di Palazzo Venezia. Catalogo. I dipinti*, Roma 1947.

1947-1977

Ars Hispanie: historia universal del arte hispanico, 22 voll. Madrid 1947-1977.

1948

F. ZERI, *Giovanni Antonio da Pesaro*, in "Proporzioni", II, 1948, pp. 164-167; riedito in *Giorno per Giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1992, pp. 105-108.

1950

F. BOLOGNA, *Il Maestro di San Giovanni da Capestrano*, in "Proporzioni", III, 1950, pp. 86-98.

1951

J. G VAN GELDER, *Fiamminghi e Italia, at Bruges, Venice and Rome*, in "The Burlington Magazine, 583, 1951, pp. 324-327

1952

P. BATTLE HUGUET, *Las pinturas góticas de la Catedral de Tarragona y su Museo Diocesano*, in "Boletín Arqueológico. Tarragona", LII, serie IV, 1952, pp. 197-218.

R. LONGHI, *Il Maestro di Pratovecchio*, in "Paragone", III, 35, 1952, pp. 10-37

CH. R. POST, *Flemish and Hispano-Flemish Painting of the Crucifixion*, in "Gazette des Beaux-Arts", 39, 1952, pp. 229-242.

I. TOESCA, *Gli Uomini Famosi della Biblioteca Cockrell*, in "Paragone", 25, 1952, pp. 16-20.

1952-1953

J. J. MARTIN GONZÁLES, *En torno a la nacionalidad de Jorge Inglés*, in "Boletin del seminario de estudios de arte y arcquelogía de la Universitad de Valladolid", 19, 1952-1953, p. 140.

1953

E. PANOFSKY, *Early netherlandish painting: its origins and character*, 2 voll., Cambridge (Mass) 1953.

M. SALMI, *Luca Signorelli*, Novara 1953.

G. URBANI, *Leonardo da Besozzo e Perinetto da Benvenuto dopo il restauro degli affreschi di San Giovanni a Carbonara*, in "Bollettino d'arte", XXXVIII, 1953, pp. 297-306.

F. ZERI, *Il Maestro dell'Annunciazione Gardner* in "Bolletino d'arte", XXXVIII, 1953, pp. 233-249, ripubblicato in *Giorno per Giorno nella pittura,scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento,* Torino 1992, pp. 125-143.

1954

E. PANOFSKY, *A letter to Saint Jerome. A note on the relationship between Petrus Christus and Jan van Eyck*, in *Studies in art and literature for Belle da Costa Green*, a cura di D. Miner, Princeton 1954, pp. 102-108.

1955

J. AINAUD DE LASARTE, *Jaime Huguet*, Madrid 1955.

J. GUDIOL RICART, *Pintura gótica* (Ars Hispanie IX), Madrid 1955.

R. LONGHI, *Una Crocifissione di Colantonio*, in "Paragone", 63, 1955, pp. 3-10.

F. LYNA, *Les van Eyck et les Heures de Turin et de Milan*, in "Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts" (*Miscellanea Erwin Panofsky*), 1-3, 1955, pp. 7-20.

R. SASSI, *Documenti sul soggiorno a Fabriano di Niccolò V e della sua corte nel 1449 e 1450*, Ancona 1955.

1955-1957

L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 voll., Paris 1955-1957.

1956

M. MEISS, *Jan van Eyck and the Italian Renaissance*, in "Venezia e l'Europa", atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Venezia, 12-18 settembre 1955), Venezia 1956, pp. 58-69.

R. SASSI, *L'Ospedale degli Esposti di Santa Maria del Buon Gesù: memoria storica nel quinto centenario della fondazione*, Fabriano 1956.

R. WEISS, *Jan van Eyck and the Italians, I*, in "Italian Studies", 11, 1956, pp. 1 -15.

1957

J. BRUYN, *Van Eyck Problemen*, Utrecht 1957.

R. WEISS, *Jan van Eyck and the Italians, II,* in "Italian Studies", 12, 1957, pp. 7-21.

1958

G. ASTENGO, *Il piano regolatore di Assisi*, in "Urbanistica", XXVII, 1958, p. 42.

F. WINKLER, *Die Wiener Kreuztragung*, in "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", IX, 1958, pp. 83-108.

1961

N. GABRIELLI, *Collezione Gualino. Catalogo*, Torino 1961.

M. MEISS, *Highlands in the Lowlands: Jan van Eyck, The Master of Flemalle and the Franco-Italian tradition*, in "Gazette des Beaux-Arts", LVII, 1961, pp. 273-314.

F. ZERI, *ad vocem Antonio di Agostino di ser Giovanni, detto Antonio da Fabriano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 3, Roma 1961, pp. 534-535, riedito in *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1992, pp. 117-118.

F. ZERI, *Due dipinti, la filologia e un nome. Il Maestro delle tavole Barberini*, Torino 1961

1962

F. BOLOGNA, *Di alcuni rapporti tra Italia e Spagna e "Antonius magister",* in *Studi di Storia dell'arte. Raccolta di saggi dedicata a Roberto Longhi in occasione del suo settantesimo compleanno*, Firenze 1962, pp. 27-48, tavv. 7-14.

D. G. CARTER, *The Providence Crucifixion, Its Place and Meaning for Dutch Fifteenth Century Painting*, in "Bulletin of the Rhode Island School of Design", 48, 1962, 4, pp. 1-39.

1963

E. G. GRIMME, *Das Suermondt-Museum* (Aachener Kunstblätter, XXVIII), Aachen 1963

M. MEISS, *French and Italian variations on an early fifteenth-century theme: St. Jerome and his study*, in "Gazette des Beaux-arts", 62, 1963, pp. 157-170.

F. ZERI, *Tre argomenti umbri*, in "Bollettino d'arte", 4, XLVIII, 1963, pp. 29-45.

1964

M. BAXANDALL, *Bartholomeus Facius on painting. A fifteenth century manuscript of the De Viris Illustribus*, in "Journal of the Warburg and Courtald Institute", XXVII, 1964, pp. 90-107.

P. SCARPELLINI, *Luca Signorelli*, Milano 1964.

1965

U. CASSUTO, *Gli ebrei a Firenze nell'età del Rinascimento*; Firenze 1965.

G. PONTANO, *De Magnificientia, XIX (De Muneribus)*, in *I trattati delle virtù sociali*, a cura di F. Tadeo, Roma 1965.

1966

L. CASTELFRANCHI VEGAS, *I rapporti Italia-Fiandra*. *I*, in "Paragone", XVII, 195, 1966, pp. 9-24.

EADEM, *I rapporti Italia-Fiandra. II*, in "Paragone", XVII, 197, 1966, pp.42-69.

M. LACLOTTE, *Primitivi francesi*, Milano 1966.

J. PLUMMER, *The Hours of Catherine of Cleves*, New York 1966.

J. MARROW, *Pictorial reversals in the Turin-Milan Hours*, in "Scriptorium", XX, 1966, pp. 67-69.

1967

M. LACLOTTE, *Rencontres franco-italiennes au milieu du XV siècle in* " Acta Historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae"*,* XIII, 1967, pp. 33-41.

1967-1976

M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandis painting*, 14 voll., Leiden 1967-1976.

1968

Mostra d'opere d'arte restaurate, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 1968) Urbino 1968.

J. RUYSCHAERT, *Miniaturistes "romains" sous Pie II*, in *Enea Silvio Piccolomini Papa Pio II*, atti del convegno a cura di D. Maffei, Siena 1968, pp. 245-282

1969

F. BOLOGNA, *I pittori della corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fredericiana*, Roma 1969.

M. BOSKOVITS, *Il problema di Antonius Magister e qualche osservazione sulla pittura marchigiana del Trecento*, in "Arte illustrata", 2, 1969, 17/18, pp. 4-19.

M. LEHRS, *Late gothic engravings of Germany and the Netherlands*, a cura di A. Hyatt Mayor, New York, 1969.

1971

P. ZAMPETTI, *Giovanni Boccati*, Milano 1971.

1972

G. DONNINI, *Sui rapporti di Antonio da Fabriano con Matteo da Gualdo e Girolamo di Giovanni*, in "Antichità viva", XI, 1972, pp. 3-10.

FILARETE, *Trattato d'architettura*, a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, 2 voll., Milano 1972.

M. HARASZTI – TAKACS, *Oeuvres de maîtres espagnols du XV siècle en Hongrie, in Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 13, 1972, pp. 23-56.

1973

A. BORGONGELLI, *Antonio da Fabriano e gli affreschi di San Domenico*, in "Notizie da Palazzo Albani", 22, 1973, 1, pp. 29-36.

R. BUENDÍA, *Sobre los orígines estructurales del retablo*, s.l. 1973.

M. CIONINI VISANI, *Un libro sul Boccati*, in "Arte Veneta", XXVII, 1973, pp. 321-325.

O. PÄCHT, *René d'Anjou-Studien I*, in "Jarbuch der Kunsthistorische Sammlungen in Wien", 33, 1973, pp. 85-126.

El siglo XV valenciano, catalogo della mostra a cura di R. A. Díez e F. V. Garín Llombart (Valencia, Museo de Bellas Artes, maggio-giugno 1973), Valencia 1973.

CH. STERLING, *Pour Jean Changenet et Juan de Nalda*, in "L'Oeil", 217/218, 1973, pp. 4-19.

F. ZERI, *Rintracciando Donato de Bardi*, in *Quaderni di Emblema*, 2, Milano, 1973, pp.35-46, ripubblicato in *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino, 1988, pp. 35-43. .

1974

L. CAMPBELL, *Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Merode*, in "The Burlington Magazine", CXVI, 1974, pp. 634-646.

M. MEISS, *Scholarship and penitence in the early Renaissance: the image of St. Jerome*, in "Pantheon", 32, 1974, pp. 134-140.

N. VERONEE-VERHAEGEN, *L'Hôtel-Dieu de Beaune* (Les primitifs Flamands I: Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 13), Bruxelles 1974.

1975

G. DONNINI *Antonio da Fabriano: un San Bernardino del 1451*, in "Commentari", 26, 1975, pp. 142-144.

D. HOLLANDERS-FAVART, E. LEVY, R. VAN SCHOUTE, H. VEROUGSTRAETE-MARCQ, *Scènes de la Passion du Christ attribuées à Albert Bouts, Paris, Musée Marmottan. Etude de l'exécution picturale et de l'iconographie en relation avec les panneaux de l'abbaye cistercienne de Mehreauu, Bregenz*, in "Arca Lovaniensis", 4, 1975, pp. 83-135.

G. MARCHINI, *La cappella del Sacro Cingolo nel Duomo di Prato*, Prato 1975.

M. MIGLIO, *Storiografia pontificia del Quattrocento*, Bologna 1975.

A. TOAFF, *Gli ebrei a Perugia*, Perugia 1975.

1976

CH. STERLING, *Jan van Eyck avant 1432*, in "Revue de l'Art", 33, 1976, pp. 7-82

CH. STERLING, *Tableaux espagnols et un chef d'oeuvre portugais meconnus du XV siècle*, in *España entre el Mediterraneo y el Atlantico*, atti del convegno, (Granada, 3-8 settembre 1973) Granada 1976-1978, I, 1976, pp. 497-525.

F. ZERI, *Aggiunte a Donato de Bardi*, in *Quaderni di lavoro*, 2, 1976, pp. 47-50, ripubblicato in *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1988, pp. 45-46.

F. ZERI, *Antonio da Fabriano. San Girolamo nello studio*, in *Italian painting in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimora 1976, I, pp. 189 – 191.

1977

F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977.

O. PÄCHT, *René d'Anjou-Studien II, in "*Jarbuch der Kunsthistorische Sammlungen in Wien*"*, 73, 1977, pp. 7-106

M. SENSI, *Documenti per Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, in "Paragone", XXVIII, 325, 1977, pp. 103-156.

1978

R. LONGHI, *Calepino Veneziano VII. Gli inizi di Nicola di Maestro Antonio da Ancona (1947)*, in *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Firenze 1978, pp. 75-76.

1978-1979

K. CHRISTIANSEN, *The Coronation of the Virgin by Gentile da Fabriano*, in "The J. Paul Getty Museum Journal", 6/7, 1978/1979, pp. 1-12.

1979

P. FREIXAS I CAMPS, *El mestre anonym de Banyoles és Joan Antigó, pintor quatrecentista de Girona*, in "Punt Diari, Gerona", 1 dic. 1979.

1979-1985

A. VON EUW e J. M. PLOTZEK, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, 4 voll., Colonia 1979-1985.

1980

A. CHÂTELET, *Les primitifs hollandais. La peinture dans les Pays-Bas du nord au XVe siècle*, Fribourg 1980.

A. CHÂTELET, *Un collaborateur de van Eyck en Italie*, in *Rélations artistique entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Etudes dediées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles-Rome,1980, pp.43-60.

E. DAHENS, *Hubert et Jan van Eyck*, Anversa 1980.

H. FRIEDMAN, *A bestiary for Saint Jerome*, Washington 1980.

M. G. PAOLINI, *Pittori genovesi in Sicilia: rapporti tra le culture pittoriche ligure e siciliana*, in *Genova e i genovesi a Palermo*, atti delle manifestazioni culturali (Genova, 13 dicembre 1978-13 gennaio1979), Genova 1980, pp. 39-57.

P. VERDIER, *Le couronnement de la Vierge : les origines et les premiers developpements d'un theme iconographique*, Montreal-Parigi 1980.

1980-1982

E. BERMEJO MARTINEZ, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, 2 voll., Madrid 1980-1982.

1981

Antonello da Messina, catalogo della mostra a cura di A. Marabottini e F. Sricchia Santoro (Messina, Museo Regionale, 22 ottobre 1981-31 gennaio 1982), Roma 1981.

L. CAMPELL, *Notes on Netherlandish pictures in the Veneto in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in "The Burlington Magazine", CXXIII, 1981, pp. 467-473.

Codici miniati fiamminghi e olandesi nelle biblioteche dell'Italia Nord Orientale, a cura di C. Virdis Limentani, Vicenza 1981.

L. NINANE, *Le problème Maître de Flémalle-van der Weyden. Eléments pour l'histoire d'une controversie*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque 3*, atti del convegno (Louvain-la-Neuve 6-8 settembre 1979*),*a cura di D. Hollanders-Favart, Louvain-la-Neuve 1981, pp. 27-35.

M. SENSI, *Nuovi documenti per Niccolò di Liberatore detto l'Alunno*, in "Paragone", 33.1982, 389, pp. 77-107. g

P. TORRESAN, *Il dipingere di Fiandra. La pittura neerlandese nella letteratura artistica italiana del Quattro e Cinquecento*, Modena 1981

1982

K. CHRISTIANSEN, *Gentile da Fabriano*, London 1982.

M. DEL CARMEN GARRIDO e J. M. CABRERA, *El dibujo subyacente y otros aspectos tecnico de las tablas de Sopetran*, in "Boletin del Museo del Prado", 3, 1982, pp. 15-31.

R. PACIARONI, *Documenti inediti di pittori sanseverinati: Ludovico Urbani*, in "Miscellanea settempedana", III, 1982, pp. 179-203.

A. REPRESA, *La situación de los archivos en España: Archivos municipales y de antiguas instituciones" in El patrimonio histórico artístico de Castilla y León*, atti della prima giornata del patrimonio storico-artistico (Soria 1980), 2 voll., Burgos 1982, II, pp. 733-742.

1983

H. BELTING E D. EICHBERG, *Jan van Eyck als Erzâhler. Fruhe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Worms 1983.

L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Milano 1983.

E. ROSSETTI BREZZI, *Per un'inchiesta sul Quattrocento ligure*, in "Bolletino d'arte", LXVIII, 1983, pp. 1-28.

F. RUSSEL, *Fabrianese notes. I. A prototype for the Maestro di Staffolo*, in "The Burlington Magazine", CXXV, 1983, pp. 676-679.

1984

Dix siècles d'enluminure italienne, catalogo della mostra a cura di F. Avril (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, 8 marzo-30 maggio 1984), Parigi 1984.

A. GARZELLI, *Sulla fortuna del San Gerolamo mediceo di Jan van Eyck nell'arte fiorentina del Quattrocento*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, pp. 347-353.

D. JANSEN, *Der Kolner Provinzial des Minoritenordens Heinrich von Werl, der Werlaltar und Robert Campin*, in "Wallraff Richartz Jahrbuch", XLV, 1984, pp. 7-40.

J. RUDA, *Flemish painting and the early Renaissance in Florence: questions of influence*, in "Zeitschrift fur Kunstgeschichte", 47, 2, 1984, pp. 210-236.

1985

F. BOLOGNA, *Ancora sui marchigiani a Napoli agli inizi del XV secolo e due opere inedite del Maestro di Penna*, in "Paragone", 419, 1985, pp. 82-91.

F. SANTI, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti dei secoli XV-XVI*, Roma 1985.

A. TAMBINI, *Antologia di artisti. Uno stendardo di Antonio da Fabriano*, in "Paragone", XXXVI, 429, 1985, pp. 77-79.

1986

C. GNONI MAVARELLI, *Libro d'Ore. Nota storica* in *I libri d'Ore della biblioteca Riccardiana. I libri d'ore francesi e fiamminghi*, catalogo della mostra a cura di C. Gnoni Mavarelli, (Firenze, Biblioteca Riccardiana), Firenze 1986, pp. 19-30.

E.H. GOMBRICH, *Luce, forma e resa delle superfici nella pittura del Quattrocento a Nord e Sud delle Alpi*, in *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1986, pp. 27-48.

A. MORDENTI, *Archivio Notarile di Fabriano. Inventario*, Ancona 1986.

F. SRICCHIA SANTORO, *Antonello e l'Europa*, Milano 1986.

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri: nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, presentazione di G. Previtali, Torino 1986.

F. ZERI, *Un problema nell'area di Donato de'Bardi*, in "Paragone", XXXVII, 435, 1986, pp. 8-10, ripubblicato in *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia Settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino, 1988, pp. 47-48.

1987

J. GUDIOL RICART e S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcellona 1987.

M. HÉRIARD DUBREUIL, *Valencia y el gótico interncional*, 2 voll., Valencia 1987.

E. LUNGHI, *Per Cristoforo di Jacopo*, in "Bollettino storico della città di Foligno", XI, 1987, pp. 427-434.

D. RUSSO, *Saint Jérôme en Italie: étude d'iconographie et de spiritualité*, Parigi-Roma 1987

V. SCUDERI, *La collocazione originaria della morte della Vergine attribuita a Petrus Christus, già della collezione Santocanale a Palermo e ora a S. Diego di California*, in

Antonello da Messina, atti del convegno (Messina, 29 novembre - 2 dicembre 1981), Messina 1987

G. REBORA, G. ROVERA, G. BOCCHIOTTI, *Bartolomé Bermejo e il trittico di Aqui*, Acqui Terme 1987.

R. KAHSNITZ, *Koimesis – Dormitio – Assumptio. Byzantinisches und Antikes in den Miniaturen der Liuthargruppe*, in *Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octogenarii contextum*, Stoccolma 1987, pp. 91-122

1988

P. BERARDI, *Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro*, Bologna 1988.

Capolavori per Urbino. Nove dipinti già di collezione Cini, ceramiche roveresche, e altri acquisti dello Stato (1983 - 1988), catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, novembre 1988), Firenze 1988.

D. SALVATORE, *Tra Fiandre e Napoli sul finire del Quattrocento*, in "Dialoghi di storia dell'arte", 6, 1988, pp. 4-17.

P. SCARPELLINI, *Note sulla pittura del Rinascimento nella Galleria Nazionale dell'Umbria (a proposito di un recente catalogo)*, in "Bollettino d'arte", LXXIII, 50-51, 1988, pp. 111-122.

P. SILVA MAROTO, *La influencia de los grabados nórdicas en la pintura hispanoflamenca*, in "Archivo Español de arte", 1988, LXI, 243, pp. 271-289.

M. SMEYERS, *A Mid-Fifteenth Century Book of Hours from Bruges in the Walters Art Gallery (MS 721) and its relations to the Turin-Milan Hours*, in "Journal of the Walters Art Gallery", 46, 1988, pp. 55-76.

H. VANDORMAEL, *Château de Gaasbeek*, Bruxelles 1988.

F. ZERI, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1988.

1989

J. BERG SOBRÈ, *Behind the altar table. The Development of the painted retable in Spain 1350-1550*, Columbia 1989.

N. REYNAUD, *Barthélemy d'Eyck avant 1450*, in "Revue de l'art", 84, 1989, pp. 22-43.

M. SMEYERS, *Answering some questions about the Turin-Milan Hours,* in *Le dessin sous-jacent dans la peinture Géographie et chronologie du dessin sous-jacent.. Colloque VII*, atti del convegno (Louvain-la-Neuve, 17-19 settembre 1987) a cura di R. Van Schoute e H. Verougstraete Marcq, Louvain-la-Neuve 1989, pp. 55-70.

1989-1990

E. ANNOVAZZI, *I dipinti fiamminghi e olandesi delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, tesi di laurea, relatore C. Limentani Virdis, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, aa. 1989-1990.

1990

A. DE MARCHI, ad vocem *Antonius Magister*, in *Allgemeines Kunsterlexicon*, III, Leipzig 1990.

B. MOLAJOLI, *Guida artistica di Fabriano*, Fabriano 1990 (1ª edizione Fabriano 1956).

G. DONNINI*, Una congiuntura di cultura artistica sull'asse Camerino Fabriano,* in "Antichità viva", XXIX, 1990, pp. 15-22.

The golden age of Dutch manuscript painting, catalogo della mostra a cura di H.L.M. Defoer, A.S. Korteweg, W.C.M. Wüstefeld (New York, The Pierpont Morgan Library, 1 marzo-6 maggio 1990), New York 1990.

R. A. KATZENSTEIN, *A Neapolitan Book of Hours in the J. Paul Getty Museum*, in "The J. Paul Getty Museum Journal", 18, 1990, pp. 69-97.

La Maestà di Duccio restaurata, Firenze 1990.

J. H. MARROW, *The golden age of Dutch manuscript painting*, in T*he golden age*...1990, pp.9-23.

J. PAVIOT, *La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits*, in "Revue des archéologues et d'historien d'art de Louvain, XXIII, 1990, pp. 83-93.

P. SCHWARZMANN, *La ville de Stein am Rhein à l'arrière-plan dans La Vierge au chancelierRolin deVan Eyck?*, in "Gazette des beaux-arts", 115, 1990, pp. 104-108.

P. SILVA MAROTO, *Pintura hispano-flamenca en Castilla: Burgos y Palencia*, 3 voll., Valladolid 1990.

1991

G. ALGERI, *1440-1460: la Liguria, il mondo fiammingo e la "cultura mediterranea",* in G. Algeri e A. De Floriani, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, a cura di, Genova 1991, pp. 161-224.

Enciclopedia dell'arte medievale, voll. 12, Roma 1991 - 2002.

A. DE MARCHI, *Andrea de Aste e la pittura tra Genova e Napoli all'inizio del Quattrocento*, in "Bollettino d'arte", 76, 68/69, 1991, pp. 113-130.

G. PETTI BALBI, *La storiografia sulle colonie del Mar Nero*, in G. Petti Balbi, *Una città e il suo mare: Genova nel Medioevo*, Bologna 1991.

D. PILATI, *Pie Confraternite fabrianesi. Antiche memorie,* Sassoferrato 1991.

A. HAGOPIEN VAN BUREN, *Jan van Eyck in the Hours of Turin and Milan, approached through the fashions in dress*, in *Masters and Miniatures*, 1991, pp. 221-243.

Martin Schongauer. Maître de la gravure Rhenane vers 1450-1491, catalogo della mostra a cura di S. Renouard de Bussierre (Parigi, Musée du Petit Palais, 14 novembre 1991-16 febbraio 1992), Parigi 1991.

Masters and Miniatures, atti del convegno (Utrecht, 10-13 dicembre 1989), a cura di Koert van der Horst e Johann-Christian Klamt, Doornspijk 1991.

J. PAVIOT, *La mappemonde attribuée a Jan van Eyck par Facio: une pièce à retirer du catalogue de son oeuvre*, in "Revue d'archéologues et Historiens d'Art de Louvain", XXIV, 1991, pp. 57-62.

M. SMEYERS e B. CARDON, *Utrecht and Bruges – South and North "Boundless" relations in the XV century*, in *Masters and Miniatures*, 1991, pp. 89-104

S. URBACH, *Research Report on Examinations of Underdrawings in some Early Netherlandish and German Panels in The Budapest Museum of Fine Arts, Part II*, in Le *dessin sous-jacent dans la peinture, colloque VIII*, atti del convegno(Louvain-la-Neuve, 8-10 settembre 1989), a cura di H. Verougstraete-Marcq et R. Van Schoute, Louvain la Neuve 1991, pp. 83-86, fig. 44-45.

1992

G. BARUCCA, *I reliquiari donati da Niccolò Perotti a Sassoferrato*, in "Studi umanistici piceni", XII, 1992, pp. 9-20.

Gentile e i pittori di Fabriano, a cura di G. Donnini e P. Zampetti, Firenze 1992.

F. F. MANCINI, *Benedetto Bonfigli*, Milano 1992.

Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali, catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto, in (Urbino, Palazzo Ducale e Oratorio di San Giovanni Battista, 24 luglio-31 ottobre 1992), Venezia 1992.

Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale, Milano 1992.

Ponentini e Foresti. Pittura Europea nelle collezioni dei Musei Civici di Padova, catalogo della mostra a curi di C. Limentani Virdis e D. Banzato (Padova, Museo Civico al Santo, 16 maggio 1992-31 dicembre 1992), Roma 1992.

M. SPALLANZANI e G. GAETA BERTELÀ, *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Firenze 1992.

F. ZERI, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1992.

1993

A.CHÂTELET, *Jean van Eyck enlumineur. Les heures de Turin et de Milan-Turin*, Strasbourg 1993.

Il Crocifisso di Antonio da Fabriano, a cura di G. Donnini, M. Giannatiempo Lopez, R. Bigini, Matelica 1993.

G. DONNINI, *Il Crocifisso di Matelica e qualche appunto sul percorso iniziale di Antonio da Fabriano*, in *Il Crocifisso di Antonio…*, 1993, pp. 5-12.

Jaume Huguet: 500 anys, catalogo della mostra (Museu de Valls, 1992) e atti delle giornate di studio (Valls, 16 - 18 dicembre 1992), a cura di E. Jardí, Valls 1993.

E. LUNGHI, *Niccolò Alunno in Umbria*, Assisi 1993.

Obras maestra restauradas, Barnaba de Módena, polípticos de la Virgen de la Leche y de Santa Lucía, Catedral de Murcia, Rodrigo de Osona, retablo del Calvario, Iglesia de San Nicolás, Valencia, catalogo della mostra a cura di A. E Pérez Sanchez (Madrid, Museo del Prado, 5 ottobre- 7 novembre 1993), Madrid 1993.

La presenza ebraica nelle Marche. Secoli XIII-XX (Quaderni monografici di proposte e ricerche), a cura di S. Anselmi e V. Bonazzoli. Ancona 1993.

Stefan Lochner. Meister zu Köln, catalogo della mostra a cura di F. G. Zehnder (Colonia, 03 dicembre 1993- 27 marzo 1994), Colonia 1993.

J. RUDA, *Fra Filippo Lippi: life and work with a complete catalogue*, Londra 1993.

1994

A. DE MARCHI, *Diversità di Antonio da Fabriano*, in *Un testamento pittorico…*, 1994, s. p.

J. DIJKSTRA, *Le Maître de Flémalle*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, a cura di B. de Patoul e R. Van Schoute, Bruxelles 1994, pp. 311-329

G. DONNINI, *Gli affreschi restaurati di Antonio da Fabriano in San Domenico*, in *Un testamento pittorico …*, 1994, s. p.

M. FALOMIR FAUS, *A próposito del Calvario di Rodrigo de Osona*, in "Archivo español de arte", 67, 265, 1994, pp. 73-79.

P. NIETO SOTO, *Nueva obra del llamado Maestro de Palanquinos y una propuesta de identificación*, in "Archivo español de arte", 67.1994, 267, pp. 305-308.

Petrus Christus Renaissance Master of Bruges, catalogo della mostra a cura di M.W. Ainsworth e M.P.J. Martens (New York, The Metropolitan Museum of Art, 14 aprile-31 luglio 1994), New York 1994.

Un testamento pittorico di fine '400. Gli affreschi restaurati di Antonio da Fabriano in San Domenico, Fabriano 1994.

1995

G. BEFANI CANFIELD, *The reception of Flemish art in Renaissance Florence and Naples*, in *Petrus Christus…*1995, pp. 35-42.

S. BUCK, *Petrus Christus's Berlin Wings and the Metropolitan Museum's Eyckian Diptych*, in *Petrus Christus*…1995, pp. 65-83.

F. CORTI, *En torno al Maestro de Cervera*, in "Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid", 61, 1995, pp. 291-298.

L. B. GELLMAN, *Two lost portraits by Petrus Christus*, in *Petrus Christus in Renaissance …*, 1995, pp. 101-114.

B. HELLER e L. P. STODULSKI, *Recent Scientific Investigation of the Detroit Saint Jerome*, in *Petrus Christus…*1995, pp. 131-142.

P. KLEIN, *Dendrochronological findings of the Van Eyck-Christus-Bouts group*, in *Petrus Christus…*,1995, pp. 149-166.

G. MARIANI CANOVA*, La miniatura nella biblioteca malatestiana*, in *Libraria Domini. I manoscritti della Biblioteca Malatestiana*, a cura di F. Lollini e P. Lucchi, Bologna 1995, pp. 155-187.

Petrus Christus in Renaissance Bruges. An interdisciplinary approach, atti del convegno a cura di M. W. Ainsworth (New York 10-12 giugno 1994), New York 1995.

J. YARZA LUACES, *La pittura spagnola del Medioevo: il mondo gotico* , in *La pittura spagnola* (La pittura in Europa), a cura di A. É. Pérez Sanchez, 2 voll., Milano 1995, I, pp. 71 – 183.

1996

A. DE MARCHI, *Un raggio di luce su Filippo Lippi a Padova*, in "Nuovi Studi", 1, 1996, pp. 5-23.

Heures de Turin-Milan (facsimile), a cura di A. Hagopian van Buren, J. H. Marrow, S. Pettenati, Luzern 1996.

G. PETTI BALBI, *Mercanti e Nationes nell Fiandre: i Genovesi in età bassomedievale*, Genova 1996.

Robert Campin: new directions in scholarship, atti del convegno a cura di S. Foister (Londra, 12-13 marzo 1993), Turnhout 1996.

A. H. VAN BUREN, *La genèse du livre eyckien de priers et de messes*, in A. H. van Buren, J.H. Marrow, S. Pettenati, *Heures de Turin-Milan. Commentaire*, Luzern 1996, pp. 431-593.

1996-1997

M. ARIAS MARTINEZ, *Sobre el retablo de San Jeronimo del pintor Jorge Inglés*, in "Boletin del Museo Nacional de Escultura de Valladolid", 1, 1996-97, pp. 7-14

1997

J. BERG SOBRÉ, *Barolomé de Cárdenas "El Bermejo". Pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco-Londres-Bethesda (Maryland) 1997.

B. CLERI, *Antonio da Fabriano: eccentrico protagonista nel panorama artistico del Quattrocento marchigiano*, Cinisello Balsamo 1997.

M. FARIES, *The elusive early Lochner*, in. "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", 58.1997, pp. 185-190.

M. C. GALASSI, *La tecnica pittorica dei primitivi fiamminghi,* in *Pittura fiamminga in Liguria…*, 1997, pp. 127-149.

P. LEONE DE CASTRIS, *Napoli capitale mediterranea. La pittura al tempo di Alfonso e Ferrante d'Argona*, in *Quattrocento aragonese…*1997, pp. 13-44.

Libri a corte. Testi e immagini nella Napoli aragonese, catalogo della mostra (Napoli, Biblioteca Nazionale, 23 settembre 1997-10 gennaio 1998), Napoli 1997.

F. MARCELLI, *Note biografiche e committenza*, in B. Cleri, *Antonio da Fabriano…* 1997, pp. 31 – 47.

F. MARCELLI, *Botteghe di artisti a Fabriano*, in B. Cleri, *Antonio da Fabriano…* 1997, pp. 13-29

Pittura fiamminga in Liguria:secoli XIV-XVII, a cura di Piero Boccardo, Clario di Fabio, Cinisello Balsamo 1997.

Jan van Eyck. Opere a confronto, catalogo della mostra a cura di J.J. Rishel e C. Spantigati (Torino, Galleria Sabauda, 2 ottobre – 14 dicembre 1997), Torino 1997.

A. PUTATURO DONATI MURANO, *Libri miniati per Alfonso e Ferrante*, in *Libri a corte…*1997, pp. 15-39.

Quattrocento aragonese. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona, catalogo della mostra a cura di P. Leone de Castris (Napoli, Castel Nuovo, 18 settembre-18 novembre 1997) Napoli 1997.

C. B. STREHLKE, *Jan van Eyck: un artista per il Mediterraneo* in *Jan van Eyck. Opere …*, 1997, pp. 55-76.

R. TRNEK, Die *Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste*, Wien 1997.

M. VAGLI, *Una digressione nel Boccati e proposte sull'attività urbinate di Ercole de' Roberti*, in *Miscellanea d'arte*, s.l. 1997, pp. 5-14, tavv. 1-3.

C. VIRDIS LIMENTANI, *Artisti della "Nattion fiamenga". Pittori e opere a Venezia, in La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, a cura di Caterina Virdis Limentani, Verona 1997, pp. 33-72.

1998

La biblioteca reale di Napoli al tempo della dinastia aragonese, catalogo della mostra a cura di G. Toscano (Napoli, 30 settembre-15 dicembre 1998), Valencia 1998.

F. BOESPFLUG e E. KÖNIG, *Le Bellissime Ore di Jean de France Duca di Berry,* Genova 1998

L. CAMPBELL, *National Gallery Catalogues: the Fifteenth Century Netherlandish Schools*, London 1998.

A. CHÂTELET, *Pour en finir avec Barthélemy d'Eyck*, in "Gazette des beaux-arts", 131, 1998, pp. 199-220.

E. DAHNENS, *Hugo van der Goes*, Anversa 1998.

S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'Arte medievale a Fabriano e nel suo contado*, in *Il Maestro di Campodonico…*, 1998, pp. 210-227.

Fioritura tardogotica nelle Marche, catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio–25 ottobre 1998), Milano 1998.

From van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art, catalogo della mostra a cura di M. W. Ainsworth e K. Christiansen (New York, The Metropolitan Museum of Art, 22 settembre 1998-3 gennaio 1999), New York 1998.

J. GONZÁLEZ SANTOS, *Pedro de Mayorga: el Maestro de Palanquinos?*, in "Archivo español de arte", 71, 1998, 409-417.

E. HALL, *The Detroit Saint Jerome in search of its painter*, in "Bulletin of the Detroit Institute of Art", 72/2, 1998, pp. 10-37.

E. LUNGHI, *Immagini di Assisi nell'arte*, Assisi 1998.

Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento, a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998.

F. MARCELLI, *La sacrestia di San Domenico*, in *Il Maestro di Campodonico…*, 1998, pp. 194 - 208.

F. MARCELLI, *Botteghe di artisti a Fabriano nel Medioevo*, in *Il Maestro di Campodonico…*, 1998, pp. 148-160.

A. MARCHI, *Trecento riminese e Trecento marchigiano*, in *Il Maestro di Campodonico…*, 1998, pp. 44-69.

J.H. MARROW, *History, Historiography and Pictorial Invention in the Turin-Milan Hours*, in *In Detail: new studies of northern Renaissance Art in Honor of Walters S. Gibson*, a cura di L.S. Dixon, Turnhout 1998, pp. 1-14.

I. PUIG SANCHIS, *Los Ferrers, una familla de pintores leridanos vinculados con la Seu Vella de Lleida*, in *La pintura gòtica dels Ferrers i altres aspects (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida*, s. XIII – XVIII, a cura di X. Company e I. Puig Sanchis, Lleida 1998, pp. 43 - 248.

Sumptuosa tabula picta: pittori a Lucca tra gotico e rinascimento, catalogo della mostra a cura di M.T. Filieri, (Lucca, Museo nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo - 5 luglio 1998), Livorno 1998.

G. TOSCANO , *La miniatura a Napoli al tempo di Renato d'Angiò*, in *La biblioteca reale di Napoli…*1998, pp.323-338.

G. TOSCANO, *Miniatori al servizio di Alfonso il Magnanimo*, in *La biblioteca reale di Napoli…,*1998, pp.339-381.

1999

Altichiero da Zevio nell'oratorio di San Giorgio: il restauro degli affreschi, a cura di L. Baggio, G. Colalucci, D. Bartoletti, Padova - Roma 1999.

Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museo Nacional d'Art de Catalunya, catalogo della mostra a cura di M. R. Manote i Clivilles, (Roma, Fondazione Memmo, 30 ottobre 1999 – 28 febbraio 2000), Milano 1999.

S. FELICETTI, *Per una documentazione archivistica sugli affreschi di Palazzo Trinci a Foligno: il contratto con i pittori Ugolino Gisberto e Polidoro di Maestro Bartolomeo del 1477*, in "Bollettino storico della città di Foligno", 20/21, 1999, pp. 811-822.

I. FLOR, *La rappresentazione dell'Incoronazione della Vergine Maria e l'iconografia di "tipo veronese*", in "Arte Cristiana", 87, 1999, pp. 17-32.

Jacopo da Fabriano miniatore di sua Santità, a cura di M. G. Fachechi Danese, Fabriano 1999.

Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano, catalogo della mostra a cura di B. Aikema e B. L. Brown (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000), Milano 1999.

D. TIMPSON LATO , *I rapporti tra la pittura fiamminga e il primo Rinascimento a Perugia*, in "Commentari d'arte", IV, 1998 (1999), pp. 67-82.

2000

J. ANDERSON, *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, Milano 2000.

A. CHÂTELET, *Jan van Eyck entre l'Italie et la France*, in "Journal des savants", 2000, pp. 73-98.

Investigating Jan van Eyck, a cura di S. Foister, S. Jones, D. Cool, Turnhout 2000.

Museum of Fine Arts Budapest. *Old Masters' Gallery*, *Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings*, a cura di Ildikó Ember e Zsuzsa Urbach, Budapest 2000.

U. NEIDHARDT e C. SCHÖLZEN, *Jan van Eyck's Dresden Tryptich*, in *Investigating Jan van Eyck*, 2000, pp. 25-39.

F. PASUT, Per *la miniatura a Roma alla metà del Quattrocento. "Il miniatore di Niccolò V"*, in *Niccolò V nel sesto centenario della nascita*, atti del convegno internazionale di studi (Sarzana, 8-10 ottobre 1998), a cura di F. Bonatti e A. Manfredi, Città del Vaticano 2000, pp. 103-155.

Pittura a Foligno 1439-1502, a cura di B. Toscano, Foligno 2000.

C. REYNOLDS, *The king of painter*, in *Investigating Jan van Eyck*, 2000, pp.1-16.

G. SALVADORI, *Gli ebrei di Firenze: dalle origini ai giorni nostri*, Firenze 2000.

F. ZERI*, Diario marchigiano*, Torino 2000.

2001

A. ANTONELLI, *Crocifissioni ed ebrei in alcuni dipinti di area marchigiana del XV secolo*, in "Notizie da Palazzo Albani" 22/29, 1993/2000(2001), pp. 85-96.

G. BENAZZI, *I pittori sanseverinati e l'Alunno*, in *I pittori del Rinascimento*...2001, pp. 71-85.

S. BUCK, *Die niederlandischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog*, Turnhout 2001.

A. BUFALI, *Luca di Paolo, un pittore ritrovato*, in "L'Appennino camerte", LXXXI, 50, 15 dicembre 2001, p. 12.

La clave flamenca en los primitivos valencianos, catalogo della mostra a cura di J. Gómez Frechina e F. Benito Domenech (Valencia, Museo de Bellas Artes, 30 maggio-2 settembre 2001), Valencia 2001.

P. DI GIAMMARIA, *Ludovico Urbani da Sanseverino: un "crivelliano indipendente"*, in *I pittori del Rinascimento…*, 2001, pp. 24-37.

F. FLORES D'ARCAIS, *Altichiero e Avanzo: la cappella di San Giacomo*, Milano 2001.

El marques de Santillana, 1398-1458: los albores de la Espaňa moderna, 4 voll., Hondarribia 2001.

R. PACIARONI, *Lorenzo d'Alessandro detto il Sanseverinate*, Milano 2001.

I pittori del Rinascimento a Sanseverino: Lorenzo d'Alessandro e Ludovico Urbani, Niccolò Alunno, Vittore Crivelli e il Pinturicchio, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi e S.

Papetti (Sanseverino Marche, Palazzo Servanzi Confidati, 28 luglio-5 novembre 2001), Milano 2001.

El Renacimiento Mediterráneo, Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV, catalogo della mostra a cura di M. Natale (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio – 6 maggio 2001, Valencia, Museu de Belles Arts de Valencia, 18 maggio – 2 settembre 2001), Madrid 2001.

G. TOSCANO, *Nápoles y el Mediterráneo. Relaciones entre miniatura y pintura en la transición de la casa de Anjou a la casa de Aragón*, in El Reanacimiento Mediterráneo …, 2001, pp. 79-99.

C. VIRDIS LIMENTANI, *Dipinti quattrocenteschi catalani in una collezione veronese: aggiunte a Jaume Ferrer II e al suo atelier*, in "Verona Illustrata", 14, 2001, pp. 21-30.

C. VIRDIS LIMENTANI e M. PIETROGIOVANNA, *Polittici*, San Giovanni Lupatoto 2001.

2001-2002

J. H. MARROW, *Une page inconnue des Heures de Turin*, in "Revue de l'art", 135, 2002-2001, pp.67-76.

2002

La Basilica di San Francesco ad Assisi (Mirabilia Italiae), a cura di G. Bonsanti, 2 voll., Modena 2002.

A. BEYER, *Princeps patrons and ecletism. Naples and the North*, in *The age of van Eyck…*, 2002, pp. 119-127.

Brera mai vista. Rinascimento a Camerino: Giovanni Boccati e la prospettiva ornata, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi, F. Marcelli, M. Minardi (Milano, Pinacoteca di Brera, dicembre 2002-gennaio 2003), Milano 2002.

S. BIOCCO, *Cultura artistica a Matelica nella seconda metà del Quattrocento*, in *Guardate con i vostri occhi: saggi di storia dell'arte nelle Marche*, a cura di A. Montironi, Ascoli Piceno 2002, pp. 51-65.

M. CERIANA, *Note sull'architettura e la scultura nella Camerino di Giulio Cesare da Varano*, in *Il Quattrocento a Camerino…* 2002, pp. 98-115.

B. CLERI, *Per un "Maestro di Staffolo"*, in *Il Maestro di Staffolo*, 2002, pp. 31-58.

A. DE MARCHI, *L'Adorazione dei Magi di Helsinki*, in *Brera mai vista…*, 2002, pp. 18-30.

A. DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in *Pittori a Camerino…*, 2002, pp.24-98.

Early Netherlandish drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch, catalogo della mostra a cura di F. Koreny (Anversa, Rubenshuis, 14 giugno – 18 agosto 2002), Anversa 2002

P. FUMAGALLI e S. SCATRAGLI, *Il restauro dell'Adorazione dei Magi*, in *Brera mai vista*…2002, pp. 40-45

Il Maestro di Staffolo, a cura di B. Cleri e G. Donnini, s.l. 2002.

M. MINARDI, *Due Crocifissioni*, in *Brera mai vista*…2002, pp. 31-39

R. PACIARONI, *Nuovi documenti su Lorenzo d'Alessandro e una conferma per l'affresco Aliforni*, Sanseverino Marche 2002.

E. PARMA, *Genoa, Gateway to the South*, in *The Age of Van Eyck*…, 2002, pp. 95-106

Pittori a Camerino nel Quattrocento, a cura di A. De Marchi, Milano 2002

Il Quattrocento a Camerino: luce e prospettiva nel cuore della Marca, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi e M. Giannatiempo Lopez (Camerino, Convento di San Domenico, 19 luglio-17 novembre 2002), Milano 2002.

The age of van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting, catalogo della mostra a cura di T.H. Borchert (Bruges, Groeningen Museum, 15 marzo-30 giugno 2002) Ghent-Amsterdam 2002.

T. SABATER, *La pintura mallorquina del siglo XV*, Palma 2002.

C. VIRDIS LIMENTANI, *La bottega del maestro delle Storie di San Giuseppe. Dipinti in Italia*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di Storia dell'Arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di G. Valenzano, Padova 2002, pp. 207-213.

2003

J. BERG SOBRÉ, *Sobre Bartolomé Bermejo*, in *La pintura gotica hispanoflamenca …,* 2003, pp. 19-27.

G. BENAZZI, *Niccolò, Caterina e le case dei Mazzaforte. Qualche aggiornamento sull'Alunno a Foligno*, in *I Da Varano e le arti*, 2003, II, pp.711-734.

S. BIOCCO, *Un dipinto di area camerinese a Matelica e nuove acquisizioni sul pittore Luca di Paolo*, in *I Da Varano e le arti*, 2003, I, pp. 407-439.

B. BLUMENKRANZ, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, a cura di C. FRUGONI, Roma-Bari, Laterza, 2003.

La cattedrale di Fabriano, a cura di B. Cleri e G. Donnini, Fabriano 2003.

M. G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Il punto sulla miniatura marchigiana del Rinascimento*, in *I Da Varano e le arti*, I, 2003, pp. 431-458.

B. CLERI, *Antonio da Fabriano e la scuola di Camerino*, in *I Da Varano e le arti*, 2003, II, pp. 809-822.

F. B. DOMÉNECH, *La pintura hispanoflamenca a València*, in *La pintura gotica hispanoflamenca*…, 2003, pp. 29-39.

Duccio alle origini della pittura senese, catalogo della mostra a cura di A. Bagnoli, R. Bartolini, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, (Siena, Santa Maria della Scala – Museo dell'Opera del Duomo, 4 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004), Milano 2003.

I Da Varano e le Arti, atti del convegno internazionale (Camerino, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. De Marchi e P. L. Falaschi, 2 voll., Ripatransone 2003.

F. ELSIG, *I rapporti pittorici tra Genova e la Francia nel XV secolo*, in *Genova e la Francia: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. di Fabio, Ph. Sénéchal, Cinisello Balsamo 2003, pp. 77-89.

A. GALILEA ANTÓN*, Martin Schongauer i la seva importància en la pintura hispanoflamenca*, in *La pintura gòtica hispanoflamenca…*, 2003, pp. 87-97.

M. LACLOTTE, *Un crucifix peint d'Antonio da Fabriano*, in *I Da Varano e le arti*, II, 2003, pp. 809-822.

F. MARCELLI, *Boccati "umanista": osservazioni intorno al soggiorno perugino e alla camera picta nel Palazzo Ducale di Urbino*, in *I Da Varano e le Arti*, 2003, I, pp. 321-323.

G. PETTI BALBI, *I rapporti tra Genova e il mondo fiammingo*, in *Primitivi fiamminghi…*2003, pp. 9-18.

La pintura gotica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo i la seva època, catalogo della mostra a cura di F. Ruiz i Quesada, (Barcellona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio- 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 9 giugno- 31 agosto), Barcellona 2003.

Primitivi fiamminghi in Liguria, a cura di C. Cavelli Traverso, Recco 2003.

F. RUIZ I QUESADA, *Dalmau, Huguet I Bermejo, tres grans mestres que illuminen el darer gòtic catala*, in *La pintura gotica hispanoflamenca …*, 2003, pp. 49-61.

V. SCHMIDT, *Gli stendardi processionali su tavola nelle Marche*, in *I Da Varano e le Arti*, 2003, II, pp. 551-578.

P. SILVA MAROTO*, La pintura hispanoflamenca a Castella*, in *La pintura gòtica hispanoflamenca…*, 2003, pp. 77-85

2004

J. CHAPUIS, *Stefan Lochner. Image making in fifteenth century Cologne,* Turnhout 2004.

A. DE MARCHI, *Da Bartolomeo di Tommaso al Maestro di Staffolo*, in "Nuovi Studi", 8, 2003 (2004), 10, pp. 13-23.

A. DI LORENZO, *Regesto documentario*, in *Fra Carnevale…*2004, pp. 290-302.

F. ELSIG, *La peinture en France au XV siècle*, Milano 2004.

Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca, catalogo della mostra a cura di M. Ceriana, K. Christiansen, E. Daffra, A. De Marchi (Milano, Pinacoteca di Brera, 13 ottobre 2004 - 9 gennaio 2005; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 febbraio - 1 maggio 2005), Milano 2004.

D. LEVIN, *New discoveries in Stefan Lochner's Saint Jerome in his study*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", 65, 2004, pp. 289-299.

E. LUNGHI, *Botteghe familiari e produzione artistica sotto il governo della Chiesa*, in *Nicolaus pictor…*, 2004, pp. 145-155.

E. LUNGHI, *Nella bottega di Nicolò di Liberatore*, in *Nicolaus pictor…*, 2004, pp. 249-257.

Nicolaus pictor, Nicolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento, catalogo della mostra di Foligno a cura di G. Benazzi e E- Lunghi, (Palazzo Trinci, 29 maggio-3 ottobre 2004) Foligno 2004.

P. NUTTAL*, From Flanders to Florence. The impact of early Netherlandis painting 1400-1500*, New Heaven-London 2004.

Primitifs français: découvertes et redécouvertes, catalogo della mostra a cura di D. Thiébaut, Ph. Lorentz, F-R. Martin (Parigi, Musée du Louvre, 27 febbraio-17 maggio 2004), Parigi 2004.

S. ROMANO, *Giusto di Ravensburg e i pittori svizzero-tedeschi a Santa Maria di Castello*, in *Genova e l'Europa continentale: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di Piero Boccardo, Cinisello Balsamo 2004, pp. 32-47.

D. THIÉBAUT, *Barthelemy d'Eyck,* in *Primitifs français…*, 2004, pp. 123-141.

2004-2005

M. MAZZALUPI, *Il beato Tommaso da Tolentino, un polittico smembrato e la cronologia di Boccati*, in "Nuovi studi", IX-X, 2004-2005, 11, pp. 27-37.

D. TON, *Per un'edizione critica della Descrizione di Giambattista Rossetti: le collezioni a Padova nel Settecento*, tesi di specializzazione, Università degli Studi di Padova, anno accademico 2004-2005.

2005

R. ALCOY I PEDRÓS, *Ferrer Bassa, un creador d'estil*, in *L'art gotic a Catalunya…*, I, 2005, pp. 147-170.

R. ALCOY I PEDRÓS, *Pere de Valldebriga o el pintor dels àngels*, in *L'art gòtic a Catalunya…*, I, 2005, pp. 296 – 304.

R. ALCOY I PEDRÓS, *La plenitud de Jaume Serra*, in *L'art gotica a Catalunya…*, I, 2005, pp. 272-277.

L'art gotic a Catalunya. *Pintura* , a cura di A. Pladevall i Font, 3 voll., 2005-2006, I. *De l'inici a l'italianisme*, Barcelona 2005.

M. CALDERA, *La pittura in Liguria nel XV secolo*, Milano 2005.

M. DEL CARMEN LACARRA DUCAY, *L'obra i la influència de Jaume Serra a Aragó*, in *L'art gòtic a Catalunya…*, I, 2005, pp. 278-283.

F. ELSIG, *La peinture des anciens Pays Bas et sa reception: un survol*, in *La naissance des genres. La peiture des anciens Pays Bas (avant 1620) au Musée d'art e d'histoire de Genève*, catalogo della mostra a cura di F. Elsig (Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire, 8 dicembre 2005-12 marzo 2006), Ginevra-Parigi 2005, pp. 11-19.

P. FREIXAS CAMPS, *Els obradors del nord-est de Catalunya*, in *L'art gotic a Catalunya…,* I, 2005, pp. 110-114.

R. LAUBER, *Opera perfettissima: Marcantonio Michiel e la "Notizia d'opere di disegno"*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia 2005, pp. 76-116.

S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1328-1459)*, Mantova 2005.

I. MATEO GOMEZ, *Sobre el autor de los dibujos de la geneálogia de los Rejes de Don Alonso de Cartagena*, Burgos 2005.

M. MINARDI, *Nuove acquisizioni su Lorenzo d'Alessandro e i suoi compagni*, in "Paragone", 56, 2005, 62, pp. 3-29.

M.R. MONTONE CLIVILLÉS, M.R. PADRÓS COSTA, F. RUIZ I QUESADA, *Museo Nacional d'Art de Catalunya. Guía Visual. Arte Gótico*, Barcellona 2005.

A. PLADEVALL I FONT, *Del frontal al retaule*, in *L'art gotic a Catalunya*…, I, 2005, pp. 28-30

Il Rinascimento a Urbino, Fra Carnevale e gli artisti del Palazzo di Federico, catalogo della mostra a cura di A. Marchi, M. R .Valazzi (Urbino, Palazzo Ducale, 20 luglio-14 novembre 2005), Milano 2005.

2005-2006

A. CHÂTELET, *Les miniatures de Jan van Eyck revisitées*, in "Art de l'enluminure", 15. 2005/06, pp. 36-66.

2006

Andrea Mantegna e i maestri della cappella Ovetari, a cura di A. M. Spiazzi, A. De Nicolò Salmazo, D. Toniolo, Milano 2006.

Antonello da Messina. L'opera completa, catalogo della mostra a cura di M. Lucco (Roma, Scuderie del Quirinale 18 marzo-25 luglio 2006), Cinisello Balsamo 2006.

A. BARTOLI LANGELI, *Notai: scrivere documenti nell'Italia medievale*, Roma 2006.

M. CALDERA, *Donatus comes Bardus Papiens, I*, in "Intemelion", 12, 2006, pp. 83-120.

P. COLMAN, *Mise en scene satirique de préoccupation matrimoniales à la cour de Guillaume VI de Bavière-Hollande dans un dessin eyckien du Musée du Louvre*, in "Oud Holland", 119, 1, 2006, pp. 8-21.

P. COLMAN, *Jan van Eyck et Cologne*, in "Bulletin de la classe des Beaux-Arts de l'Academie Royale des Sciences, des Lettre set des Beaux-Arts de Belgique", XVII, 2006, pp. 375-400.

Corti e città: arte del Quattrocento nelle Alpi Occidentali, catalogo della mostra a cura di E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, E. Castelnuovo (Torino, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, 7 febbraio-14 maggio 2006), Milano 2006.

A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano, un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 2006 (1ª edizione Milano 1992).

A. DE MARCHI, *L'eredità di Gentile da Fabriano in patria*, in *Gentile da Fabriano e l'altro…*, 2006, pp. 220-221.

M. C. GALASSI, *Pittura fiamminga per i genovesi, (secoli XV e XVI)*, in *Genova e l'Europa atlantica: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2006, pp. 83-109.

Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento, catalogo della mostra a cura di L. Laureati e L. Mochi Onori (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006), Milano 2006.

Gentile da Fabriano. Studi e ricerche, a cura di A. De Marchi, L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano 2006.

P. GINESI e M. G. VARAGONA, *Sulle tracce della tessitura a "liccetti": itinerario storico-turistico*, Macerata 2006.

L. LAUREATI, *Gentile scomparso torna a Fabriano dopo qualche secolo. Una breve storia della dispersione ottocentesca di alcune opere di Gentile e della loro parziale ricomposizione in occasione della mostra*, in *Gentile da Fabriano…*, 2006,pp. 52-59.

Mantegna e Padova, catalogo della mostra a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi, (Padova, Musei Civici Eremitani, 16 settembre 2006- 14 gennaio 2007), Milano 2006.

M. MAZZALUPI, *Tra pittura e scultura. Ricerche nell'archivio notarile di Camerino,* in *Storie da un archivio: frequentazioni, vicende e ricerche negli archivi camerinesi*, a cura di P. Moriconi, Camerino 2006, pp. 1-32

I. PUIG, *Los Ferrer de Lleida, Cataluña y la influencia de la pintura valenciana durante el siglo XV*, in *De pintura valentiana: estudios y documentación*, a cura di L. Hernández Guardiola, Alicante 2006, pp. 45 - 69

P. SILVA MAROTO, *Juan de Flandes*, Salamanca 2006.

D. THIÉBAUT, *Antonello, Barthèlemy d'Eyck, Enguerrand Quarton e altri: contatti, influenze reciproche o coincidenze artistiche?*, in *Antonello da Messina…*, 2006, pp. 43-63.

2007

Azulejos, Laggioni: ceramiche per l'architettura in Liguria dal XIV al XVI secolo, catalogo della mostra a cura di E. Mattiauda e L. Pessa (Genova, Museo di Sant'Agostino-Savona, Pinacoteca civica, 21 aprile-2 settembre 2007), Genova 2007.

J. C. BALMACEDA, *Produttori, tecniche e metodi italiani nella produzione cartaria in Spagna*, in *L'impiego delle tecniche e dell'opera dei cartai fabrianesi in Italia e in Europa*, atti delle giornate europee di studio (Fabriano, 16-17 giugno 2006), a cura di G. Castagnari, Fabriano 2007, pp. 109-119.

M. BELLAVITIS, *Le due Crocifissioni posteyckiane conservate nel Veneto*, in *Nord-Sud: presenze e ricezioni…*,2007, pp. 47-54.

P. COLMAN, *La part de Jean de Bavière et de Jan van Eyck dans la création des "Heures de Turin-Milan"*, in "Bulletin de la Classe des Beaux-Arts/ Académie Royale de Belgique, 6 Sér. 18.2007, 1/6, pp. 141-166.

R. CORNUDELLA I CARRÉ, *Mestre Johannes, lo gren pintor del illustre duch de Burgunya: la risposta valenzana a Jan van Eyck e la sua diffusione in altri territori della corona d'Aragona*, in *Nord-Sud: Presenze e ricezioni* 2007…, pp. 19 – 31.

Cultural exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600), a cura di I. Alexander-Skipnes, Turnhout 2007.

J. G. FRECHINA, *La estética flamenca en la pintura valencina: testimonios, influencias y protagonistas*, in *La impronta fiorentina e flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI*, catalogo della mostra a cura di F. B. Doménech e J. G. Frechina (Firenze, Palazzo Medici Riccardi 3 marzo-24 aprile 2007), Valencia 2007, pp. 381-405.

M. C. GALASSI, *Aspects of Antonello da Messina's technique and working method in the 1470's between Italian and Flemish tradition*, in *Cultural exchange between…*, 2007, pp. 63-85.

M. C. GALASSI, *Episodi di "fiamminghismo" nella pittura ligure del Quattrocento: verifiche sulla tecnica dell'underdrawing*, in *Nord-Sud: Presenze e ricezioni…*, 2007, pp. 33-45.

IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, a cura di G.P. Maggioni, 2 voll., Firenze - Milano 2007.

Nord-Sud: presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna: prospettive di studio e indagini tecniche, atti del convegno internazionale (Genova 28-29 ottobre 2005), a cura di C. Virdis Limentani e M. Bellavistis, Padova 2007.

R. LEONARDI, *Jan van Eyck, les Alpes et la lune*, in "Revue de l'art, 155, 2007, pp. 51-57

M. ROHLMANN, *The Annunciation by Joos Ammann in Genoa: context, function and metapictorial quality*, in *Cultural Exchange between…*, 2007, pp. 23-40.

S. ROMANO, Il *cantiere di Santa Maria di Castello a Genova: tragitti nordici, di qua e di là delle Alpi*, in *Entre l'empire et la mer*, atti del convegno (Ginevra - Losanna, 22-23 marzo, 19-20 aprile, 24-25 maggio 2002), a cura di M. Natale, S. Romano, Roma, 2007, pp. 177-213.

Gli studi storici di Camillo Ramelli e il Lapidario del Palazzo Comunale di Fabriano, a cura di M. F. Petraccia, Fabriano 2007.

2008

T. H. BORCHERT, *Jan van Eyck*, Colonia 2008.

C. CHALLÉAT, *"Le cose di Fiandra che allora sole erano in prezzo": modèle artistique et modèle politique à la cour d'Alphonse d'Aragon à Naples* , in "Studiolo", 6, 2008, pp. 169-190.

A. CHÂTELET, *Antonello da Messina aux Pays Bas*, in *Culture figurative a confronto…*,2008, pp. 31-37, p. 292 tavv. 9-10.

Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo, atti del convegno Internazionale *Nord/Sud. Ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi. Prospettive di studio e indagini tecniche* (Padova, 25-27 ottobre 2007), a cura di A. De Floriani e M. C. Galassi, Cinisello Balsamo 2008.

A. DELPRIORI, *Appunti sul Quattrocento fabrianese: gli affreschi di Valdicastro*, in *Intorno a Gentile da Fabriano: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, a cura di A. De Marchi, Livorno 2008, pp. 99-114.

S. KEMPERDICK e J. SANDER, *The Master of Flémalle, Robert Campin and Rogier van der Weyden. A Resumé*, in *The Master of Flémalle …*, 2008, pp. 149-159.

Luca Signorelli. La pala di Arcevia e i Capolavori di San Medardo. 1508-2008, catalogo della mostra a cura di C. Caldari (Arcevia, Collegiata di San Medardo, 14 marzo-28 settembre 2008), Milano 2008.

The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden, catalogo della mostra a cura di S. Kemperdick e J. Sander (Frankfurt am Main, Städel Museum e Gemäldegalerie, Berlin, Staatliche Museen, 21 novembre 2008 - 1 marzo 2009), Ostfildern 2008.

A. DE MARCHI, *Ancona, porta della cultura adriatica. Una linea pittorica, da Andrea de' Bruni a Nicola di maestro Antonio*, in *Pittori ad Ancona…*, 2008, pp. 16 - 95.

Firenze e gli antichi Paesi Bassi. 1430-1530. Dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello, catalogo della mostra a cura di B. W. Meijer (Firenze, Palazzo Pitti Galleria Palatina, 20 giugno-26 ottobre 2008), Livorno 2008.

Mantegna. 1431-1506, catalogo della mostra a cura di G. Agosti e D. Thiébaut (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009), Parigi 2008.

M. MAZZALUPI, *Precisazioni su Olivuccio di Ciccarello da Camerino*, in *Pittori ad Ancona…*, 2008, pp. 108-113

P. NUTTAL, *Pittura degli antichi Paesi Bassi a Firenze: commentatori, committenti e influsso*, in *Firenze e gli antichi …*, 2008, pp. 22-37.

Pittori ad Ancona nel Quattrocento, a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Milano 2008.

2009

Agnolo Gaddi e la Cappella della Cintola: la storia, l'arte, il restauro, a cura di I. Lapi Ballerini, Firenze 2009.

B. FRANSEN, *Jan van Eyck, "el gran pintor del ilustre duque de Borgoña: el viaje a la Penisula y la "Fuente de la Vida"*, in *La senda española de los artistas flamencos*, a cura di J. Baròn, X. Bray, F. Calvo Serraler, Barcellona 2009, pp. 105-125.

G. CAPRIOTTI, *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 2009, pp. 51-95.

C. CHALLÉAT, *Barthélemy d'Eyck: géographie artistique et reconstruction historiographique*, in "Lo spazio e la cultura -Annali della scuola superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", 1, 2009, pp. 3-17.

P. COLMAN, *Jan van Eyck et Jean sans Pieté* (Mémoire de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique)*,* Bruxelles 2009.

The hours of Catherine of Cleves. Devotion, Demons and Daily Life in the Fifteeth Century, catalogo della mostra, (Nijmegen, Museum Het Valkhof, 10 ottobre 2009 – 4 gennaio 2010), a cura di R. Duckers e R.Priem, Anversa 2009.

D. MARTENS, *Deux volets du Maître flamand de Monteoliveto dans les collections du musée de Picardie*, in "La revue du Louvre", 3, 2009, pp. 44-46.

D. MARTENS, *Isabelle la Catholique et la fondation d'une esthétique hispano-flamande: une approche typologique*, in *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja edad media,* a cura di M. C. Cosmen Alonso, Léon 2009, pp. 165-190.

M. NATALE, *La riscoperta di Donato de' Bardi,* in *Federico Zeri, dietro l'immagine: opere d'arte e fotografia*, catalogo della mostra a cura di A. Ottani Cavini (Bologna, Fondazione Zeri, 10 ottobre 2009-10 gennaio 2010), Torino 2009, pp. 42-45.

Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale, catalogo della mostra a cura di L. Mochi Onori (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 4 aprile-12 luglio 2009), Milano 2009.

2010

M. BELLAVITIS, *Telle depente forestiere: quadri nordici nel Veneto. Le fonti e la tecnica*, Padova 2010.

D. MARTENS, *Peinture flamande et gout ibérique aux Xvème et XVIème siècles*, Bruxelles 2010

J. PAVIOT, *La Crucifixion et le Jugement dernier attribuées à Jan van Eyck (Diptyque de New York)*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 73, 2, 2010, p. 145-168.

I. PUIG, *Jaume Ferrer II: los dibujos subyacebtes del reablo de la Paeria di Lleida*, in *El rol del lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, a cura di I. Puig, X. Company i Clement, M. J. Vilalta, Lleida 2010, pp. 88-135.

Van Eyck to Dürer: early Netherlandish painting and central Europe, catalogo della mostra a cura di T.H. Borchert (Bruges, Groeningemuseum, 29 ottobre 2010-30 gennaio 2011), Warnsfeld 2010.

2011

A. CHÂTELET, *Hubert et Jan van Eyck, createurs de l'agneau mystique*, Dijon 2011.

Illuminated manuscripts in Cambridge, a catalogue of western book illumination in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge colleges, a cura di N.Morgan e S. Panayotova, 2 voll., London-Turnhout 2011, II, *Italy & the Iberian peninsula.*

D. DENEFFE, *La miniature eyckienne*, in *Miniatures flamandes…*, 2011, pp. 166-171.

Miniatures flamandes. 1404-1482, catalogo della mostra a cura di B. Bousmanne e Th. Delcourt (Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, 30 settembre- 31 dicembre 2011; Parigi, Bibliothèque Nationale de France, 6 marzo-10 giugno 2012), Parigi 2011.

Genova, porta del mondo. La città medievale e i suoi habitatores, catalogo della mostra documentaria a cura di G. Olgiati (Genova, Archivio di Stato, 16 giugno – 15 settembre 2011), Genova 2011.

L. PEZZUTO, *Un nuovo ordinamento e una nuova datazione per la pala del Maestro di San Giovanni da Capestrano*, in "Prospettiva", 138, 2010 (2011), pp. 35-48.

N. L. W. STREETON, *Jan van Eyck's Dresden Triptych, new evidence for the Giustiniani of Genoa in the Borromei ledger for Bruges, 1438*, in "Journal of Historians of Netherlandish Art", 3.1, 2011, pp. 1-9.

C. VIRDIS LIMENTANI, *Percorsi. Casi della pittura in Europa tra Quattro e Cinquecento*, Padova 2011.

Vittore Crivelli. Da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino, catalogo della mostra di Sarnano (Palazzo del Popolo, 21 maggio-6 novembre 2011) a cura di F. Coltrinari e A. Delpriori, Venezia 2011.

2012

S. CAPORALETTI, *Accenti fiamminghi in Antonio da Fabriano: riscontri documentari e ipotesi*, in "Notizie da Palazzo Albani", XXXIX, 2010-2011 (2012), pp. 41-56.

Cataluña 1400: el gótico Internacional, catalogo della mostra a cura di R. Cornudella (Barcellona, Museo Nacional d'art de Catalunya, 20 marzo-15 luglio 2012), Barcellona 2012.

C. CHALLÉAT, *Dalle Fiandre a Napoli. Committenza artistica, politica, diplomazia al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono*, Roma 2012.

A. DE MARCHI*, Dal polittico alla pala quadra (Università degli Studi di Firenze. Storia dell'arte medievale: dispense del corso tenuto nell'. a.a. . 2011-2012)*, Firenze 2012.

A. GALLI, *Vocazione e prime esperienze di Antonio di Cristoforo e Niccolò Baroncelli, scultori fiorentini a Ferrara*, in "Prospettiva", 139-140, 2010 (2012), pp. 35-57.

S. KEMPERDICK e F. LAMMERTSE, *Painting around 1400 and Jan van Eyck's early works*, in *The road to van Eyck*, 2012, pp. 89-108.

G. MACÍAS e R. CORNUDELLA, *Bernat Martorell y la pintura catalana de su tiempo*, in *Cataluña 1400…*, 2012, pp. 55-63.

C. PASQUALETTI*, Ego Nardus magistri Sabini de Teramo: sull'identità del Maestro di Beffi e sulla formazione sulmonese di Nicola Da Guardialegre*, in "Prospettiva", 139-140, 2010 (2012), pp. 4-34.

The road to van Eyck, catalogo della mostra a cura di S. Kemperdick e F. Lammertse (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 13 ottobre 2012-13 febbraio 2013), Rotterdam 2012.

2013

H. VAN DER VELDEN, *Jan van Eyck in Holland*, Zwolle 2013 (in corso di stampa).

ILLUSTRAZIONI

1. Antonio da Fabriano, *San Girolamo nello studio*, Baltimora,

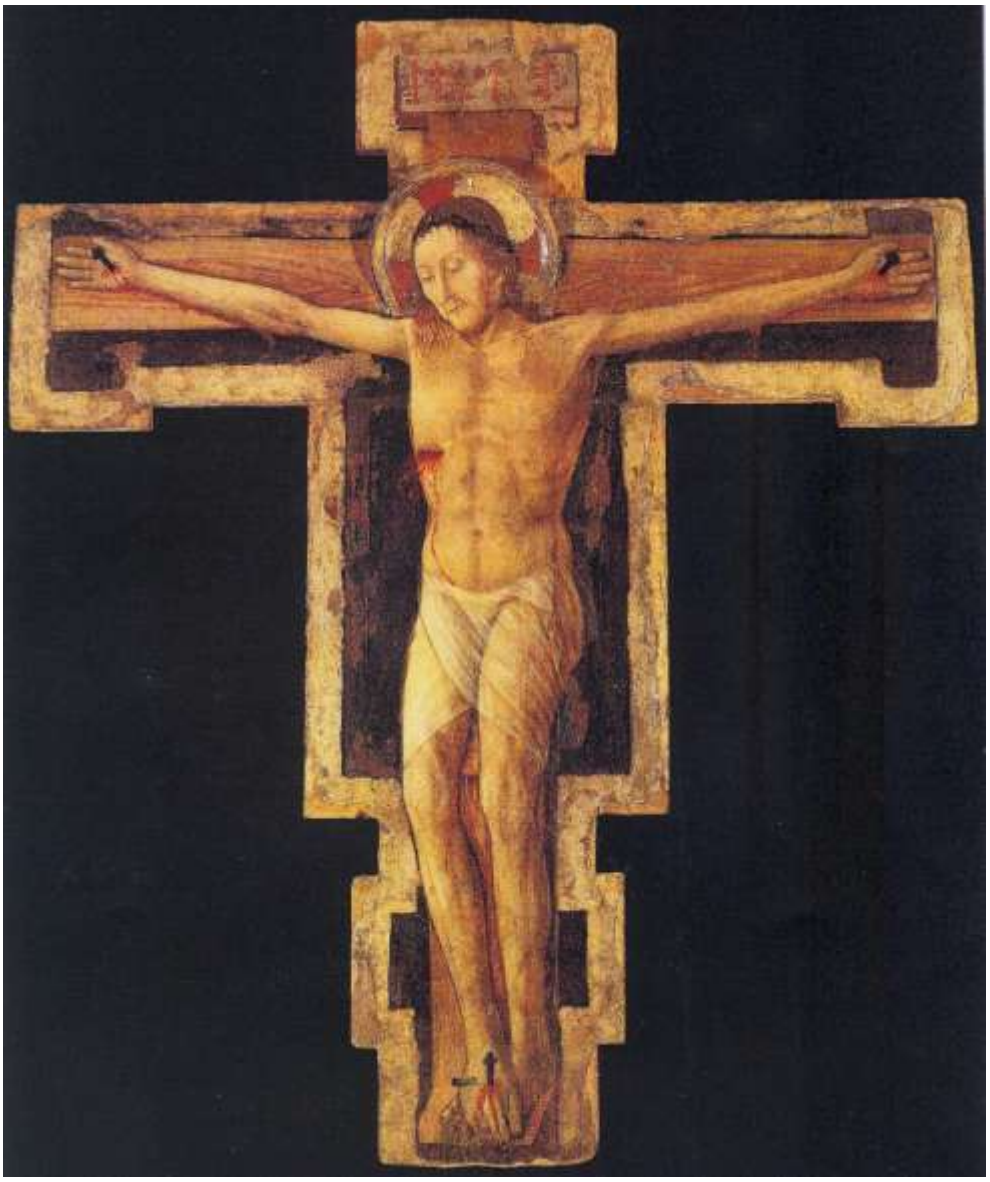
The Walters Art Museum

2. Antonio da Fabriano, *Dormitio Virginis*, Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli

3. Antonio da Fabriano, *San Bernardino da Siena*, Gualdo Tadino, chiesa di San Francesco

4. Antonio da Fabriano, *Crocifisso*, Matelica , Museo Piersanti

4. Antonio da Fabriano, *Crocifisso* (part.), Matelica, Museo Piersanti,



5. Antonio da Fabriano, *Crocifisso*, Museo Diocesano Albani

6. Antonio da Fabriano, *Stendardo di San Clemente*, Genga. Museo di San Clemente

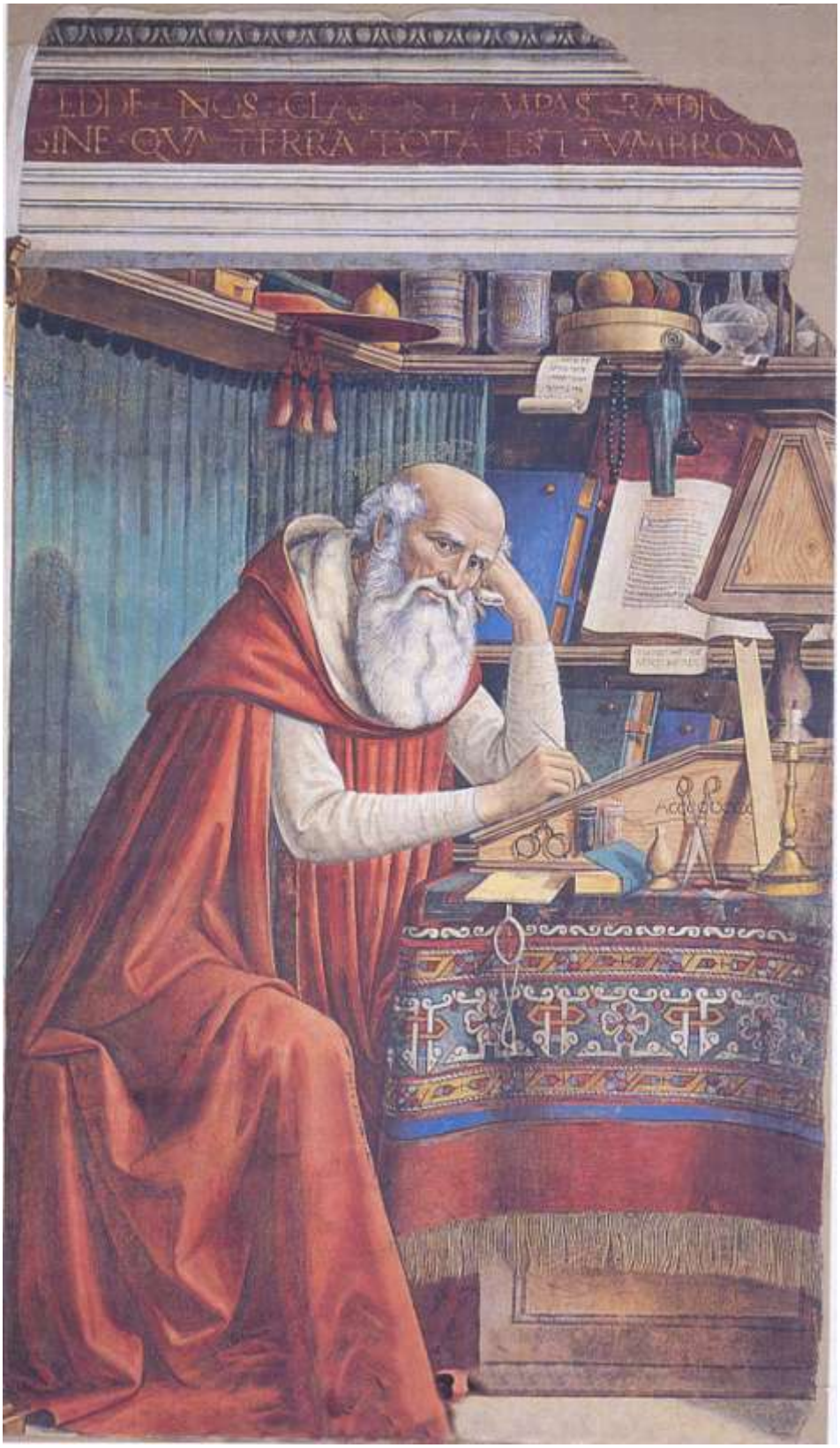
7. Antonio da Fabriano, *Trittico di San Clemente*, Genga, Museo di San Clemente

8. Antonio da Fabriano, Tabernacolo, Fabriano, chiesa di San Venanzio, cappella del Santissimo Sacramento

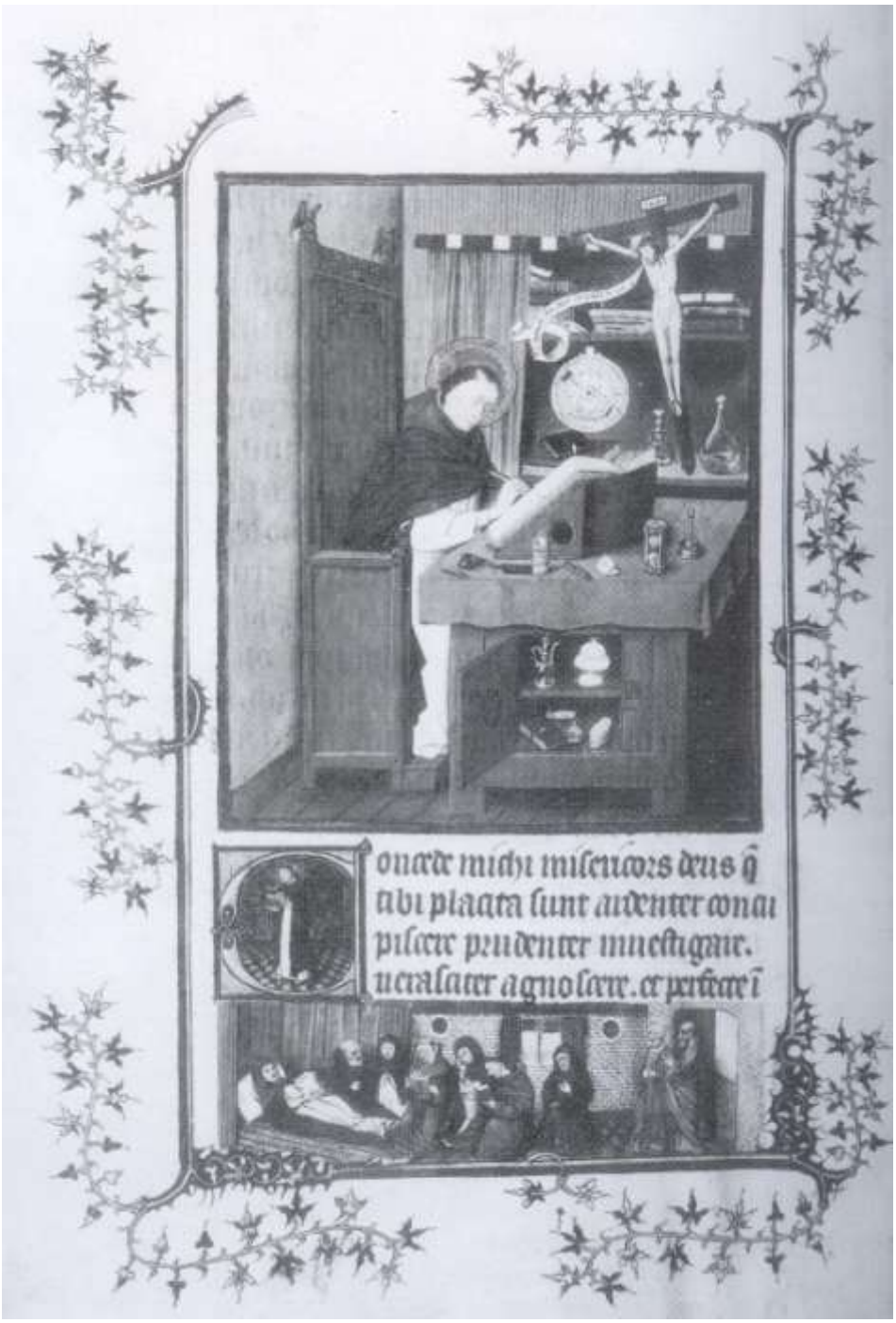
9. Antonio da Fabriano, *San Cristoforo, san Michele arcangelo, Madonna con Bambino e sant'Andrea*, Fabriano, condominio in Piazza Milani 2

10. Antonio da Fabriano, *Madonna col Bambino, San Donnino, San Pietro Martire e due angeli*, Budapest, Szépművészeti Múzeum

11. Seguace di Jan van Eyck (?), *San Girolamo nello studio*, Detroit Institute of Art



12. Domenico Ghirlandaio, *San Girolamo nello studio*, Firenze, chiesa di Ognissanti



13. Maestro H, *San Tommaso d'Aquino*, Libro d'Ore di Torino, folio 73 verso (distrutto nel 1904)

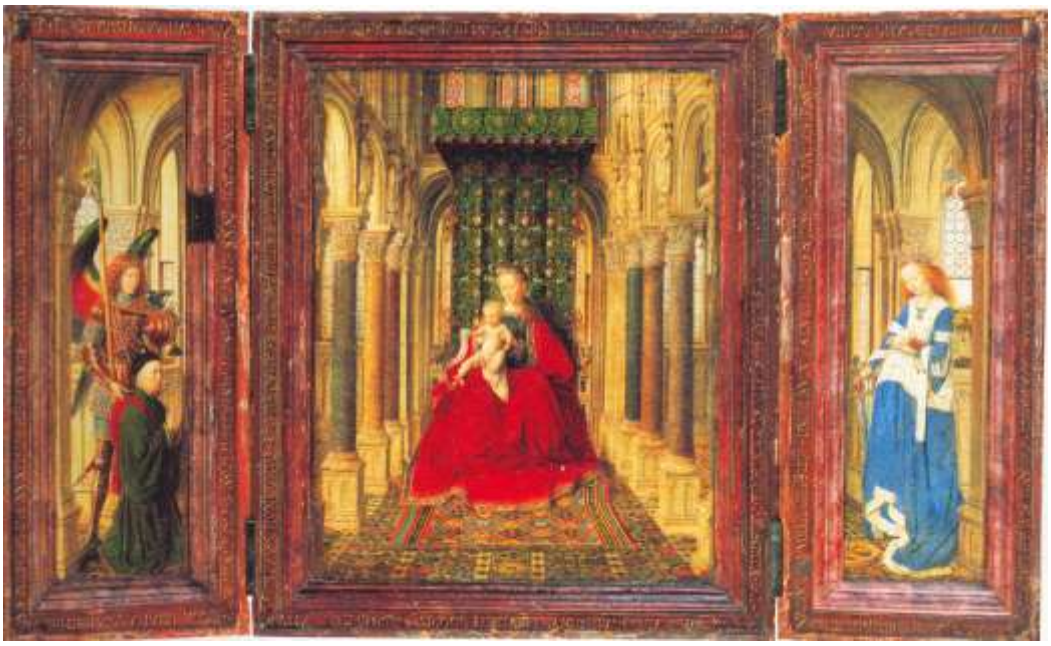
14. Jan van Eyck, *La Vergine con il Bambino (La Madonna di Lucca)*, Francoforte, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie

15. Petrus Christus, *Sacra Famiglia*, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art

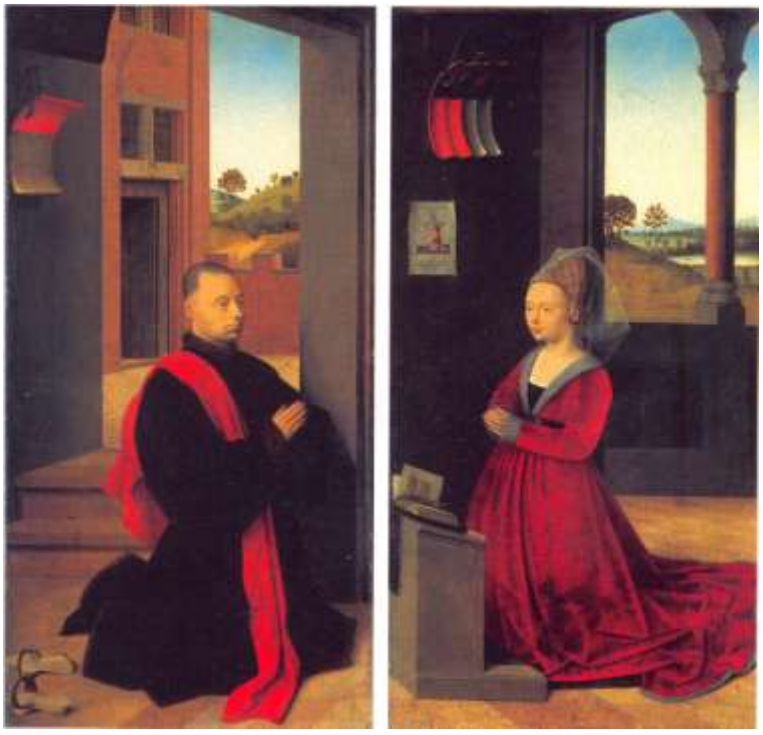
1. Antonio da Fabriano, *San Girolamo nello studio*, Baltimora, The Walters Art Museum

16. Filippo Lippi, *Madonna di Tarquinia*, Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini

17. Jan van Eyck, *Margaret van Eyck*, Bruges Groeningemuseum,



18. Jan van Eyck, *La Madonna con il Bambino, san Michele e un donatore e santa Caterina (Trittico Giustiniani)*, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie Alte Meister

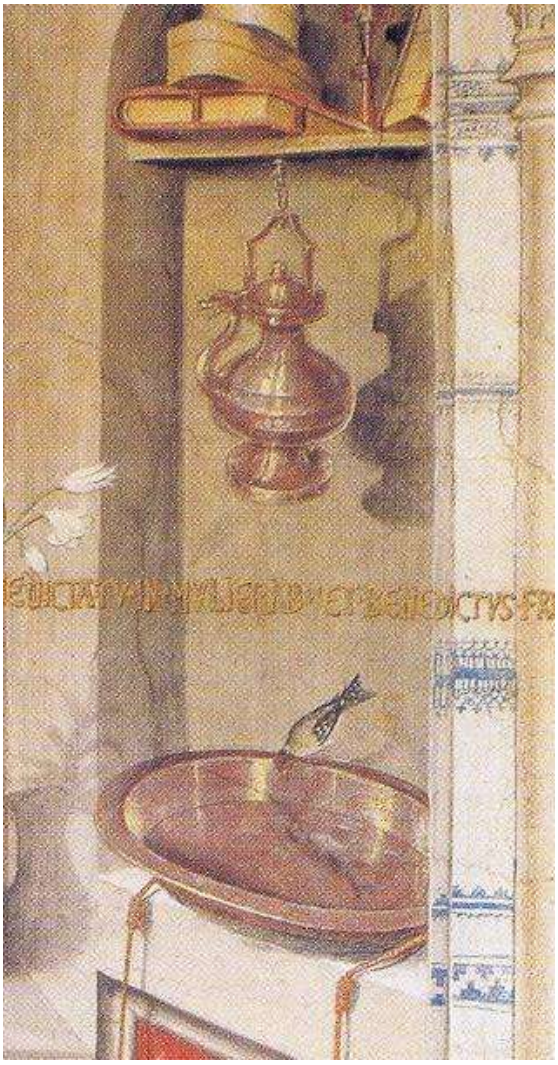


19. Petrus Christus, *Ritratti di un donatore e una donatrice*, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection

20. Jan van Eyck, *Stimmate di San Francesco*, Torino, Galleria Sabauda

21. Jan van Eyck e/o bottega, *Stimmate di San Francesco*, Philadelphia Museum of Art, The John J. Johnson Collection

22. Giusto di Ravensburg, *Annunciazione*,
Genova, Santa Maria di Castello, secondo chiostro,
loggia dell'Annunziata



22. Giusto di Ravensburg, *Annunciazione* (part.), Genova, Santa Maria di Castello, secondo chiostro, loggia dell'Annunziata

1. Antonio da Fabriano, *San Girolamo* (part.), Baltimora, Walters Art Museum

a

b

c

d

23. Barthélemy d'Eyck, Trittico dell'*Annunciazione di Aix*,
a) Aix en Provence, chiesa della Maddalena
b) Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts
c) Amsterdam, Rijksmuseum
d) Rotterdam, Boymans van Beuningen Museum

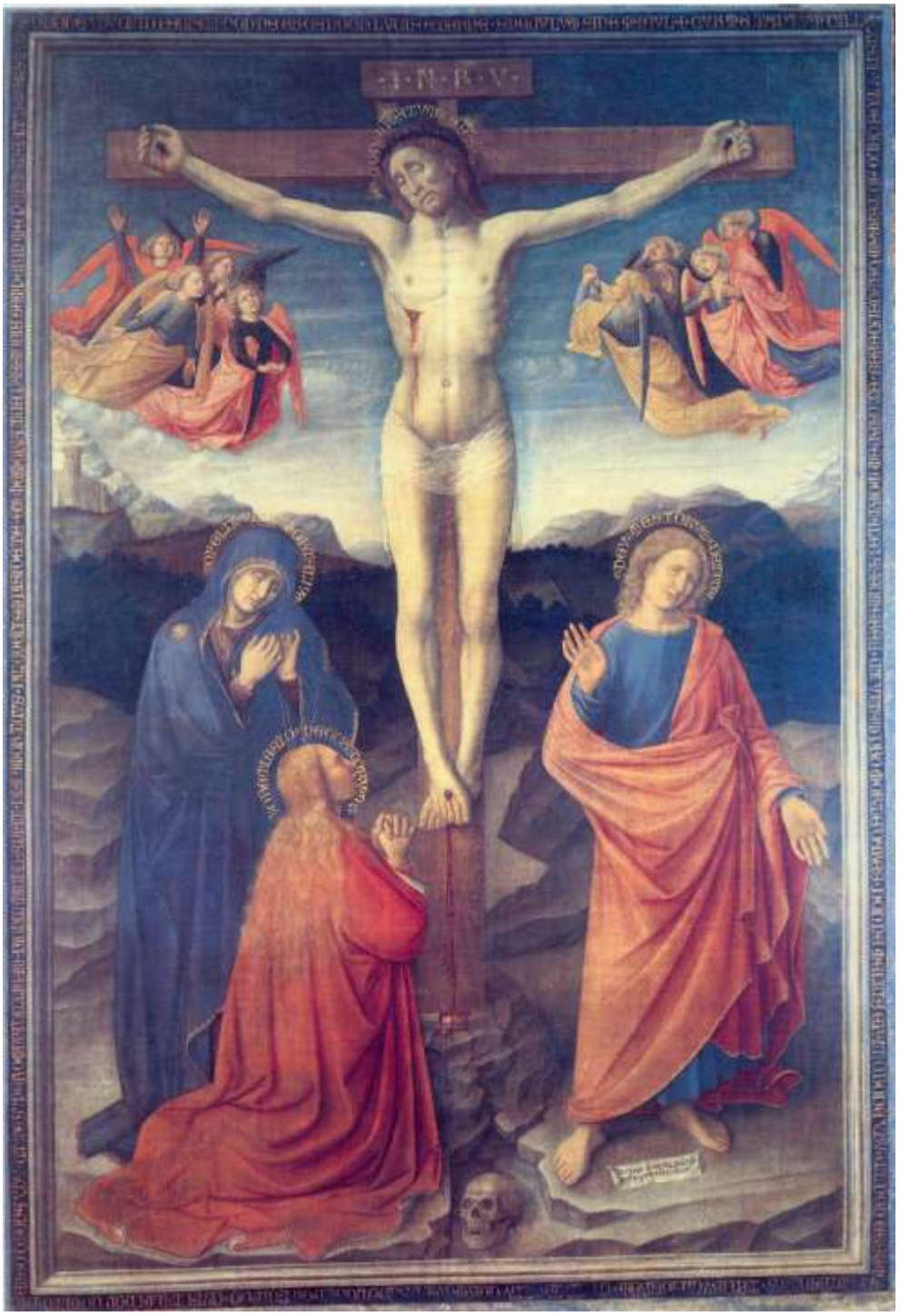
23b. Barthélemy d'Eyck, *Profeta Geremia*, Bruxelles, Musées Royaux

1. Antonio da Fabriano, *San Girolamo nello studio*, Baltimora, Walters Art Gallery

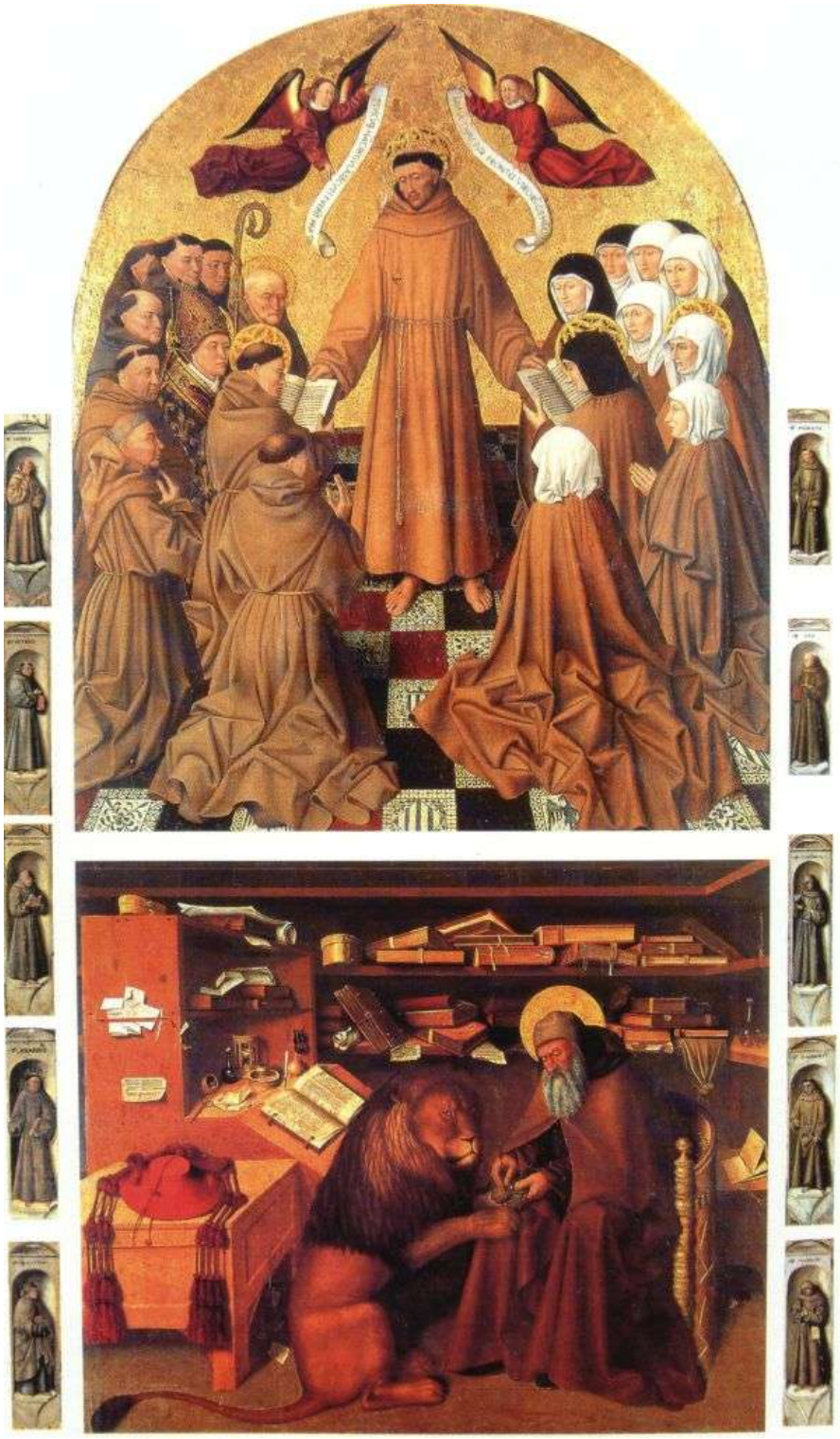
24. Robert Campin, *San Giuseppe*, pannello destro del trittico Merode, New York, Metropolitan Museum of Art The Cloister Collection

25. Robert Campin, *Santa Bardara*, Madrid, Museo Nacional del Prado

26. Donato de' Bardi, *Trittico della Vergine con il Bambino, San Filippo e Sant'Agnese,* New York, The Metropolitan Musem of Art



27. Donato de' Bardi, *Crocifissione*, Savona, Pinacoteca Comunale



28. Colantonio, Polittico di San Lorenzo Maggiore

28.a. Colantonio, *San Girolamo*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

11. Seguace di Jan van Eyck (?), *San Girolamo nello studio*, Detroit Institute of Art

29. Barthélemy d'Eyck*, Foglio di una Cronaca Universale (Cronaca Cockrell),* New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Walter C. Baker

28. b. Colantonio, *Beato Silvestro,* Venezia, Collezione Cini

30. Maestro di San Giorgio, *San Giorgio libera la principessa*, Libro d'ore di Alfonso d'Aragona, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I. B. 55, f. 214

30a. Pedro Nisart, *San Giorgio e il drago*, Palma di Maiorca, Museo Catedralicio

31. Maestro di San Giorgio, *Annunciazione*, Los Angeles, Getty Museum, ms. Ludwig IX. 12

32. Matteo Felice, *Seneca nel suo studio*, Parigi, Bibliothéque Nationale de France, ms. Latin 1784, folio 1

33. Colantonio (?), *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte

34. Pietro Befulco, *Deposizione*, chiesa della compagnia della Disciplina della Croce

35. Petrus Christus, *Compiano sul Cristo Morto*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts

36. Maestro della Pietà di Piedigrotta, *Pietà*, Napoli, Santa Maria di Piedigrotta

37. Maestro napoletano-catalaneggiante, *Pietà,* Los Angeles, Getty Museum, ms. Ludwig IX 12, f. 120v.

38. Lluís Dalmau, *Vergine dei Consiglieri*, Museo Nacional d'Art de Catalunya

39. Jacomart, *Vergine Advocata*, Como, Museo Civico

40. Maestro di Pere Roig de Corella, *Codice di Santa Marta, Scudo di Pere Roig de Corella,* Napoli, Archivio di Stato, Museo Storico, ms 99 C.I

41. Maestro di Pere Roig de Corella, *San Bernardino da Siena venerato da angeli*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

28 c. Colantonio, *San Francesco consegna la regola agli ordini*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

1. Antonio da Fabriano, *San Girolamo nello studio*, Baltimora, Walters Art Museum

38. Lluís Dalmau, *Vergine dei Consiglieri* (part.), Barcellona, Museo Nacional d'Art de Catalunya

42. a. Jaume Ferrer II, scomparto centrale del Retablo de la Paeria (part.), Paeria di Lleida

42b. Jaume Ferrer II, *Dormitio Virginis* (part.), scomparto del Retablo de la Paeria , Paeria de Lerida

42 c. Jaume Ferrer II, *Pentecoste*, scomparto del Retablo de la Paeria , Paeria de Llerida

43. Jaume Ferrer II, *Retablo di San Girolamo*, Barcellona, Museo Nacional d'Art de Catalunya

43. Jaume Ferrer II, *San Girolamo nello studio*, Barcellona, Museo Nacional d'Art de Catalunya

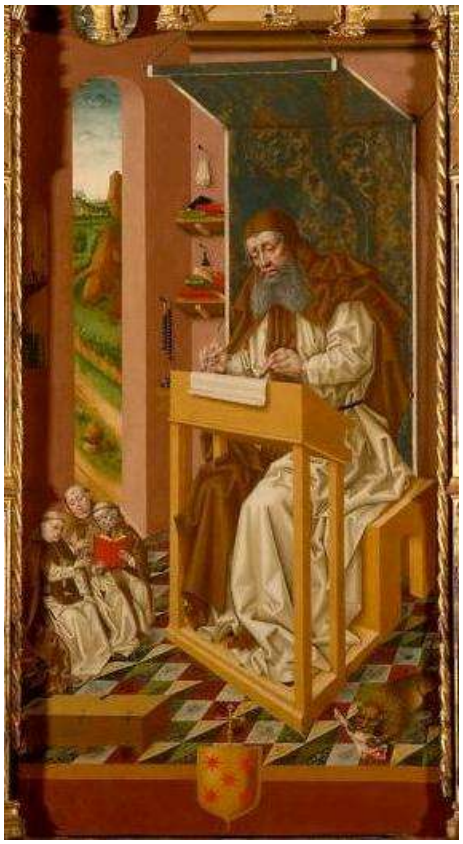
1. Antonio da Fabriano, *San Girolamo nello studio*, Baltimora, Walters Art Museum

44. Jorge Inglés, Retablo di Buitrago, Madrid, Collezione Duque dell'Infantado

45. Rogier van der Weyden, *La moglie del cancelliere Rolin*, dal polittico del Giudizio Finale di Beaune

44. Jorge Inglés, *La Marchesa di Santillana*, dal retablo di Buitrago

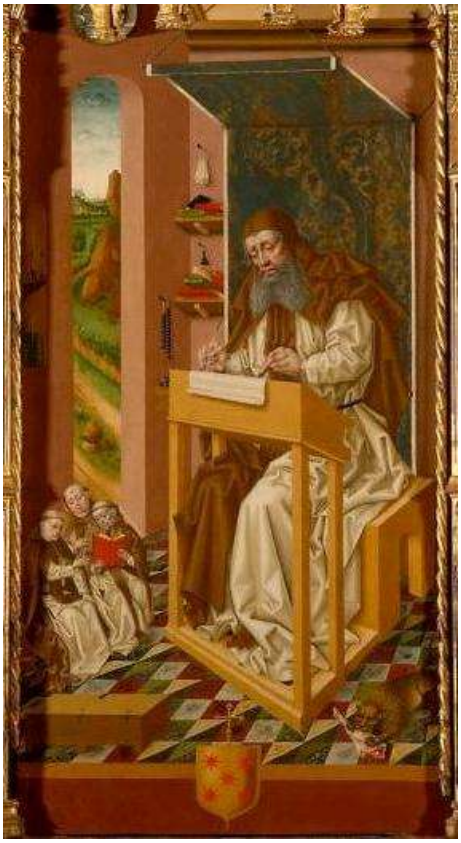
46. Jorge Inglés, Retablo di San Girolamo, Valladolid, Museo Nacional Colegio de San Gregorio



46. Jorge Inglés, *San Girolamo nello studio*, Valladolid, Museo Nacional Colegio de San Gregorio

1. Antonio da Fabriano, *San Girolamo nello studio*, Baltimora, Walters Art Museum

47. Stefan Lochner (?), *San Girolamo nello studio*, Raleigh, North Carolina Museum of Art



46. Jorge Inglés, *San Girolamo nello studio*, Valladolid, Museo Nacional Colegio de San Gregorio

46. Jorge Inglés, *San Girolamo nello studio* (part.), Valladolid, Museo Nacional Colegio de San Gregorio

1. Antonio da Fabriano, *San Girolamo nello studio* (part.), Baltimora, Walters Art Museum

1. Antonio da Fabriano, *San Girolamo nello studio*, (part.), Baltimora, Walters Art Museum

6. Antonio da Fabriano, *Stendardo di San Clemente* (part.), Genga. Museo di San Clemente

7. Antonio da Fabriano, *Trittico di San Clemente* (Part.), Genga, Museo di San Clemente

48. Jacopo da Fabriano, *San Girolamo*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms 172, fol. 5 r., dettaglio

49. Seguace di Bartolomé Bermejo, *Retablo portatile con la Pietà, San Francesco, San Sebastiano, San Giovanni Evangelista e San Girolamo*, Raleigh, North Carolina Museum of Art

50. Jaume Cirera e Bernat Despuig, *Retablo di San Michele e Pedro*, Barcellona, Museo Nacional d'Art de Catalunya

51. Pere Garcia de Benavarri, *La Madonna con il Bambino e angeli*, Barcellona, Museo Nacional de Arte de Catalunya

52. Gentile da Fabriano, *Incoronazione della Vergine*, Los Angeles, Getty Museum

53. Gentile da Fabriano, *Stimmate di San Francesco*, Mamiano di Traversetolo (Parma), Fondazione Magnani Rocca

54. Antonio da Fabriano, *Incoronazione della Vergine*, Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste

54. Antonio da Fabriano, *Incoronazione della Vergine*, Vienna (part.), Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste

2. Antonio da Fabriano, *Dormitio Virginis*, Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli

55. Antonio da Fabriano, *Madonna della Misericordia tra San Sebastiano e un santo vescovo (recto), San Bernardino da Siena (verso),* Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore

7. Antonio da Fabriano, *Trittico di San Clemente* (part.), Genga, Museo di San Clemente

55. Antonio da Fabriano, *Madonna della Misericordia (part.), Milano, Università Cattolica*

54. Antonio da Fabriano, *Incoronazione della Vergine*, Vienna (part.), Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste

2. Antonio da Fabriano, *Dormitio Virginis*, Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli

56. Francescuccio di Cecco Ghisi, *Dormitio Virginis e Incoronazione della Vergine*, Fabriano, chiesa di Santa Lucia

57. Olivuccio di Ciccarello, Dormitio Virginis, Ancona, Pinacoteca Civica Podesti

58. Maestro di Beffi, *Dormitio Virginis*, collezione privata

59. Gherardo Starnina, *Trittico della Morte e Assunzione della Vergine*, laterali a Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, centrali divisi tra Cambridge, Fogg Art Museum e Philadelphia, Johnson Collection

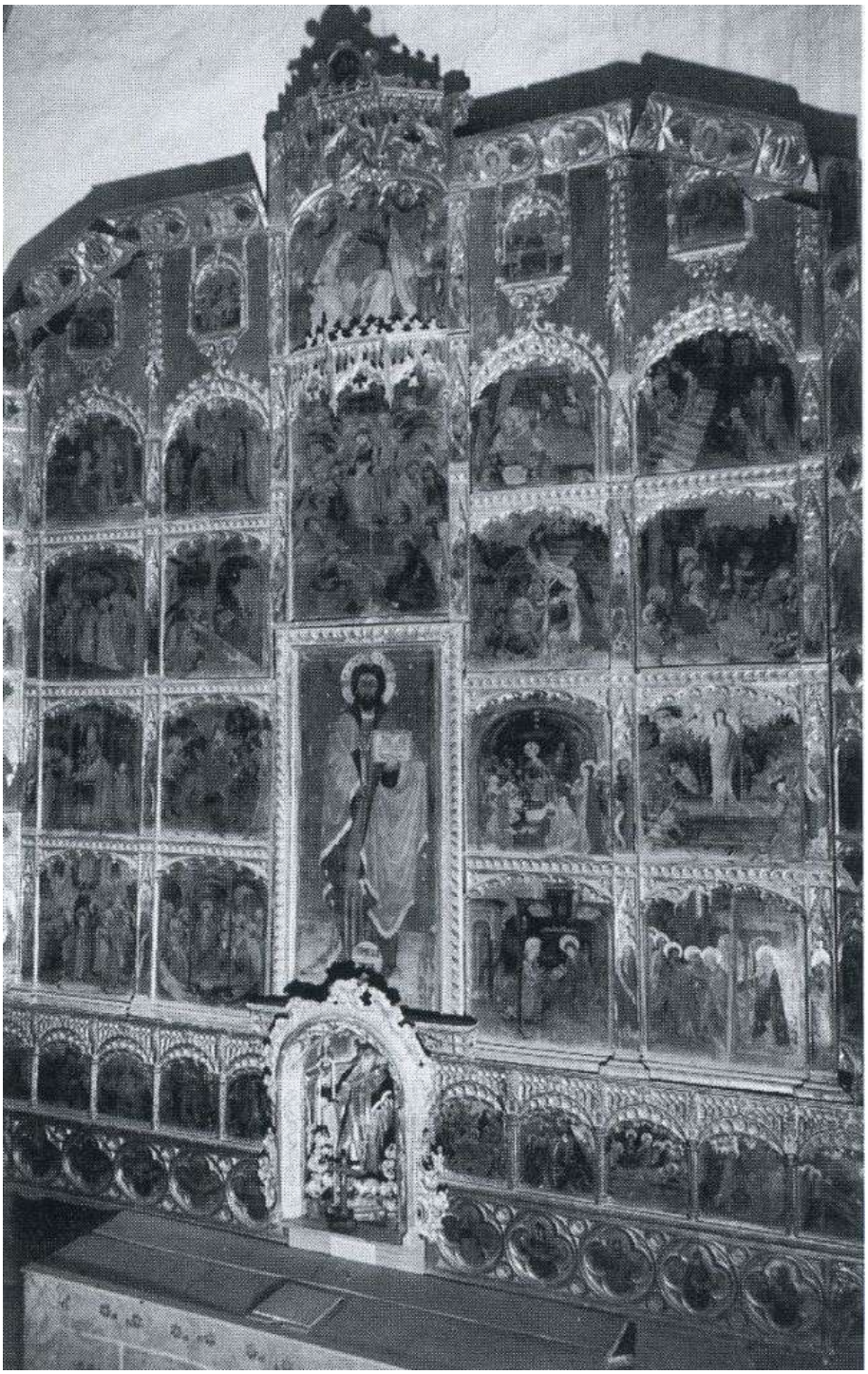
60. Gentile da Fabriano, *Madonna col Bambino tra San Nicola e Santa Caterina e donatore*, Berlino, Staatliche Museen

61. Monumento sepolcrale di papa Gregorio XII, incisione da *Vitae et res gestae pontificum romanorum* di Ciacconio

62. Giovanni di Corraduccio da Foligno, *Visione del Beato Corrado da Offida e del beato Pietro da Treia*, Treia, Duomo

63. Giovanni di Corraduccio da Foligno*, Madonna col Bambino e i santi Pietro, Paolo, Giovanni evangelista, Giovanni Battista e Francesco,* Macerata, Pinacoteca Comunale

64. Joan Reixach, *Retablo dell'Epifania*,
Barcellona, Museo Nacional de Arte de Catalunya



65. Gonçal Peris (?), *Retablo Mayor*,
Rubielos de Mora,Chiesa parrocchiale

66. Gonçal Peris (?), *Dormitio Virginis*, Barcellona, Museo Marés di Barcellona

67. Maestro Martínez, *Retablo della Vergine*, Museo de Bellas Artes de Valencia

68. Jaume Serra, Retaule de Santa Maria de Bell-loc

69. *Dormitio Virginis* chiesa di Santa Maria di Terrassa

70. *Dormitio Virginis,* chiesa parrocchiale di El Bruc (Anoia)

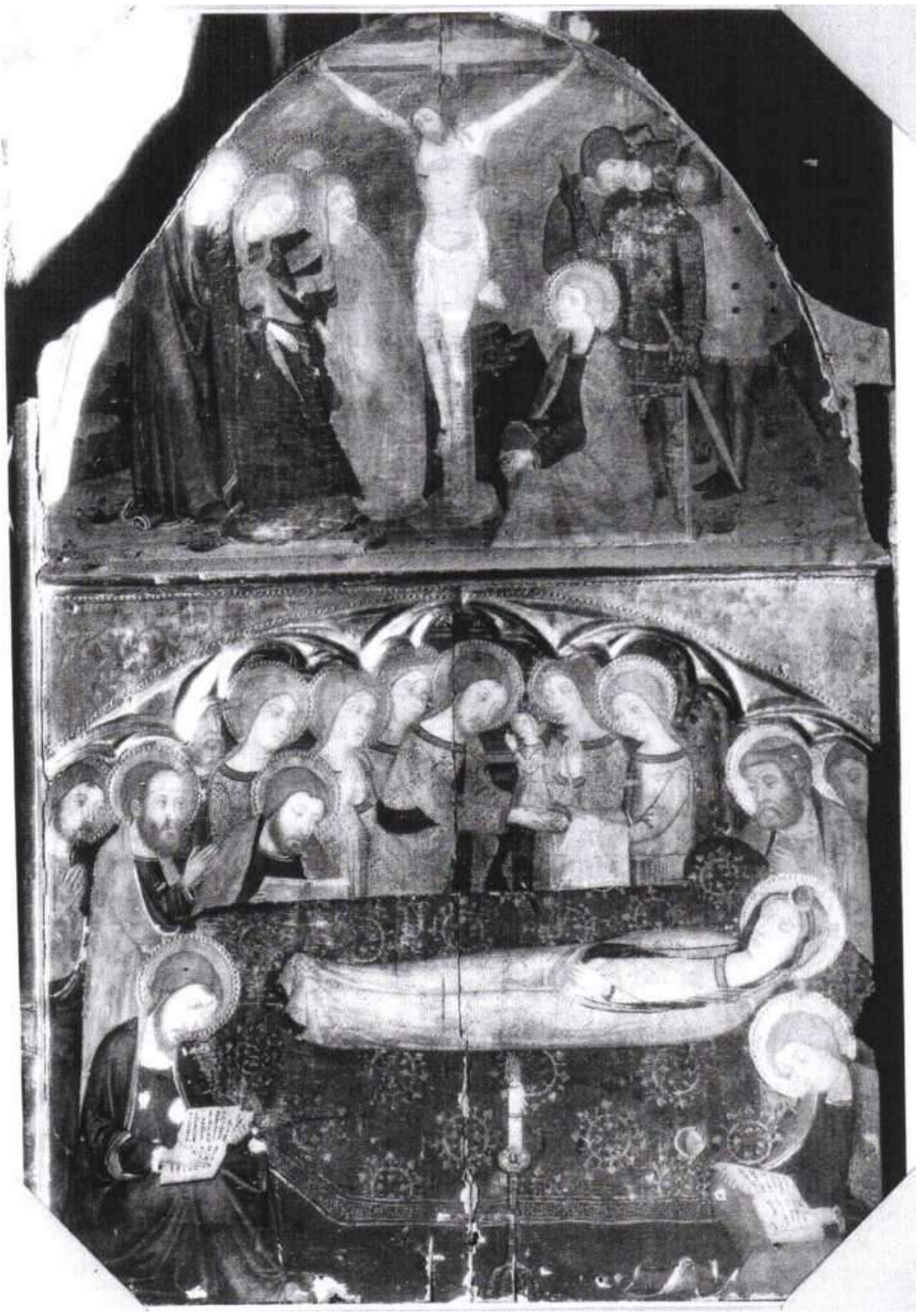
71. *Dormitio Virginis,* collezione privata (dalla chiesa parrocchiale di San Giovanni di Frontanyà,Bergadà)

72. Retaulo de la Crucifixion, chiesa di Marinyans (Serdinyà, Conflent)

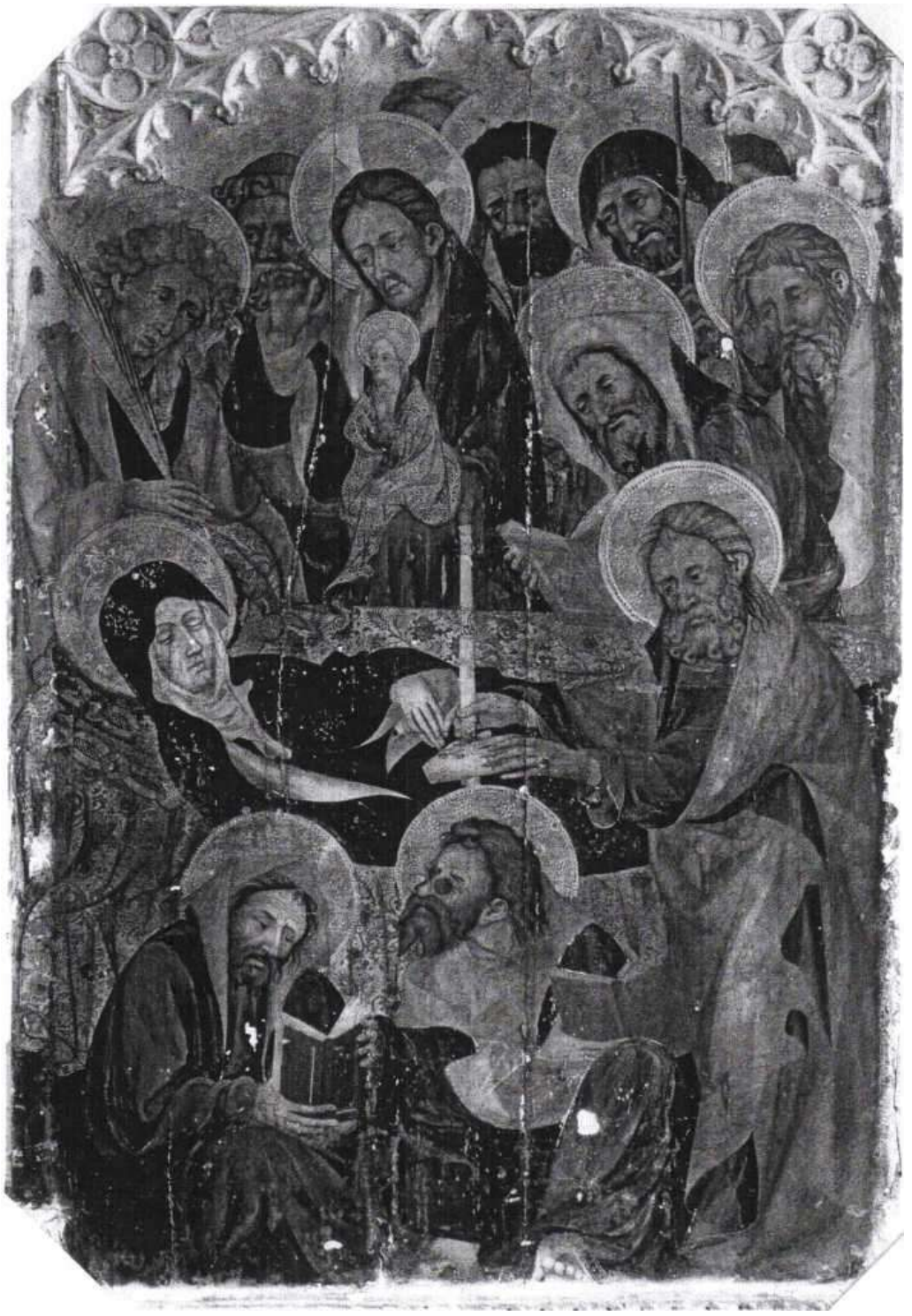
73. Bottega dei Bassa, *Dormitio Virginis* e *Discesa al Limbo*, New York, Pierpont Morgan Library

74. Bottega di Jaume e Pere Serra, *Retablo della Vergine*, Barcellona, Museo Nacional de Arte de Catalunya

75. Jaume Serra, *Retule de la Resurrecció* , Saragossa, Museo della Città



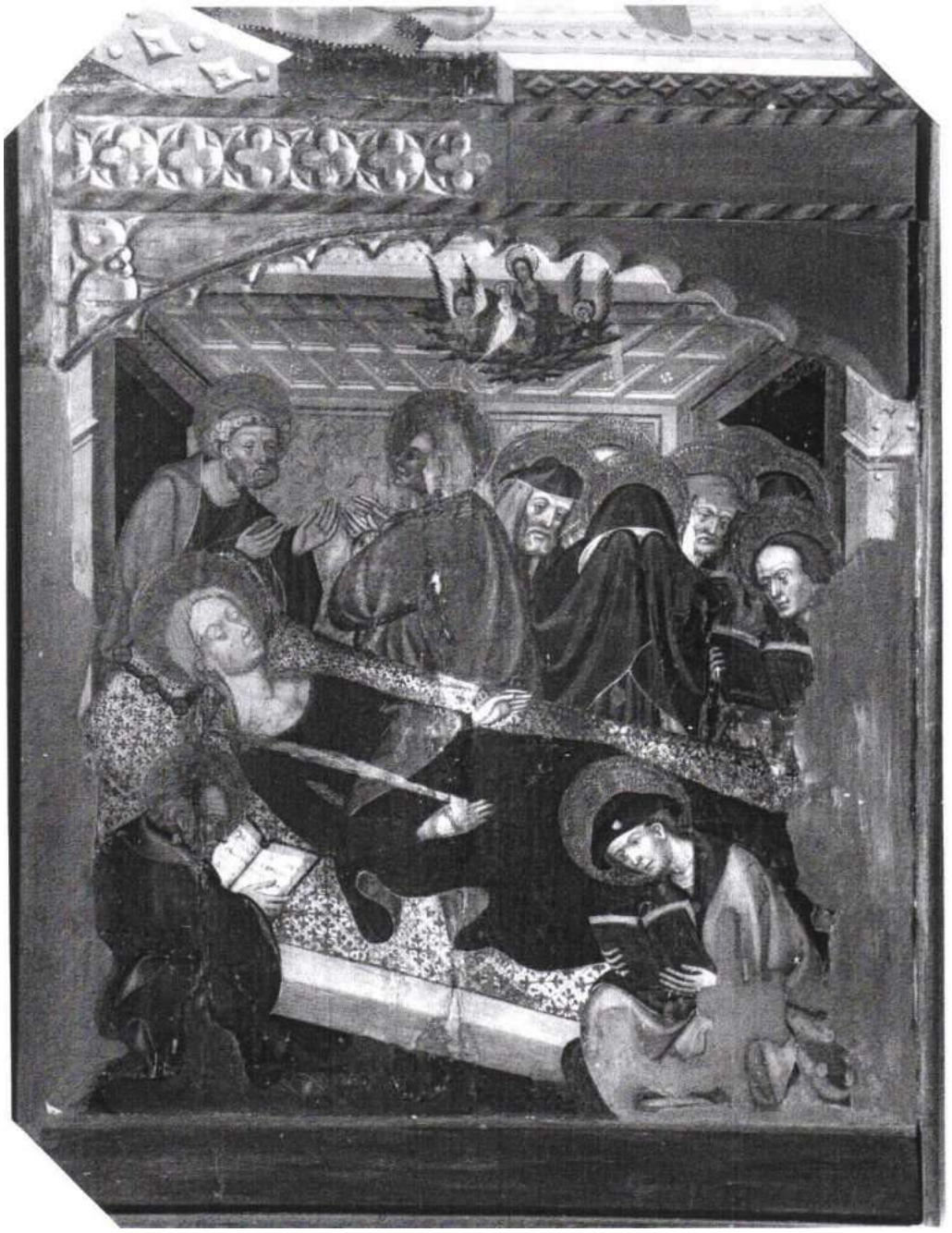
76. Jaume Serra, *Dormitio Virginis e Crocifissione*, dal retablo della chiesa parrocchiale di Palau de Cerdanya



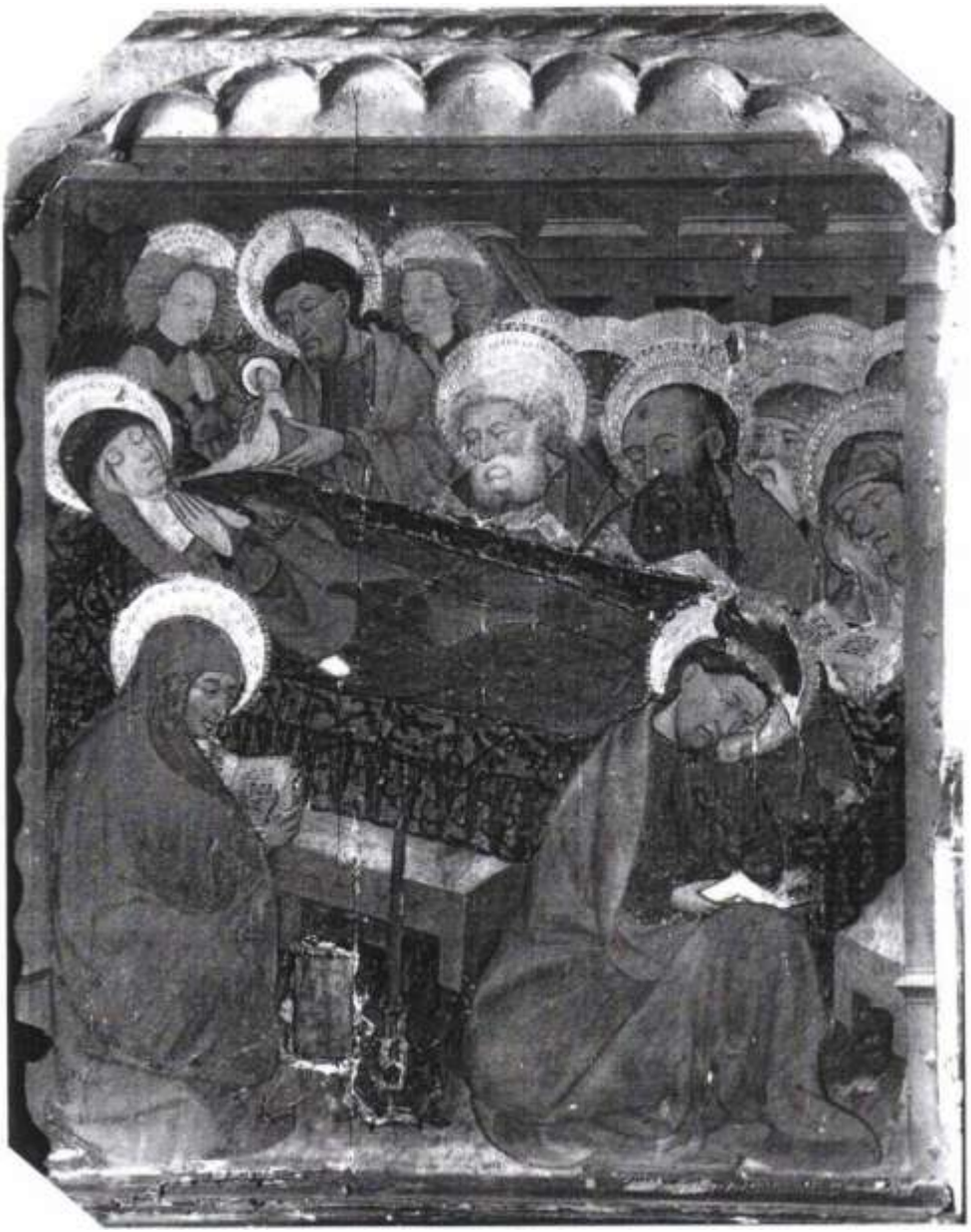
77. Lluís Borrassà , *Dormitio Virginis*, Tarragona, Museo Diocesano

78. Pere de Valldebriga, *Dormitio Virginis*, Barcellona, cattedrale

79. Maestro de Estamariu, *Dormitio Virginis*, Bilbao, Museo de Bellas Artes



80. Ramon de Mur, *Dormitio Virginis* , Vic, Museo Episcopal

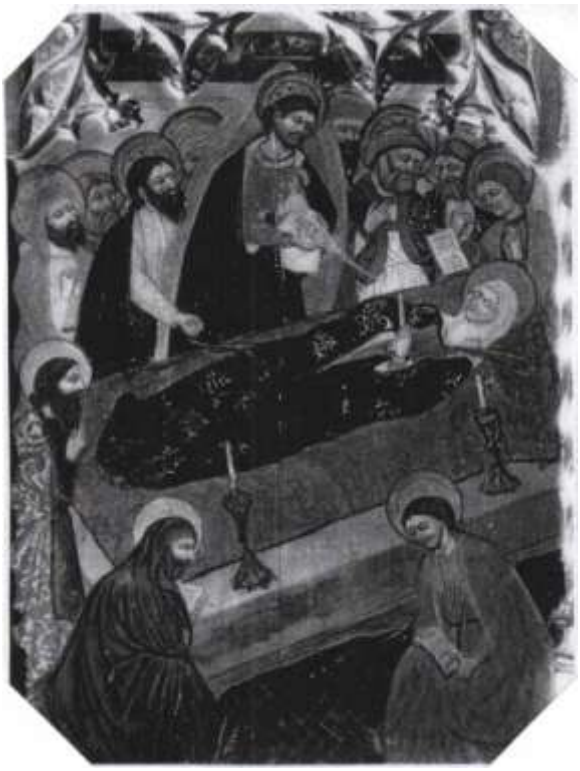


81. Maestro de Glorieta, *Dormitio Virginis*, Vic, Museo Episcopal

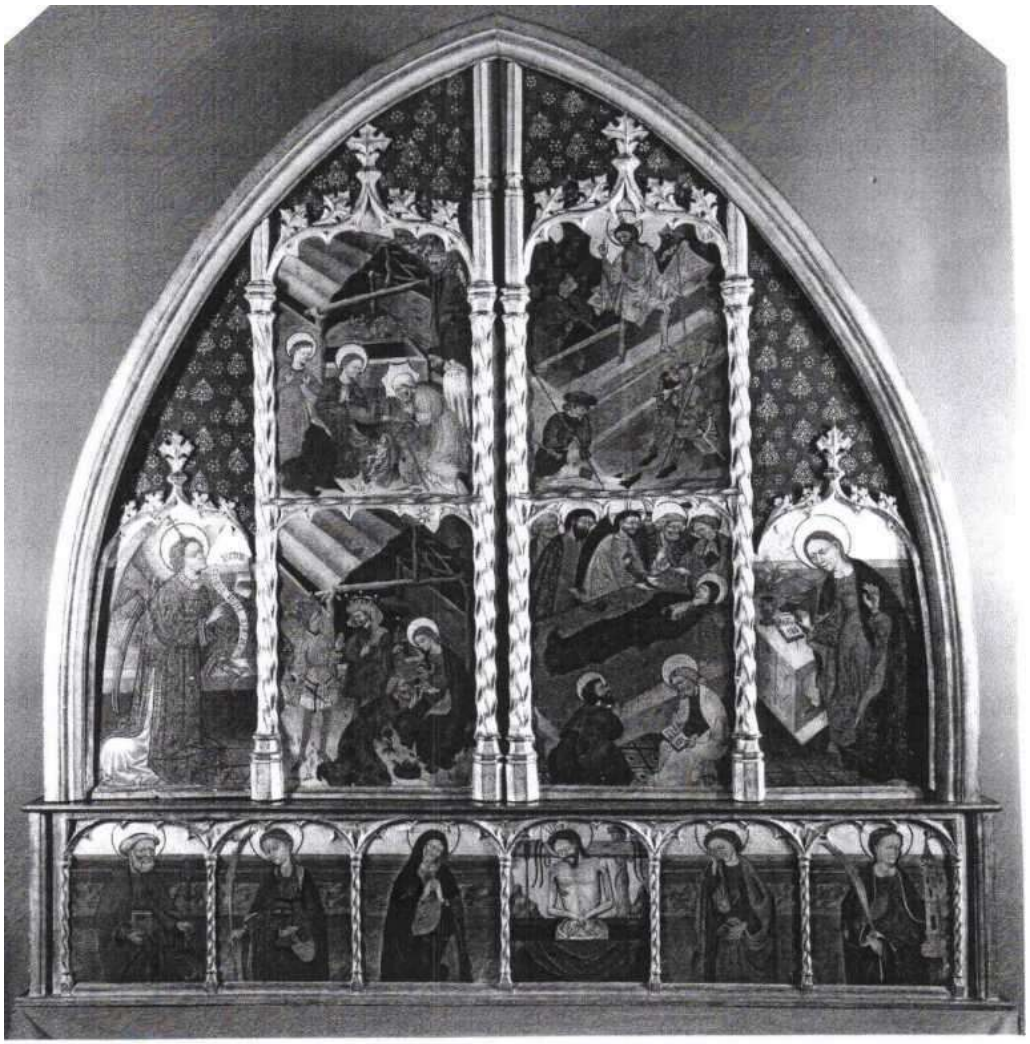
82. Maestro de la Secuita, *Dormitio Virginis*, Tarragona, Museo Diocesano

83. Maestro de Rosellón, Banco del retablo di San Nicola, Chiesa di Camelés

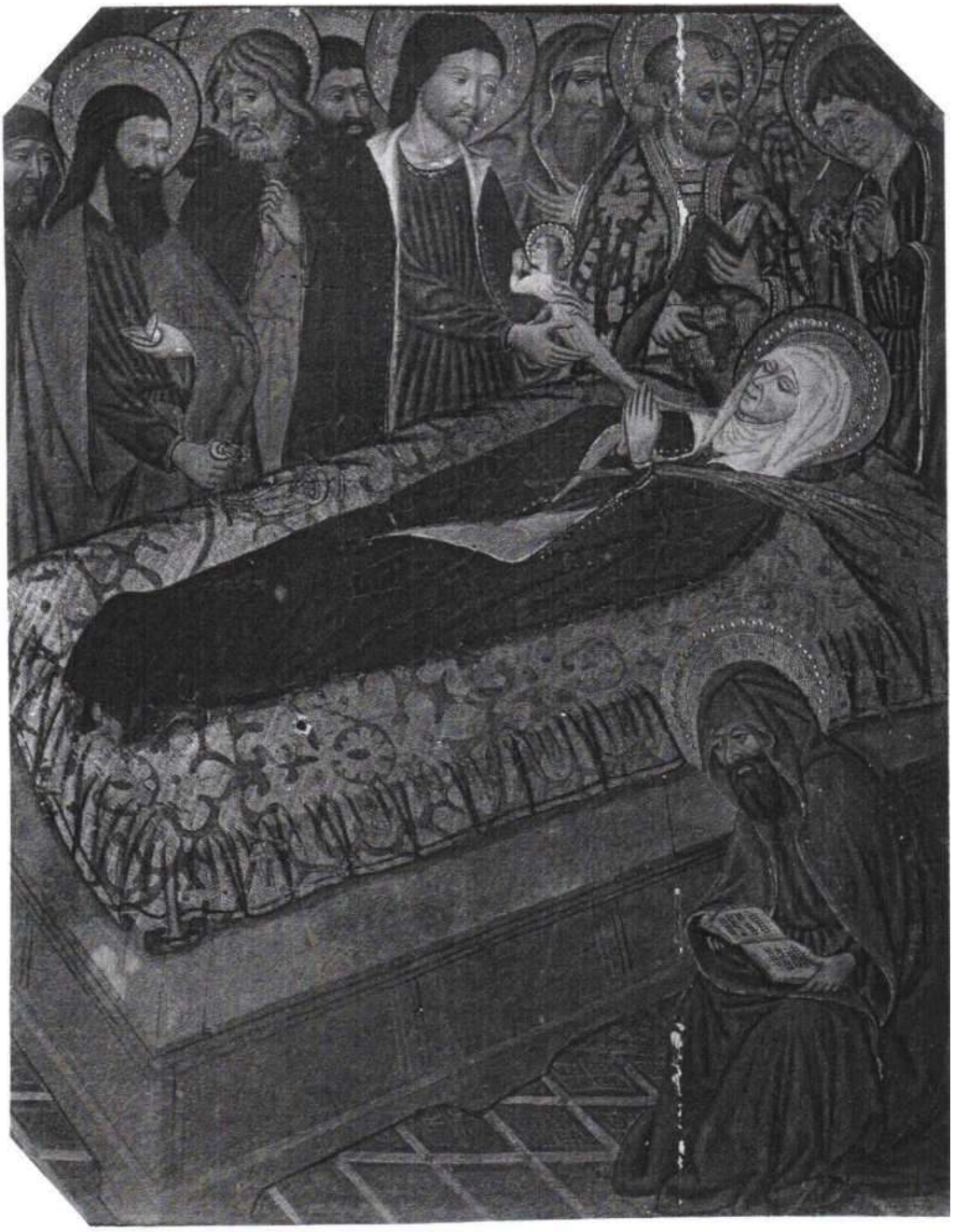
84. Jaume Cirera e Bernat Despuig, *Dormitio Virginis*, Barcellona, Museo Nacional de Arte de Catalunya



85. Maestro de All, *Dormitio Virginis*, chiesa parrochiale di All (Isóvol Cerdanya)

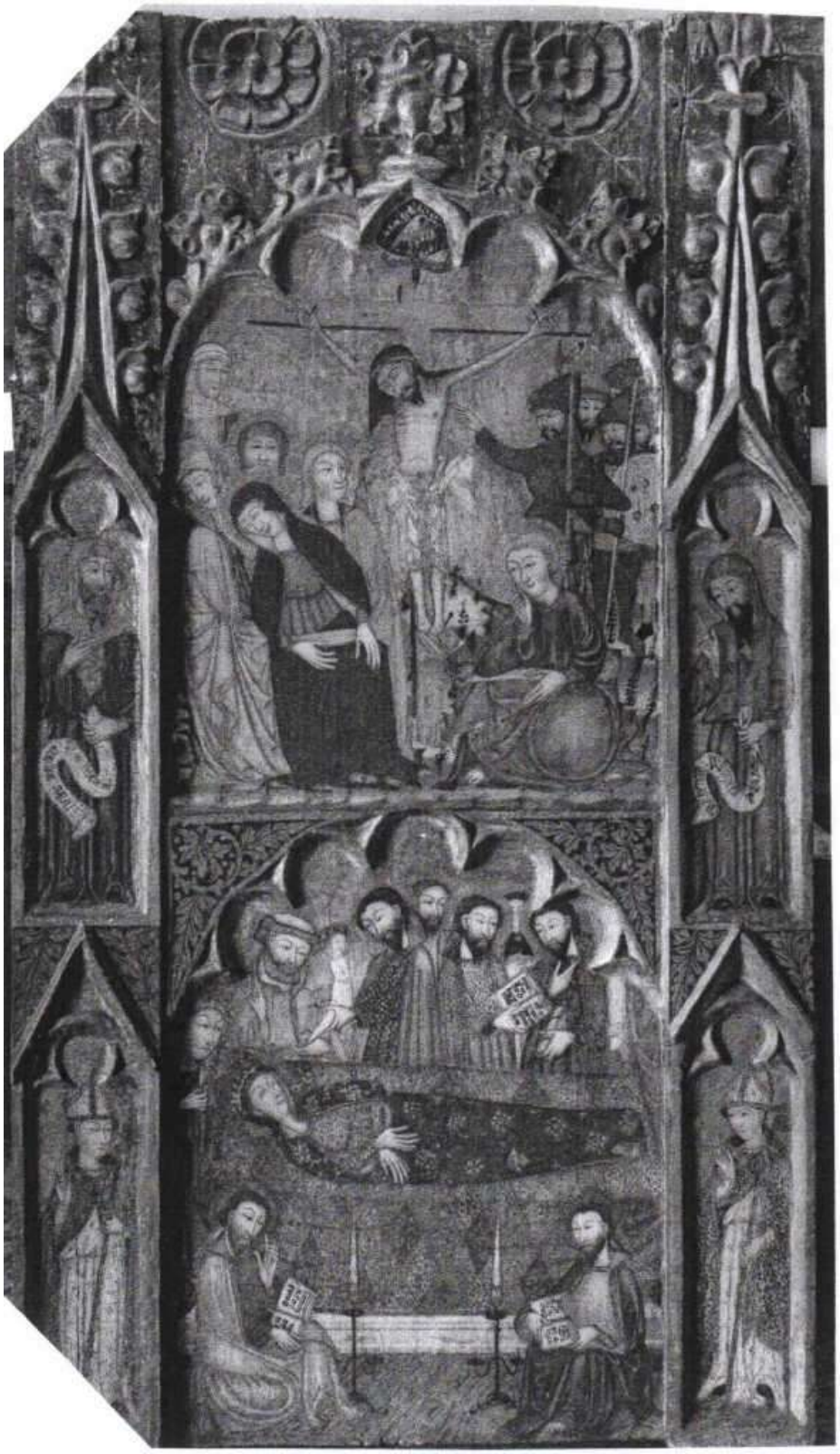


86. Maestro de All, Retablo dedicato alla Vergine

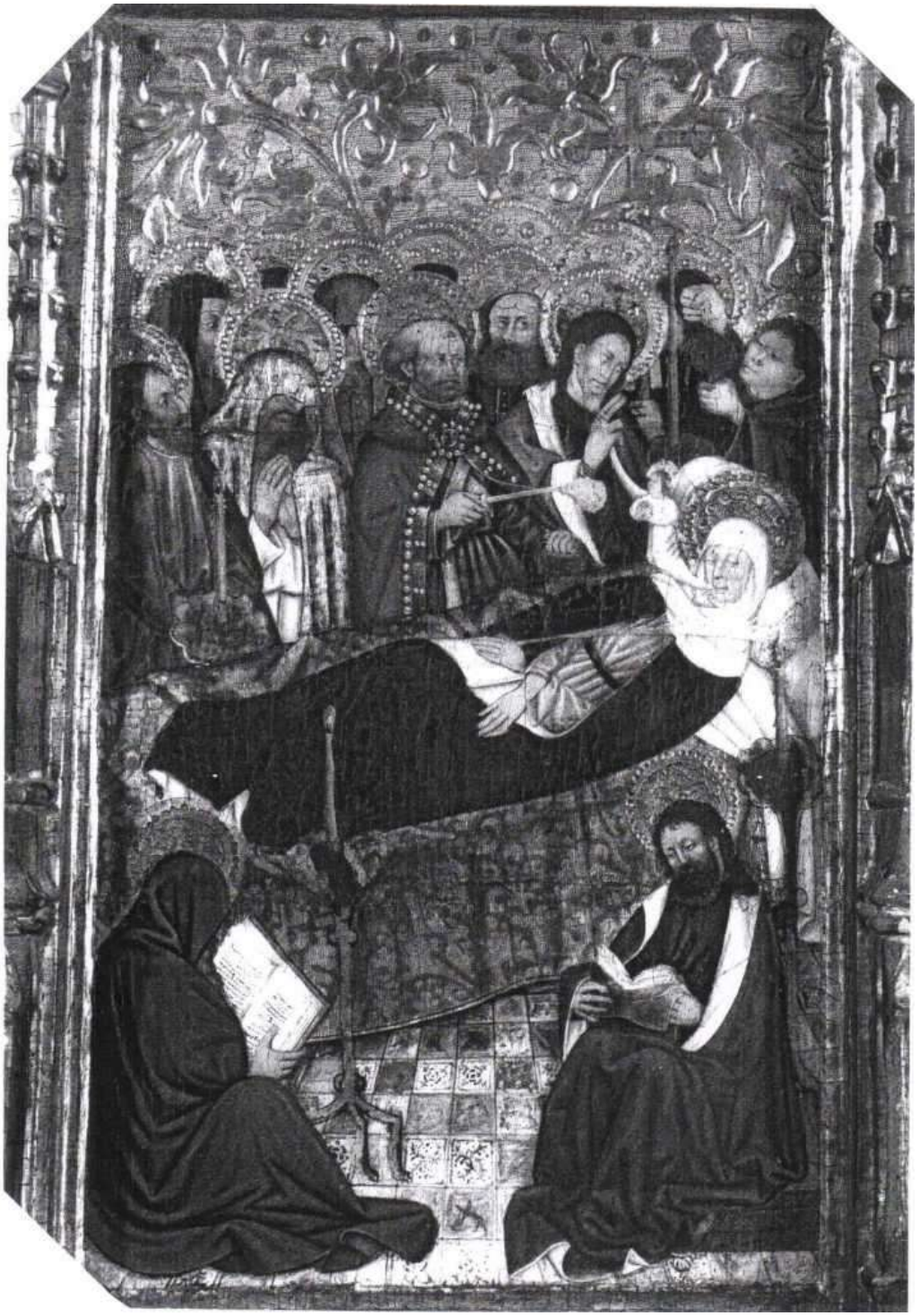


87. Maestro de All, *Dormitio Virginis*, Lerida, Museo Diocesano

88. *Dormitio Virginis*, Villafranca del Penedès, chiesa della Trinità



89. Maestro di Cubelles, *Retablo della Vergine* (part.), New York, Metropolitan Museum, The Cloister Collection



42 c. Jaume Ferrer II, *Dormitio Virginis* (part.), scomparto del Retablo de la Paeria , Paeria de Lleida

90. Jaume Ferrer II e collaboratori, *Dormitio Virginis*, Verona, collezione privata

91. Jaume Ferrer II, *Dormitio Virginis*, Tarragona, Museo Diocesano

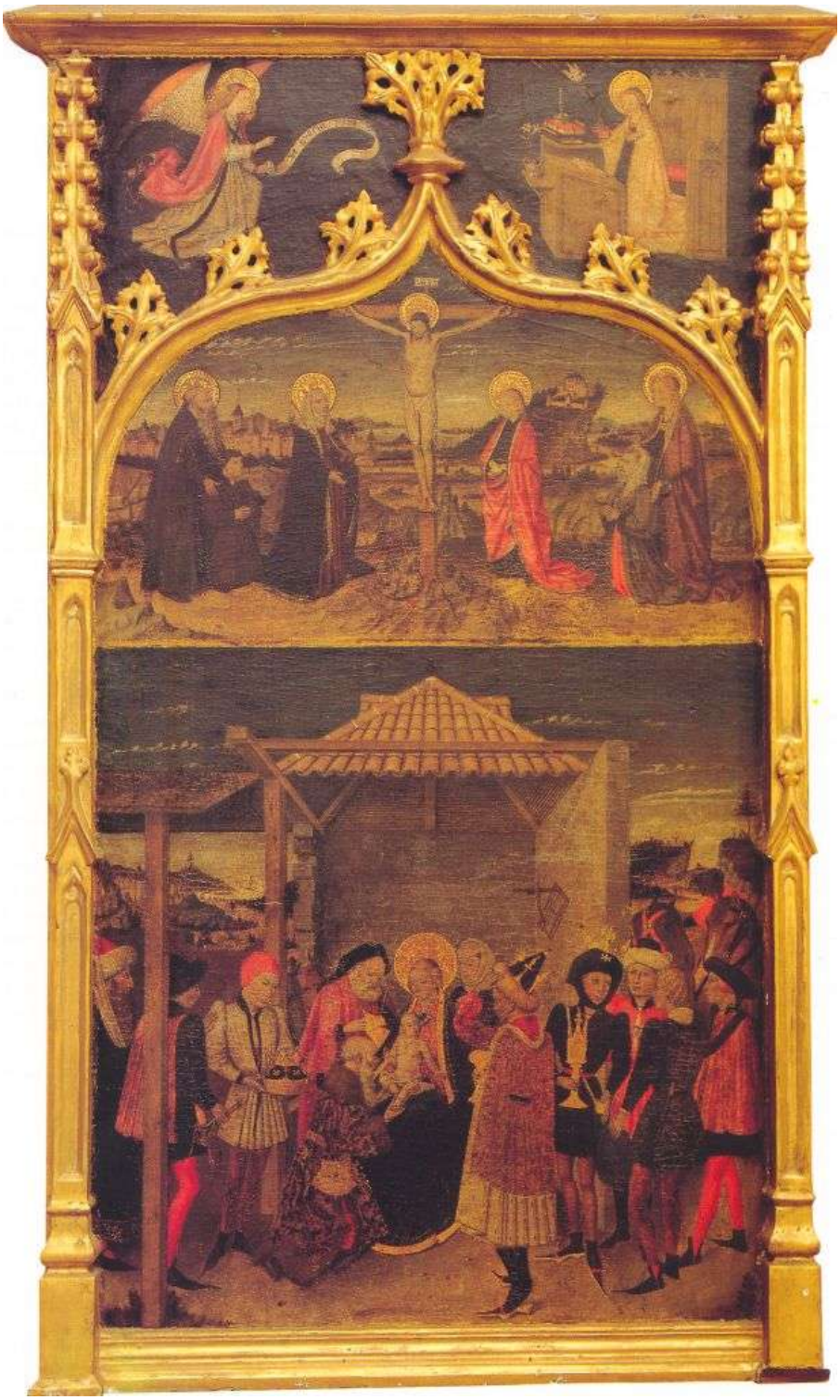
92. Joan Antigo, *Dormitio Virginis*, Banyoles, Monastero di Santo Stefano

93. Valenti Montoliu, *Dormitio Virginis*, Eremo de Nuestra Senora de El Llosar (Vilafranca del Maestrat)

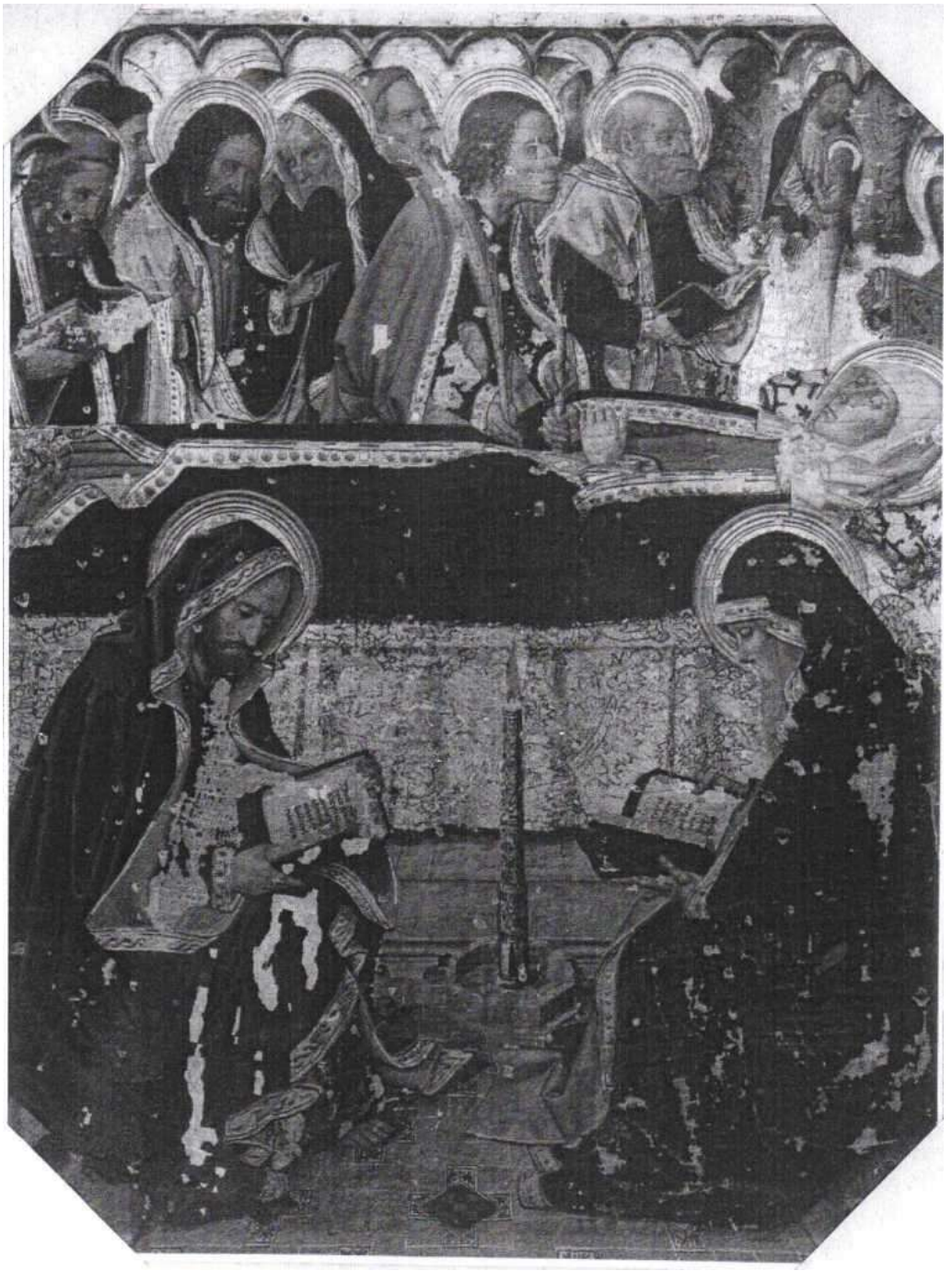
94. *Dormitio Virginis*, Tarragona, Museo Diocesano

95. Jaume Huguet, *Madonna in trono col Bambino e Angeli* (dal retablo de Vallmon), Barcellona, Museo Nacional de Arte de Catalunya

96. Jaume Huguet, *Annunciazione*, Tarragona, Museo Diocesano



97. Jaume Huguet, *Retablo dell'Epifania*, Vic, Museo Episcopal



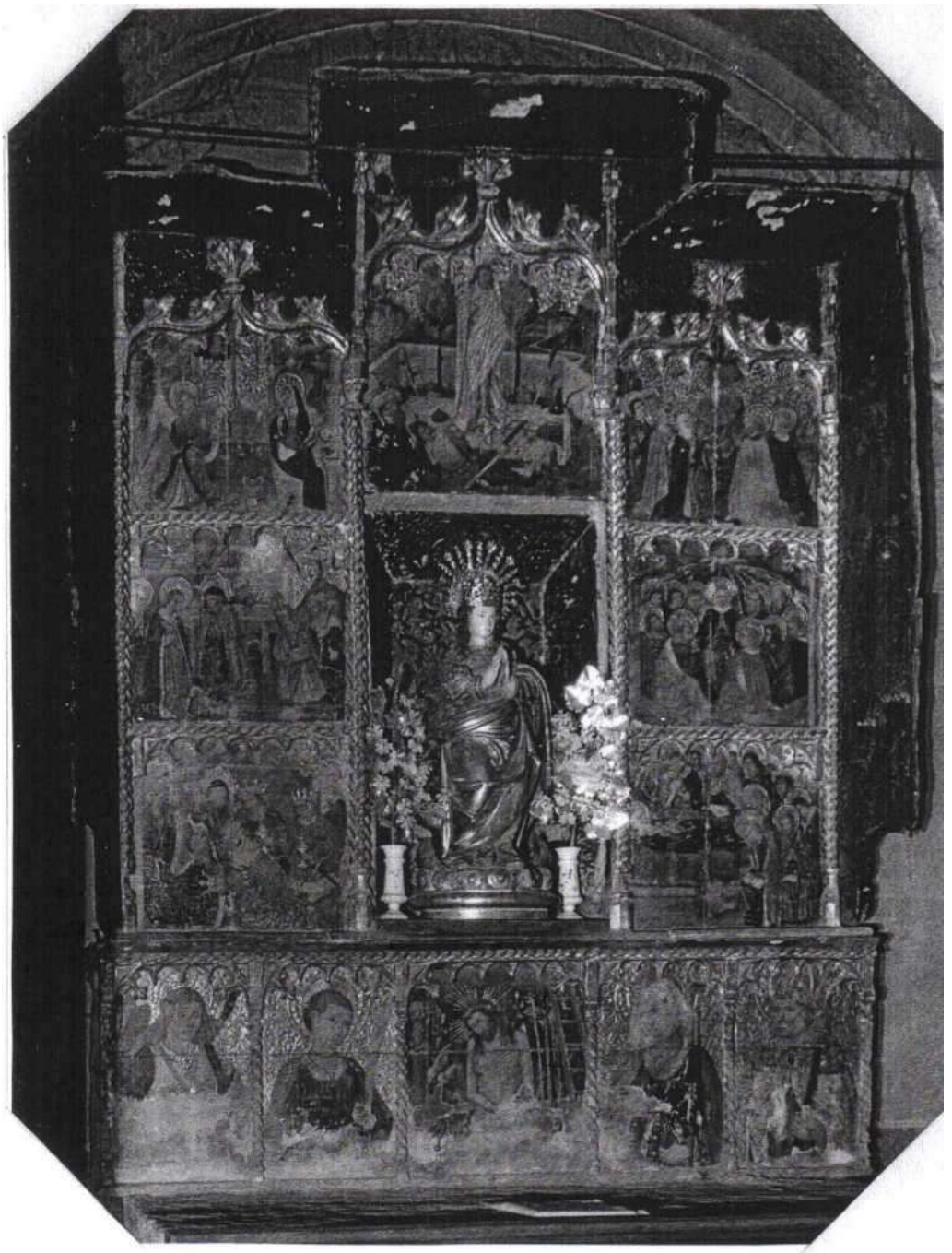
98. Jaume Huguet, *Dormitio Virginis*, Barcellona, cappella del Palau Real Mayor

98. Jaume Huguet, *Dormitio Virginis* (part.), Barcellona, Cappella del Palau Real Mayor

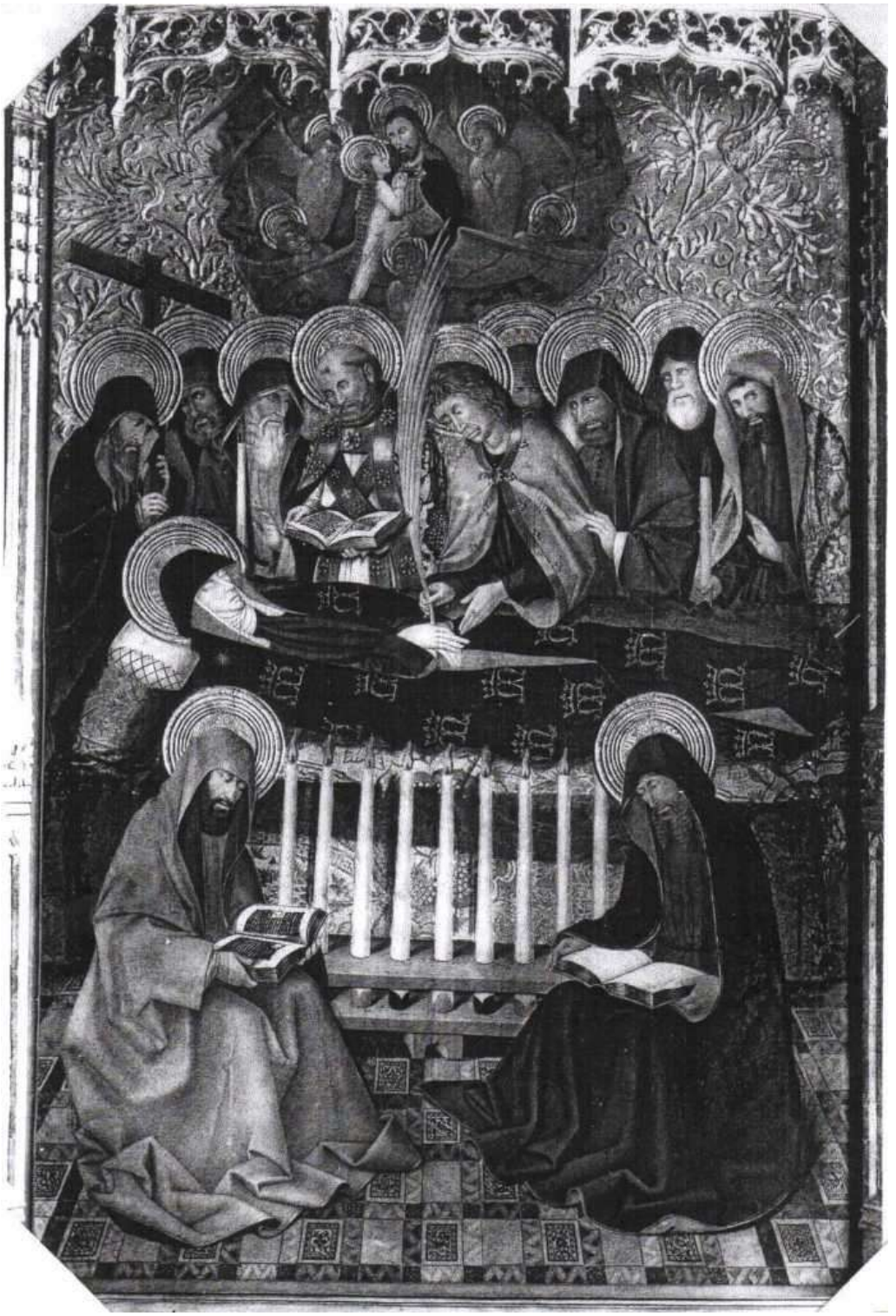
99. Jaume Huguet (?), *Dormitio Virginis*, collezione privata

99. Jaume Huguet (?), *Dormitio Virginis* (part.) , collezione privata

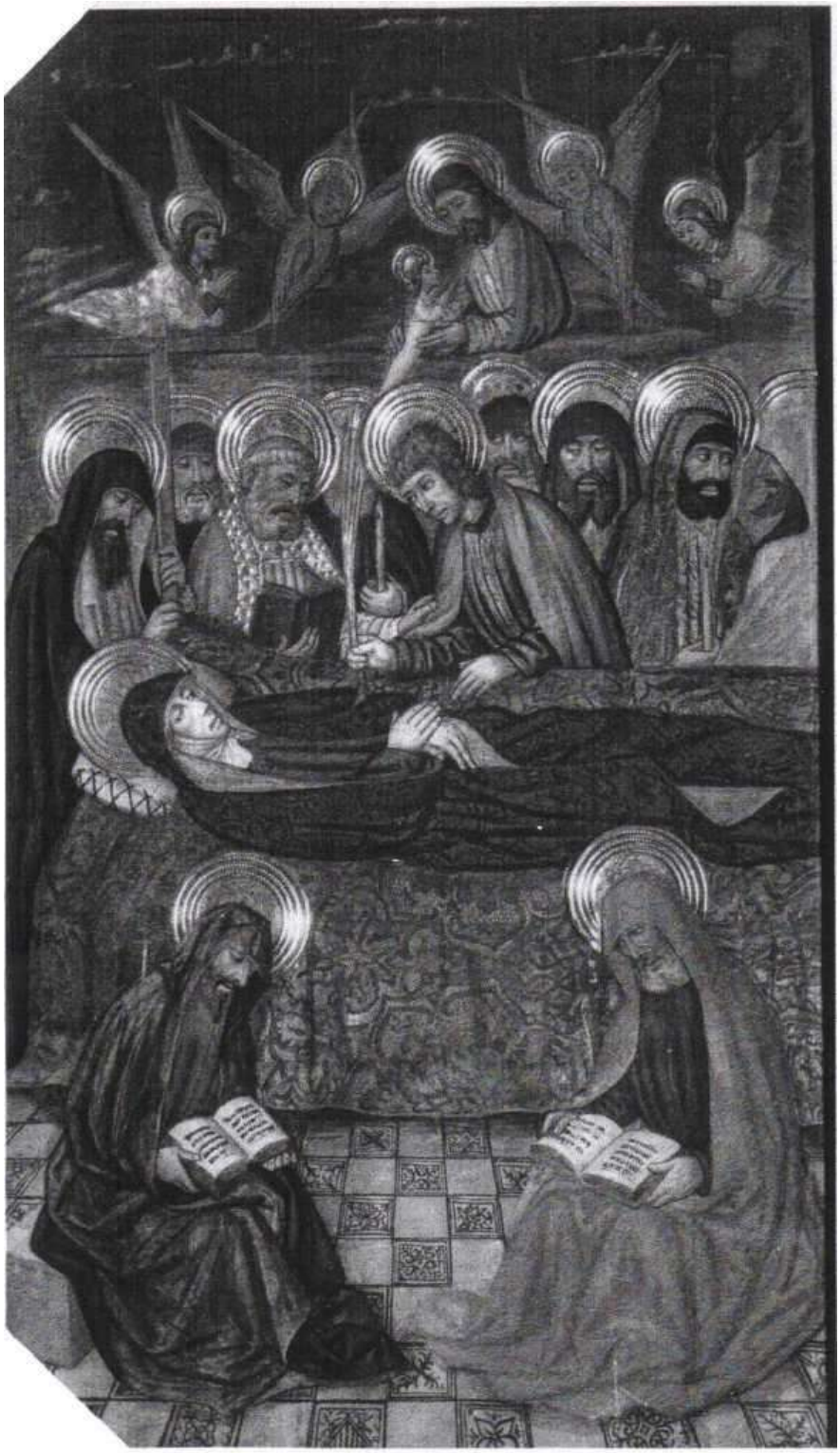
2. Antonio da Fabriano, *Dormitio Virginis* (part.), Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molaioli



100. Ramon II e Esteve Solà, *Retablo della Vergine*, chiesa parrochiale di Púbol (La Pera, Baix Empordià) distrutto nel 1936

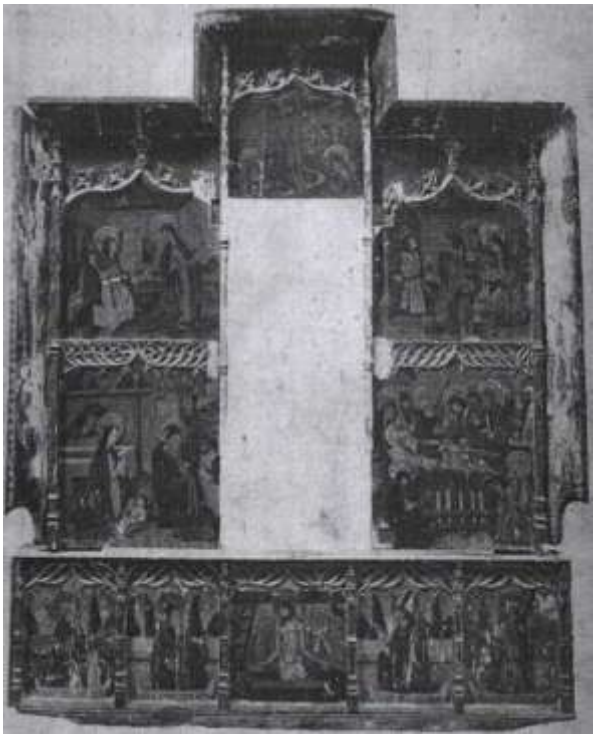


101. Pere Garcia de Benavarri, *Dormitio Virginis*, Barcellona, Museo Nacional d'Art de Catalunya



102. Pere Garcia de Benavarri, *Dormitio Virginis*, collezione privata

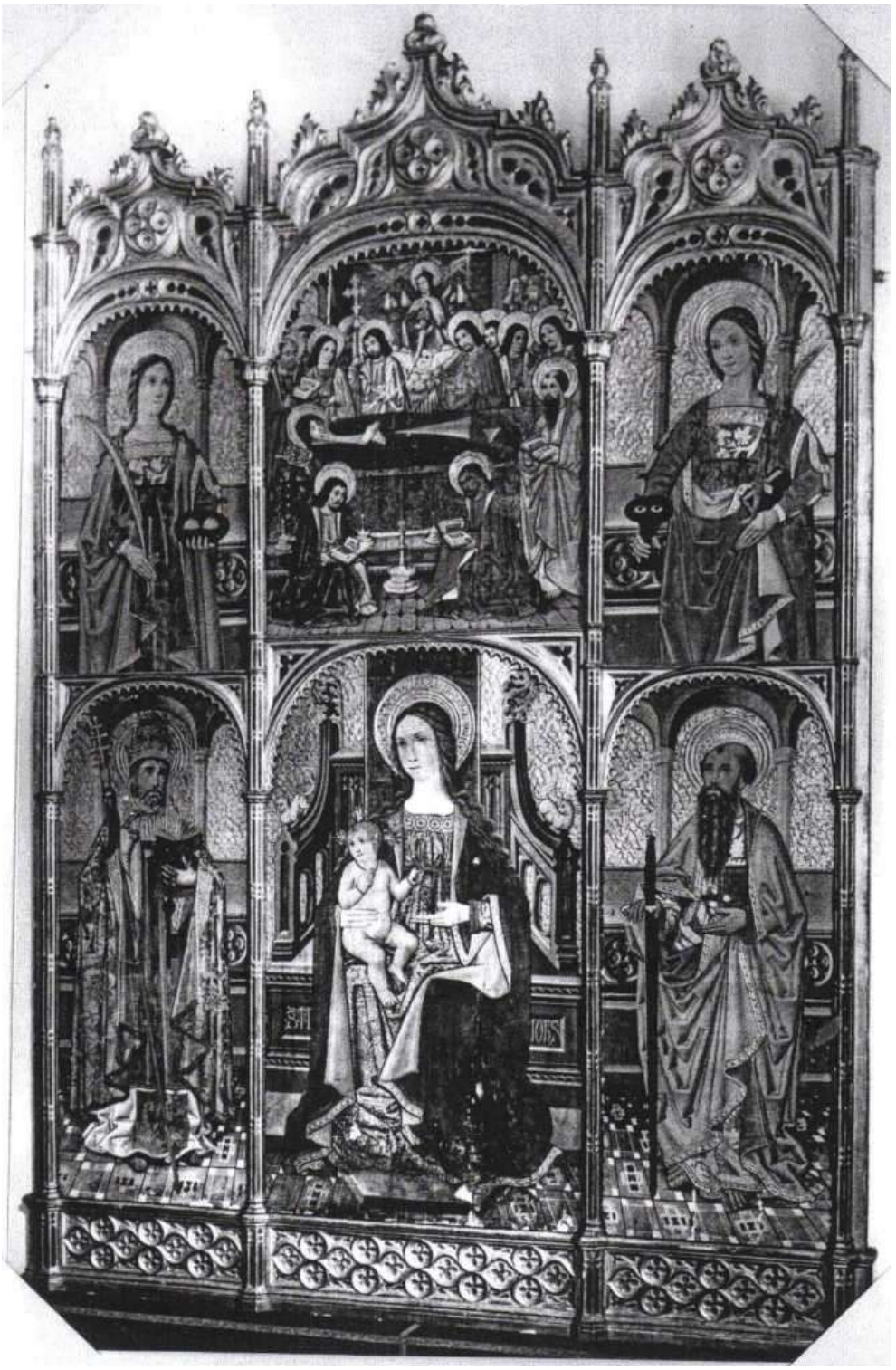
103. Maestro de Viella, Retablo della chiesa di Escalarre, Dallas, Meadows Museum



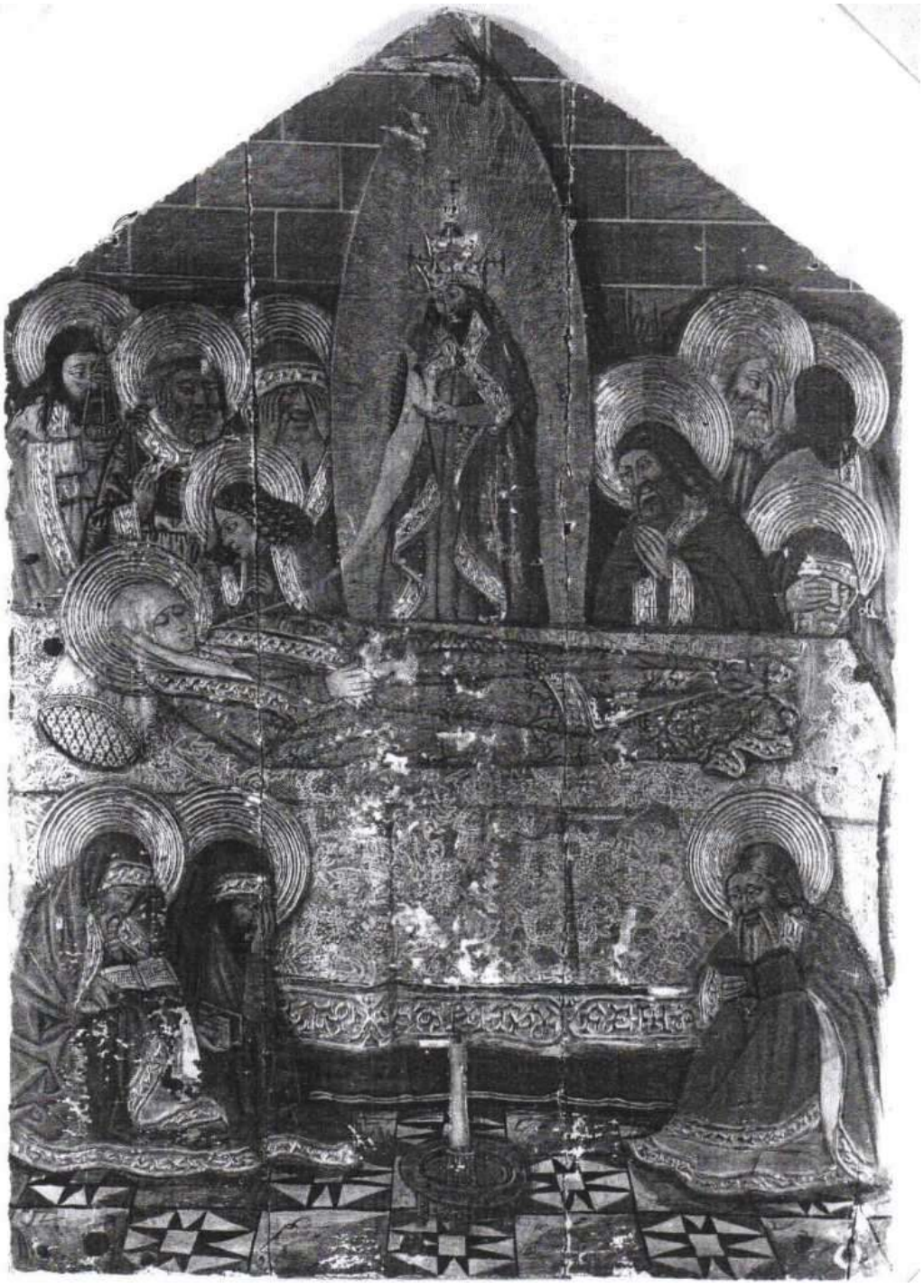
104. Pere Espalargue, Retablo di Enviny

104. Francesc Solives, *Dormitio Virginis*, cappella della Pietà di Sant Llorenç de Morunys

105. Francesc Solives, *Dormitio Virginis*, Vic, Museo Episcopale



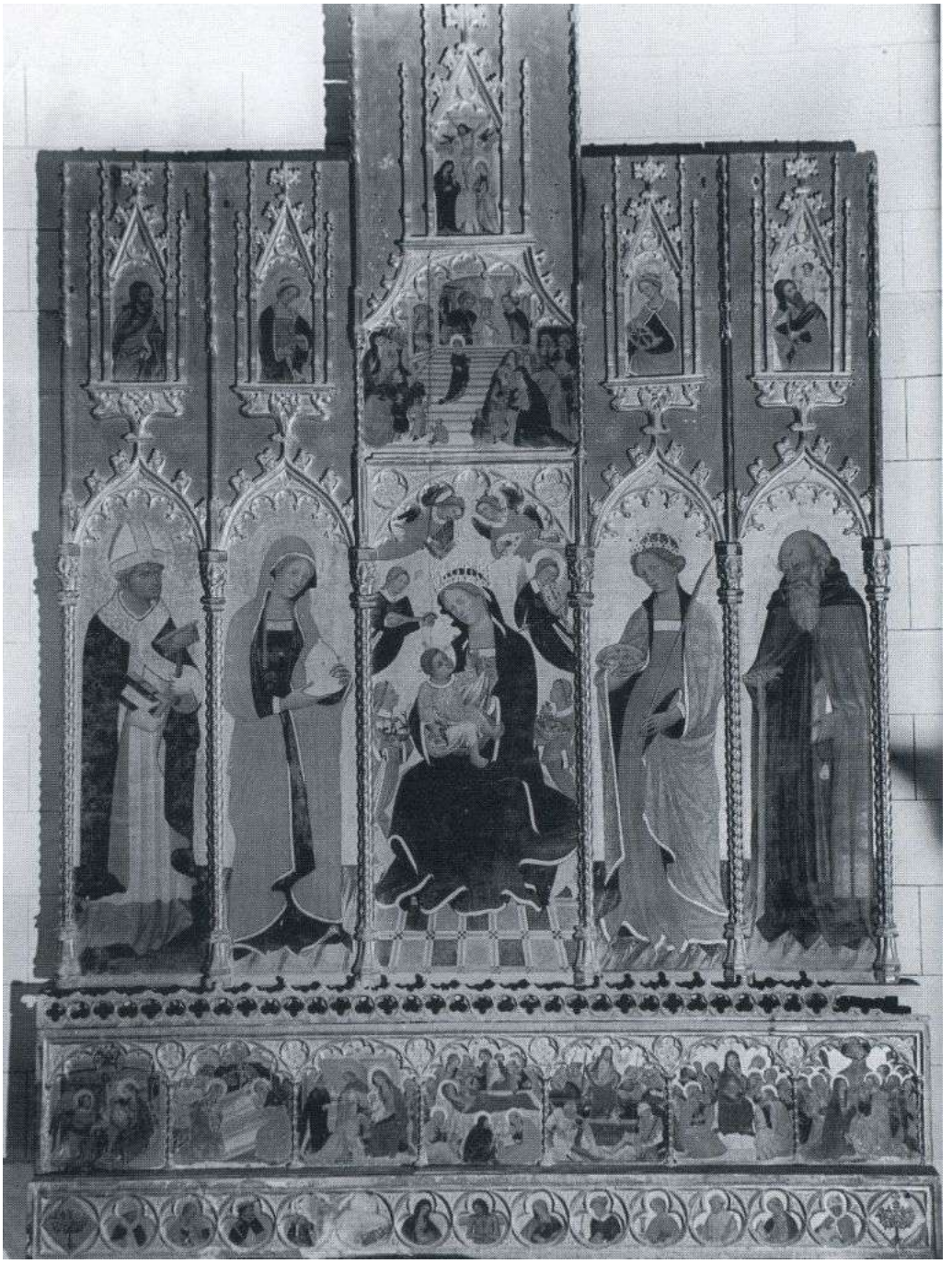
106. *Retablo della Vergine*, collezione privata



107. Maestro de Cervara, *Dormitio Virginis*, chiesa parrocchiale di Villanova de Bellpuig

108. Nicolàs Falco e Pablo, Onofre y Damián Forment, *Retablo de la Purísima Concepción*, Valencia, Museo de Bellas Artes

109. Joan Reixach, *Dormitio Virginis*, Valencia, Museo de Bellas Artes



110. ***Retablo de Nostra Senyora de Montesió*****,**
Palma de Maiorca, chiesa di Montesió

111. Bartolomé Bermejo, *Morte della Vergine*, Berlino, Staatliche Museen

112. Hugo van der Goes, *Morte della Vergine*, Bruges, Groeningemuseum

113. Petrus Christus, *Morte della Vergine*, San Diego, Timken Art Gallery, Putnam Foundation

114. Martin Schongauer, *Dormitio Virginis*, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

115. Maestro di Sopetran, *Morte della Vergine*, Madrid, Museo Nacional del Prado

116. Juan de Nalda, *Morte della Vergine*, Lione, Musée des Beaux-Arts

117. Maestro de Los Riglos, *Annuncio della Morte* e *Morte della Vergine*, Barcellona, Museo Nacional de Arte de Catalunya

118. Riccardo Quartataro, *Dormitio Virginis*, Torre Annunziata, chiesa dello Spirito Santo

119. Maestro dell'Adorazione di Glasgow (Alessandro Buono), *Dormitio Virginis*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

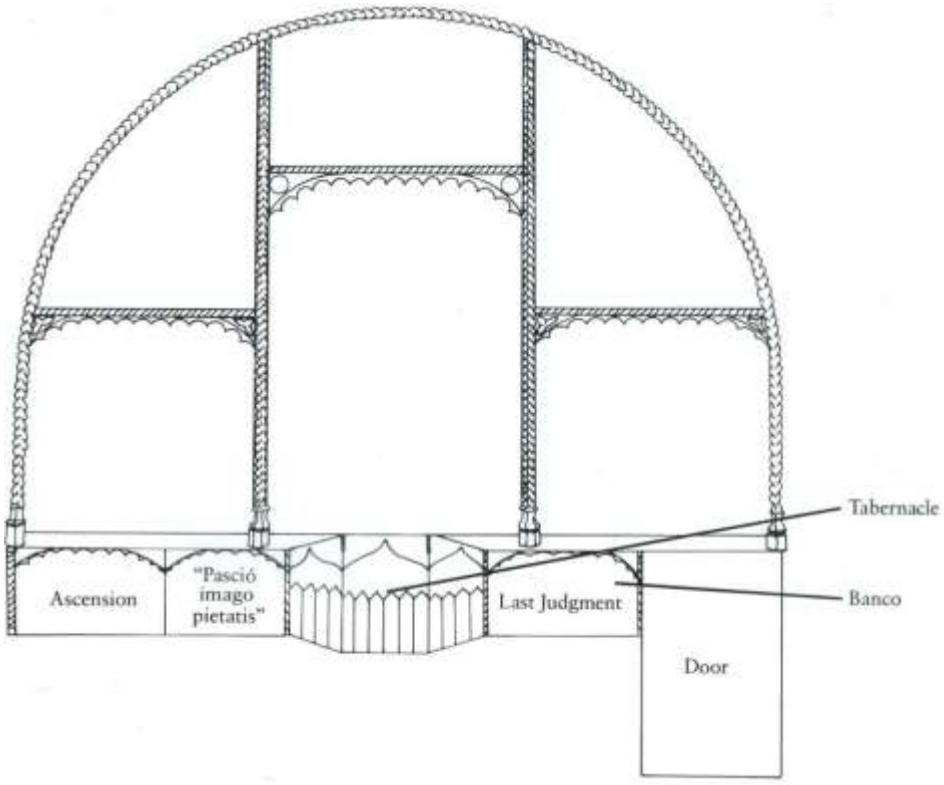
2. Antonio da Fabriano, *Dormitio Virginis* (part.), Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli

2. Antonio da Fabriano, *Dormitio Virginis* (part.), Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli

2. Antonio da Fabriano, *Dormitio Virginis* (part.), Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli

117. Maestro de Los Riglos, *Morte della Vergine*, (part.) Barcellona, Museo Nacional de Arte de Catalunya

120. Maestro catalano, *Retablo di San Silvestro*, già Montmajor Sant Sebastià (distrutto)



121. Lluís Borrassà, *Retablo del Salvatore*, Barcellona, collezione Muñoz

122. Rodrigo de Osona, *Retablo della Crocifissione*, Valencia, Sant Nicolau

123. Maestro di Staffolo, *Madonna della Misericordia, Dio padre scagliante le frecce (recto) San Giovanni Battista e San Sebastiano, Cristo risorto (verso),* Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia

124. Pietro di Domenico da Montepulciano, *Madonna della Misericordia*, Avignone, Musée du Petit Palais

125.Maestro di Staffolo, ***Madonna della culla*** **Matelica, convento della Beata Mattia**

126. Maestro di Staffolo,*Crocifissione tra Sant'Antonio abate, santa Caterina martire, la Vergine e san Giovanni dolenti, santa Maria Maddalena, la beata Chiara da Montefalco (o santa Chiara d'Assisi), san Francesco e san Pietro martire,* Milano, Galleria Rob Smeets

127. Maestro di Staffolo, *La Madonna del Buon Gesù con San Bernardino da Siena e l'Eterno scagliante le frecce,* Fabriano, chiesa di Santa Maria del Buon Gesù

128. Maestro di Staffolo, *Polittico di Sant'Egidio abate,* Staffolo, chiesa di Sant'Egidio

129. Bartolomeo di Tommaso, *Trittico di san Salvatore*, Foligno, Museo della città di Palazzo Trinci

130. Bartolomeo di Tommaso, *Madonna col Bambino, San Giovanni Battista, Santa Maria Maddalena, San Cristoforo, San Domenico,* Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

131. Luca di Paolo da Matelica, *Incoronazione della Vergine, l'Eterno benedicente,* già Roma, Collezione Grassi (fototeca Zeri, inventario n. 157337)

132. Luca di Paolo da Matelica, V*ergine adorante il Bambino, Vir dolorum,* già New York, French & Company Art Gallery (fototeca Zeri, inventario n. 157341)

133. Luca di Paolo da Matelica, *Annunciazione della Vergine, l'Eterno benedicente Vergine adorante il Bambino, Vir dolorum,* stendardo processionale, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

134. Luca di Paolo da Matelica, *Pietà con Disciplinati San Sebastiano con Disciplinati,* stendardo processionale, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

135. Luca di Paolo da Matelica, *Assunzione di Maria, l'Eterno benedicente San Sebastiano tra i Santi Antonio e Domenico,* stendardo processionale, Milano, Pinacoteca di Brera

136. Luca di Paolo da Matelica, *Cristo alla colonna, piede dei flagellatori, Cristo in croce, Buon ladrone, compianto su Cristo morto, Volto di Cristo* Princeton, Princeton Art Museum

137. Luca di Paolo da Matelica, *Madonna col Bambino,* Philadelphia, Johnson Collection

138. Luca di Paolo da Matelica, *Incontro alla Porta Aurea,* già Torino, collezione Gualino

139. Signorelli, *La Madonna del latte Flagellazione,* stendardo processionale, Milano, Pinacoteca di Brera

140. Luca Signorelli e Luca di Paolo da Matelica, *Pala del Battesimo di Cristo,* Arcevia, collegiata di San Medardo

141. Pietro di Giovanni Mazzaforte e Nicolò di Liberatore, *Gonfalone della confraternita di San Vitale Cristo benedice i confratelli di San Vitale su intercessione della Vergine* (recto) *Cristo Crocifisso tra la Madonna e San Giovanni Evangelista; il Beato Vitale eremita tra i Santi Francesco e Chiara (verso),* Foligno, Museo della città di Palazzo Trinci

142. Ludovico Urbani, *Crocifissione* (affresco staccato), Recanati, Pinacoteca Civica Villa Colloredo Mells

143. Ludovico Urbani, *San Francesco e San Ludovico di Tolosa,* Recanati, Museo Diocesano

144. Ludovico Urbani, *Madonna in trono col Bambino, Angeli e Santi,* Recanati, Museo Diocesano

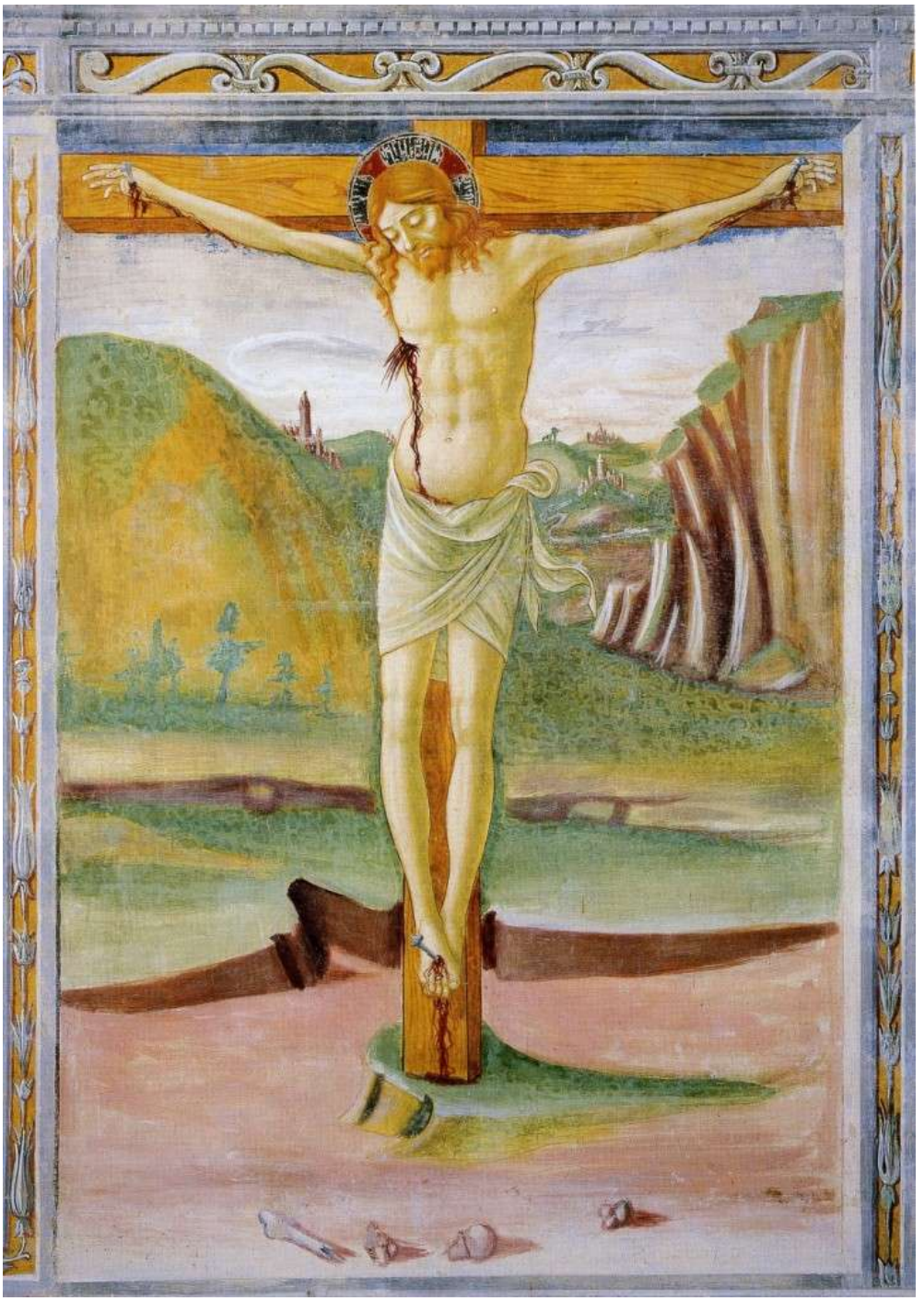
145. Ludovico Urbani, *Madonna con il Bambino, Sant'Antonio Abate e San Nicola da Tolentino*, Roma, collezione Caltagirone

146. Nicolò di Liberatore, *Polittico di San Severino,* San Severino Marche, Pinacoteca Civica P. Tacchi Venturi

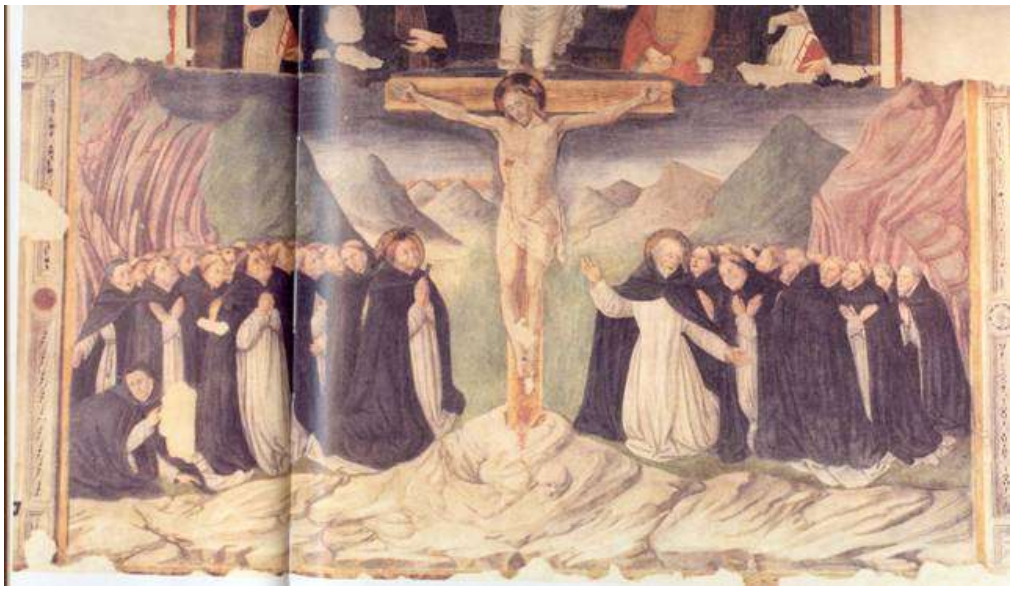
147. Nicolò di Liberatore, *Flagellazione* (particolare della predella del polittico di San Nicolò), Parigi, Musée du Louvre

148. Nicolò di Liberatore, *Stimmate di San Francesco* Foligno, Museo della Città di Palazzo Trinci

149. Nicolò di Liberatore, *Ascensione e due arcangeli,* Avignone, Musée du Petit Palais



150. Lorenzo d'Alessandro, *Cristo Crocifisso,* San Severino Marche, chiesa della Maestà



151. Antonio da Fabriano, *Cristo in croce mostrato alla meditazione dei confratelli da san Domenico e san Pietro martire,* Fabriano, ex sala capitolare di San Domenico (ora Museo della Carta e della Filigrana)

152 a. Giovanni Boccati, *Madonna del Pergolato* (scomparto centrale), Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

Predella della Pala del Pergolato, Perugia, Galleria Nazionale delle Marche

152 b. ***Cattura di Cristo***

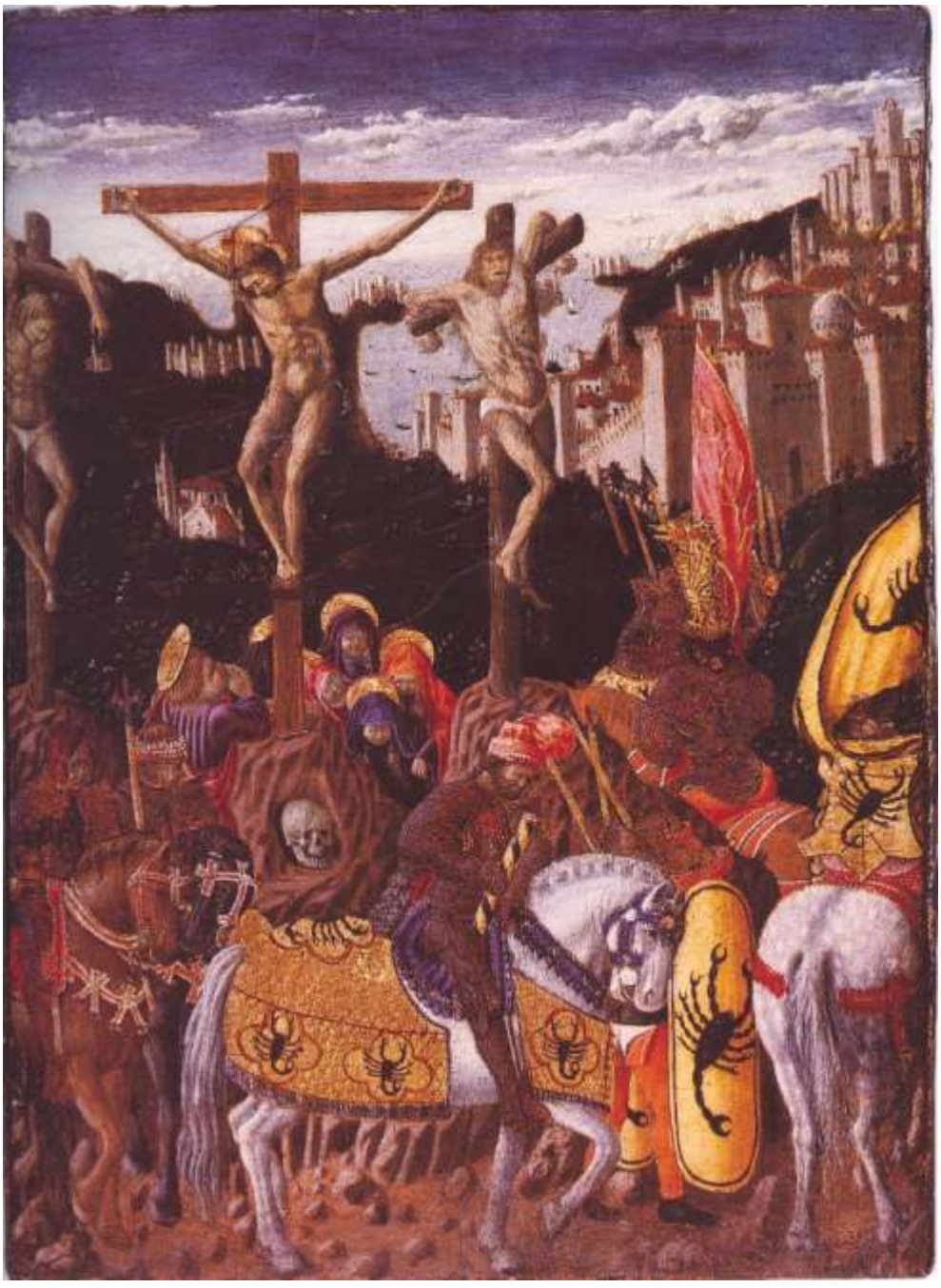
152 c. ***Crocifissione***

152 d. ***Andata al Calvario***

153. Filippo Lippi, *Pala Maringhi*, dettaglio, Firenze, Uffizi

152 a. Giovanni Boccati, *Madonna del Pergolato*, dettaglio, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

154. Giovanni Boccati, *Crocifissione*, Venezia, Ca d'Oro

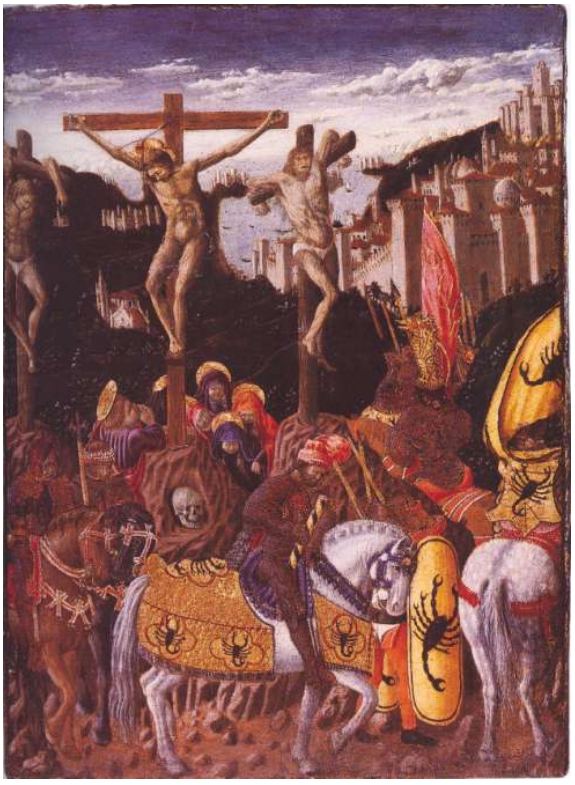


155. Giovanni Boccati, *Crocifissione*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

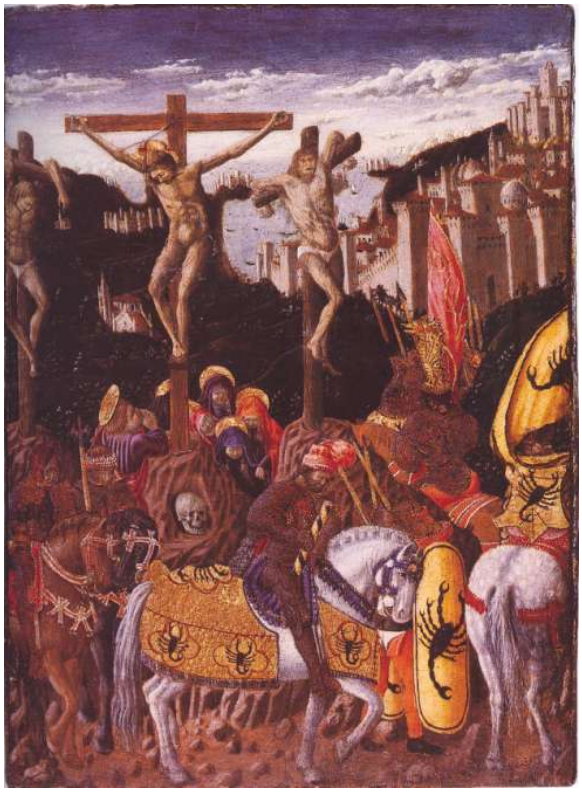
156. Giovanni Boccati, *Adorazione dei Magi,* Helsinki, Ulkomaisen taiteen museo Synebrychoff

157. Giovanni Boccati, *Crocifissione*, Esztergom, Keresztény Mùzeum

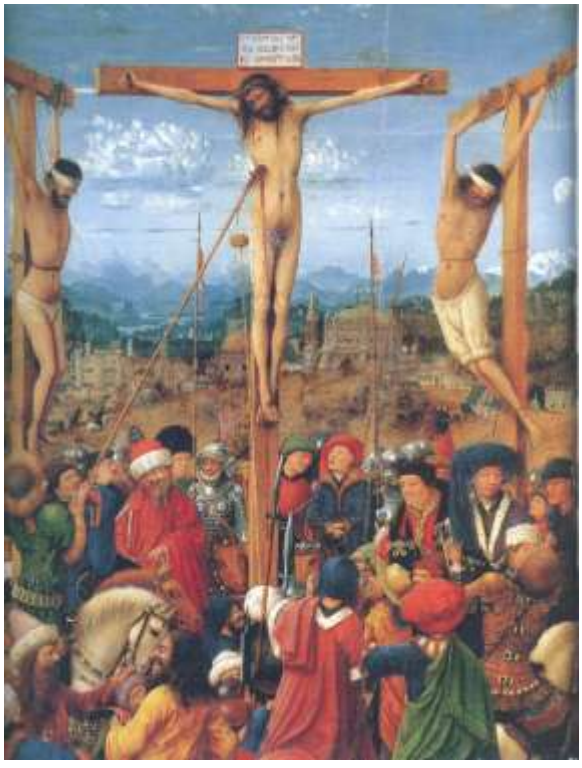
158. Jan van Eyck, *Crocifissione*, anta di dittico, New York, Metropolitan Museum of Art



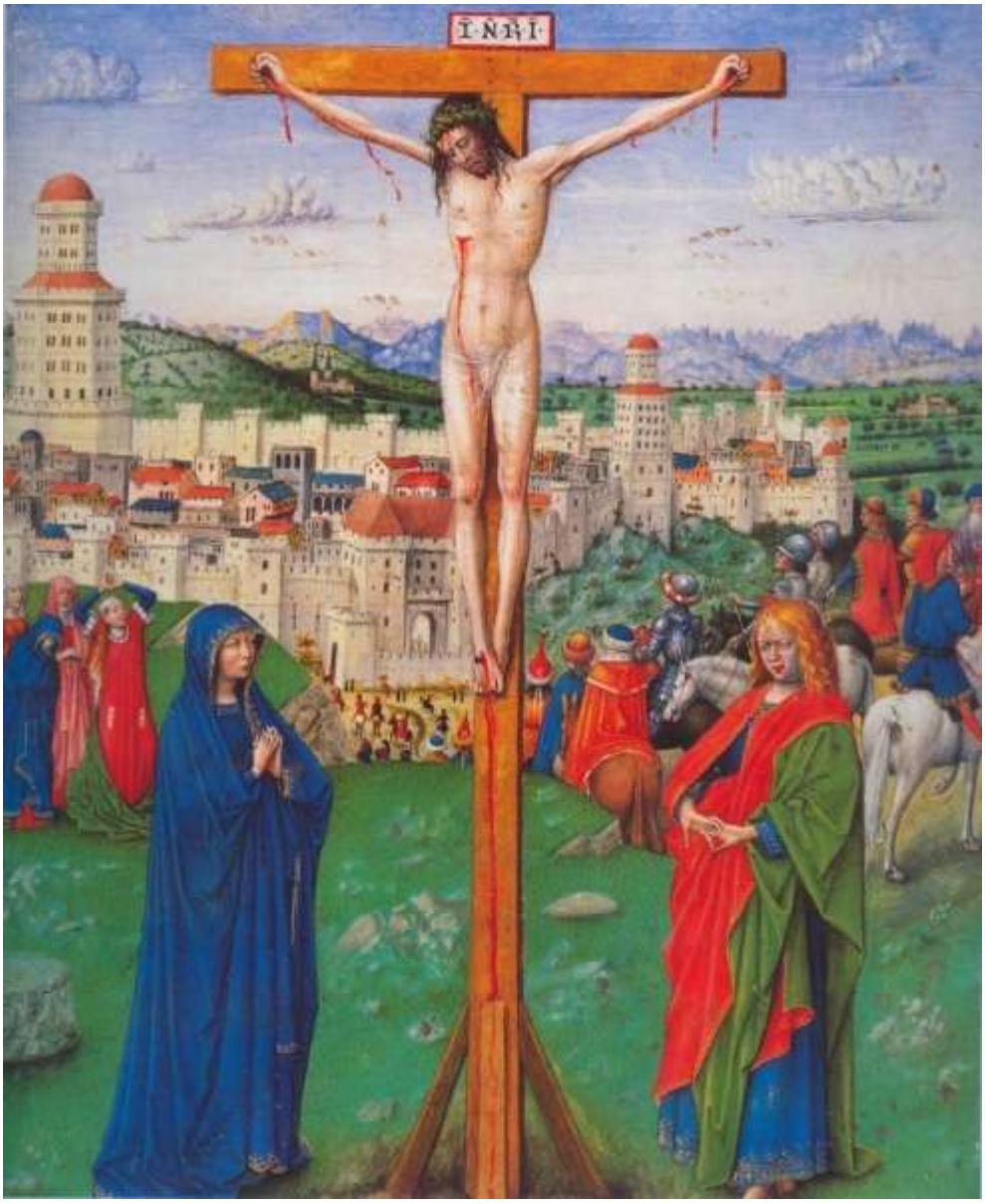
155. Giovanni Boccati, *Crocifissione*, Urbino Galleria Nazionale delle Marche



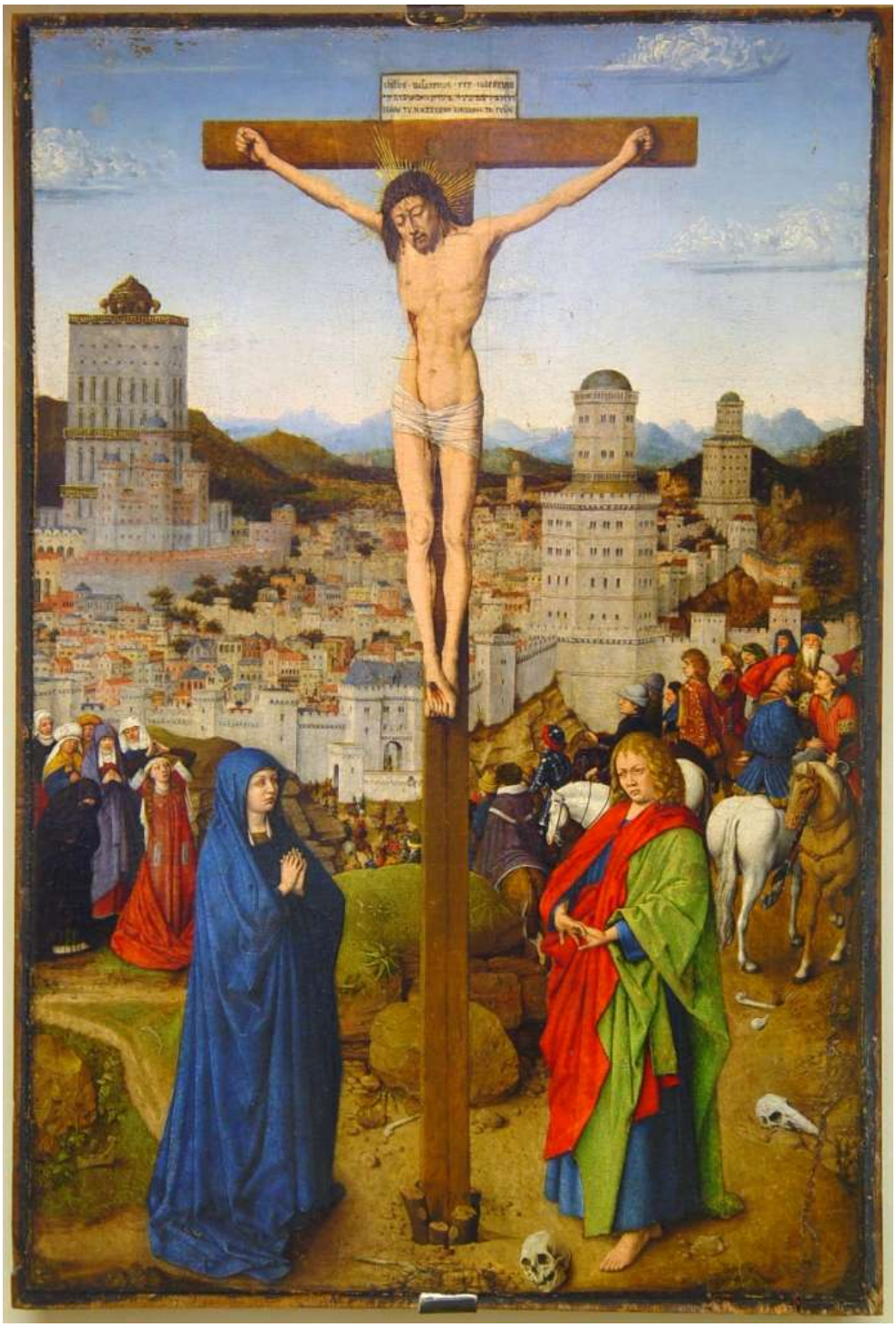
155. Giovanni Boccati, *Crocifissione*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



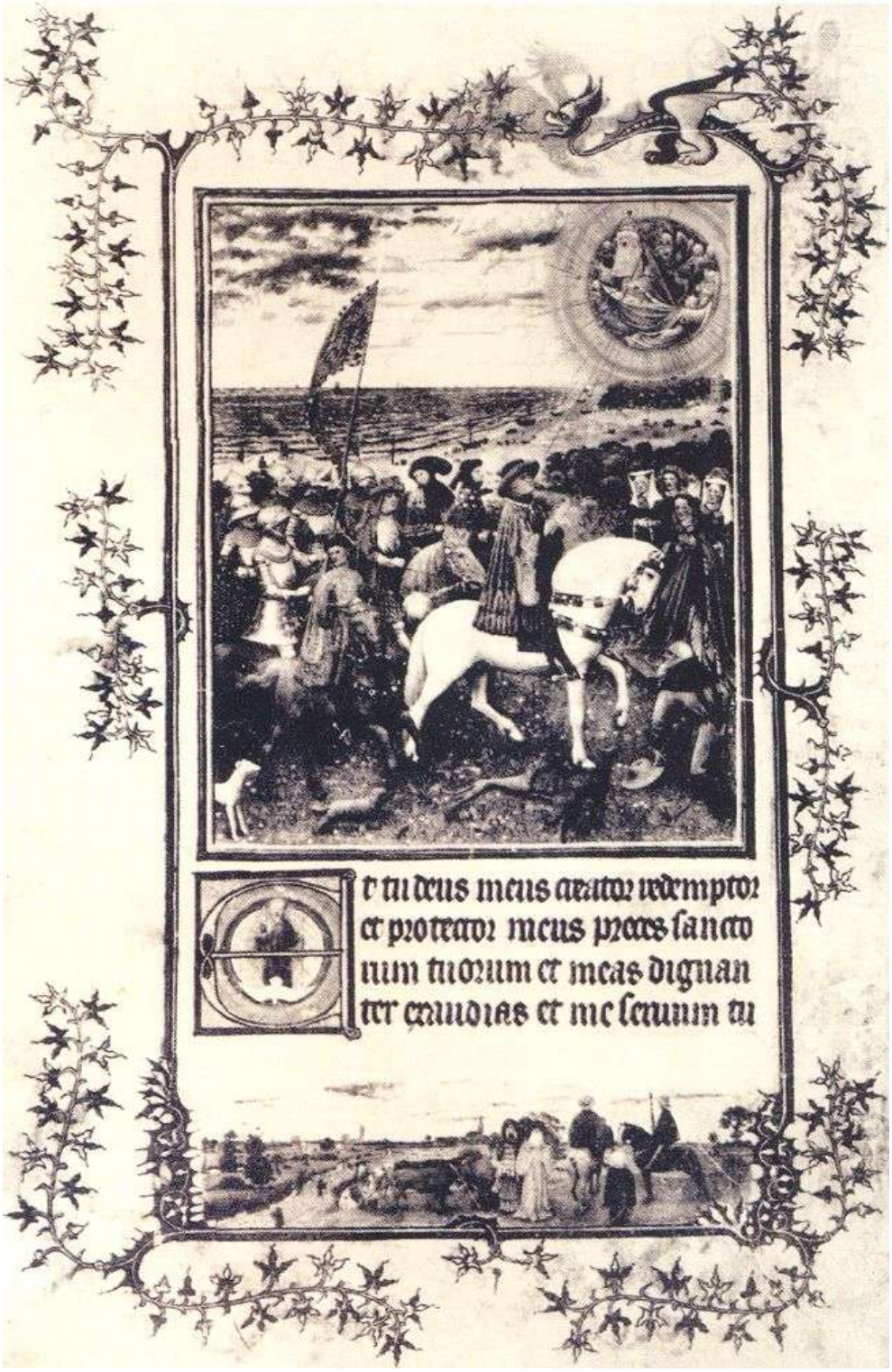
158. Jan van Eyck, *Crocifissione,* part., New York, The Metropolitan Museum of Art



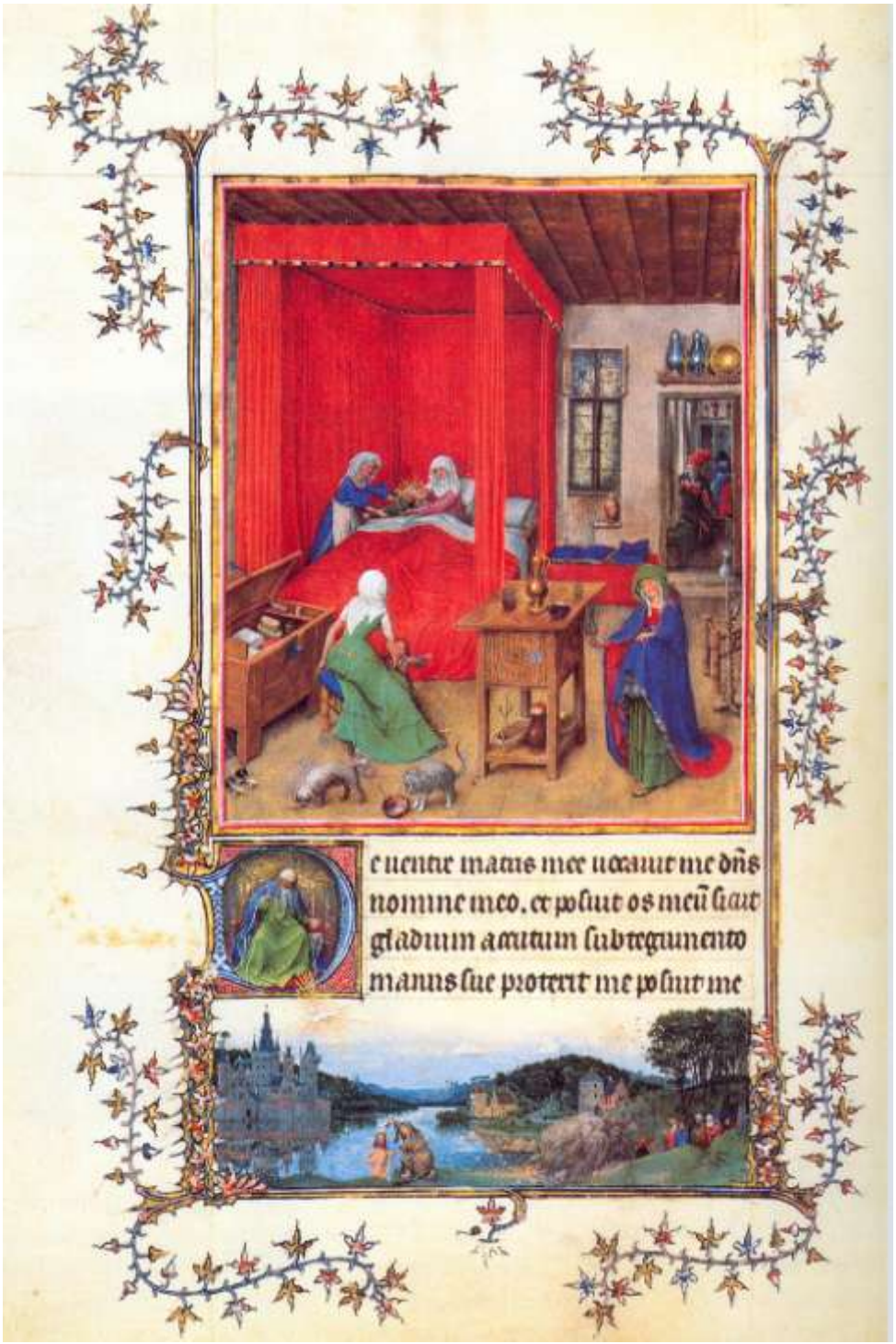
159. Maestro H, *Crocifissione*, Libro d'Ore di Torino-Milano, fol. 48v., Torino, Museo Civico di Arte Antica, ms. 47



160. Seguace di Jan van Eyck,
***Crocifissione*, Venezia, Ca' d'Oro**



161. Maestro G (Jan van Eyck), *Foglio con la preghiera del principe sulla spiaggia*, Libro d'Ore di Torino, fol.59v (bruciato nell'incendio del 1904 alla Biblioteca Nazionale di Torino)

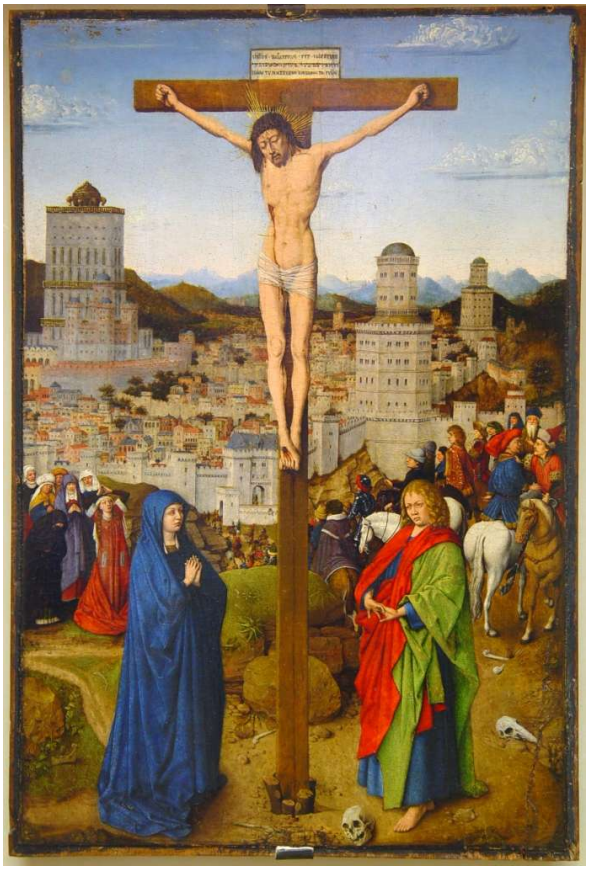


162. Maestro G (Jan van Eyck), *La nascita del Battista*, Libro d'Ore di Torino-Milano, folio 93 v., Torino, Museo Civico di Arte Antica, ms. 47.

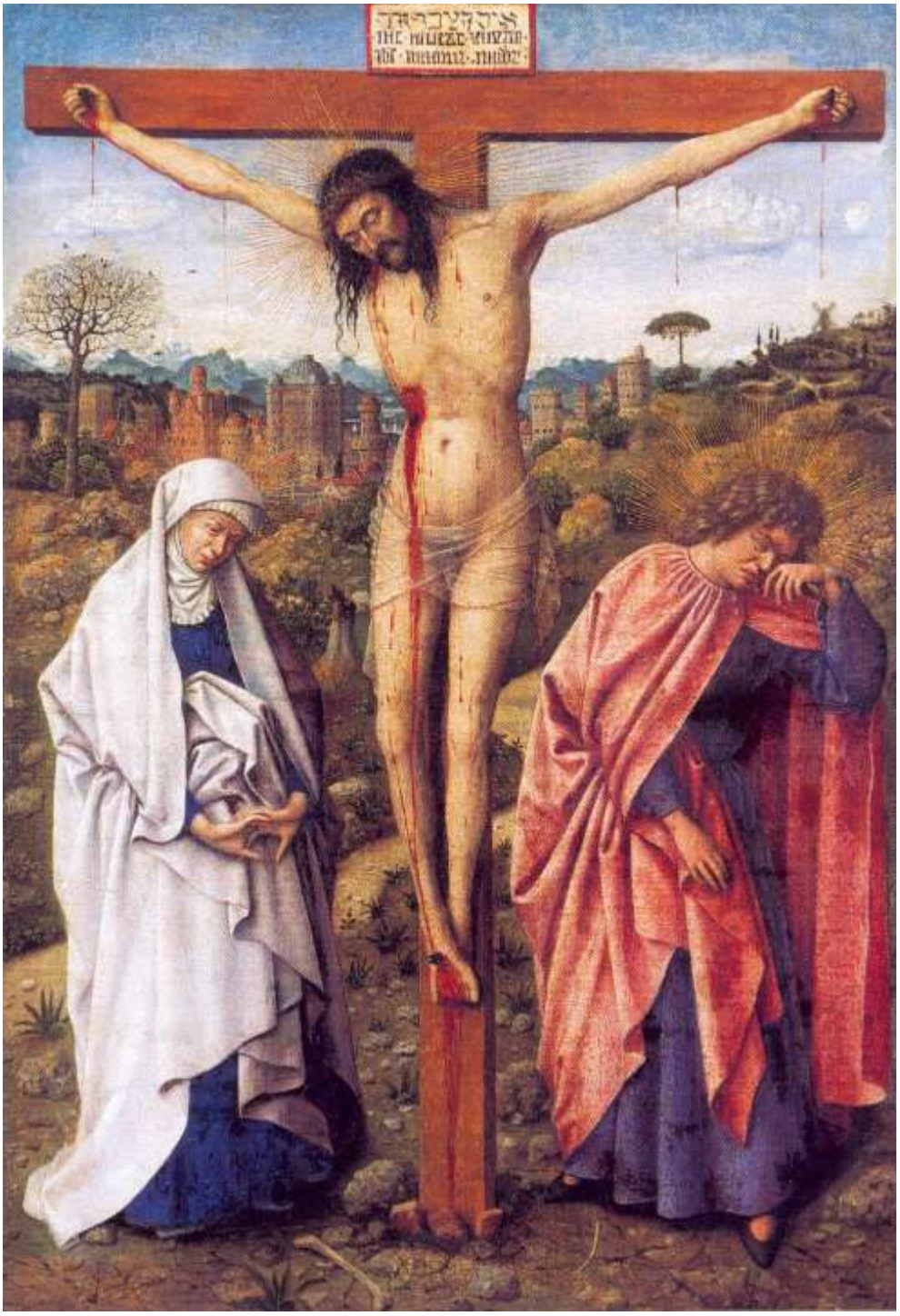
163. Maestro G (Jan van Eyck), *La Messa dei morti,* Libro d'Ore di Torino-Milano, folio 116r, Torino, Museo Civico di Arte Antica, ms. 47.

164. Maestro G (Jan van Eyck), *La cattura di Cristo*, Libro d'Ore di Torino, f. 24. (Bruciato nell'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino del 1904)

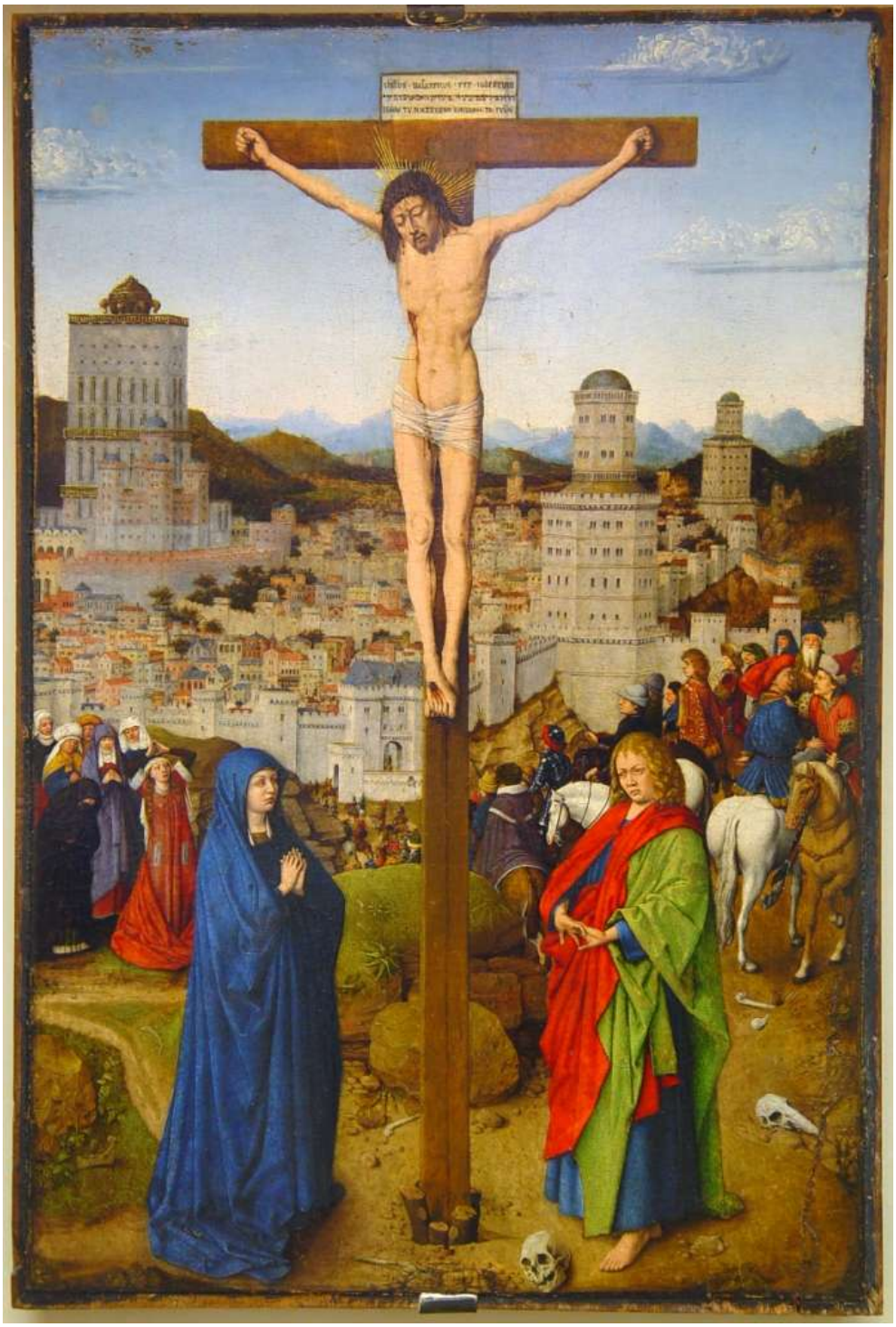
159. Maestro H, *Crocifissione*, Libro d'Ore di Torino-Milano, fol. 48v., Torino, Museo Civico di Arte Antica, ms. 47



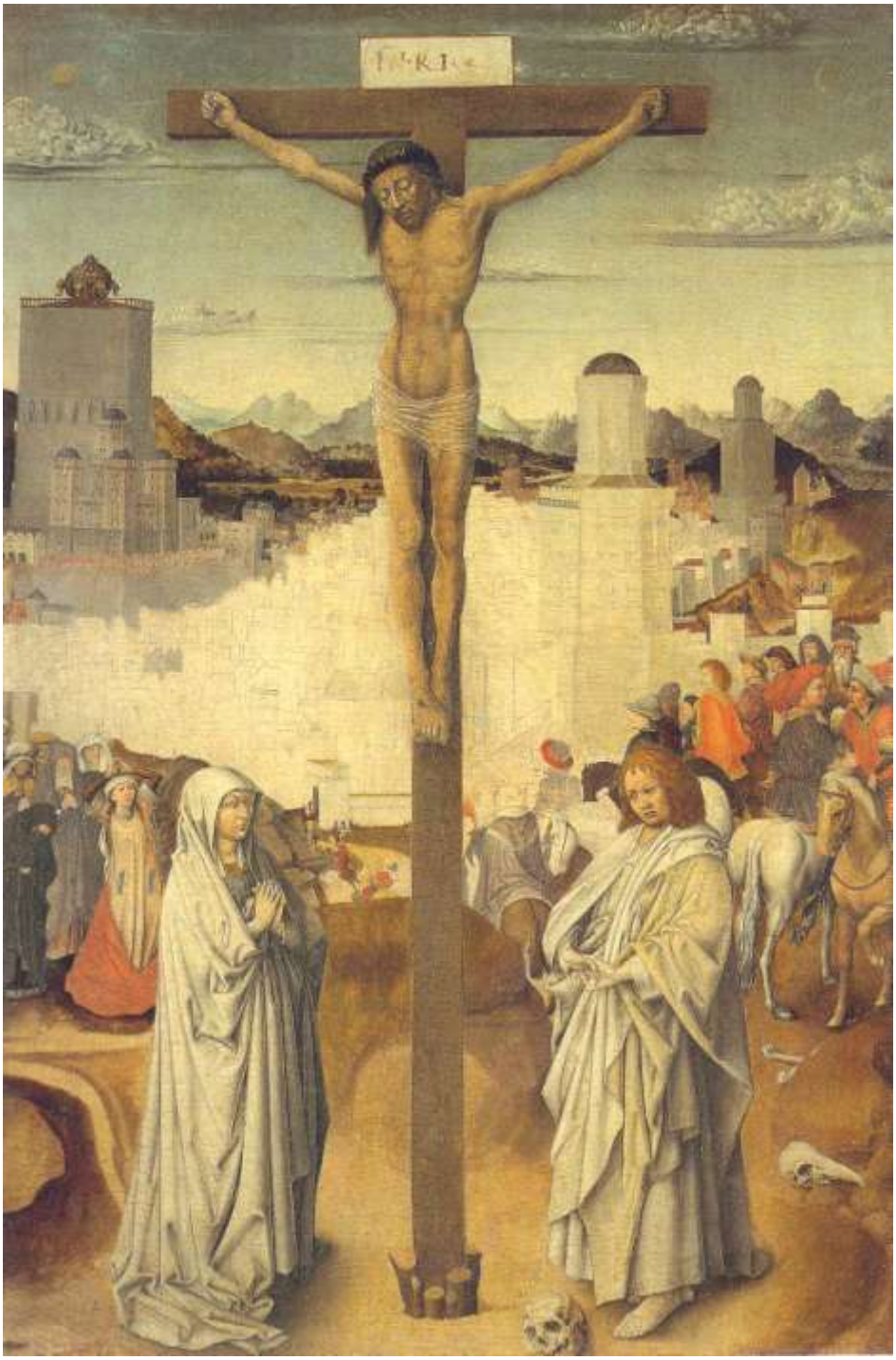
160. Seguace di Jan van Eyck, *Crocifissione*, Venezia, Ca' d'Oro



165. Ambito di Jan van Eyck, *Crocifissione,*
Berlino, Staatliche Museen



160. Seguace di Jan van Eyck,
***Crocifissione*, Venezia, Ca' d'Oro**



166. Artista Veneto, *Crocifissione,* Padova, Museo Civico

167. Jan van Eyck (?), *Tre Marie al Sepolcro,* Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

160. Seguace di Jan van Eyck, *Crocifissione*, part., Venezia, Ca' d'Oro

Veduta di Assisi dalla valle di Santa Maria degli Angeli

168. Niccolò Alunno, *Gonfalone della peste di Assisi,* part., Kevalaer, Priesterhaus

168. Niccolò Alunno, *Gonfalone della peste di Assisi,* Kevalaer, Priesterhaus

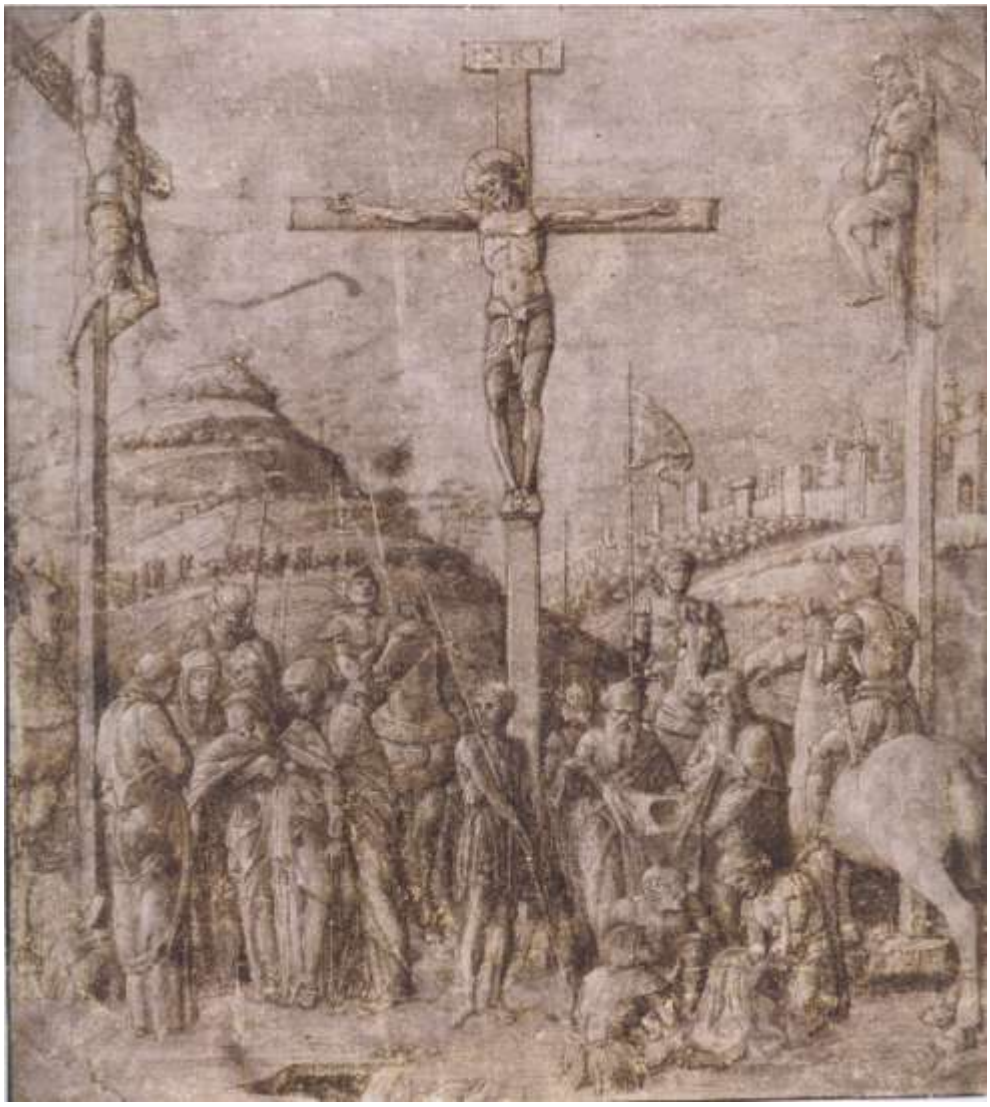
160. Seguace di Jan van Eyck, *Crocifissione*, part., Venezia, Ca' d'Oro

169. Niccolò Alunno, *Traslazione del corpo di San Rufino alla città di Assisi,* part., Assisi, Museo della Cattedrale

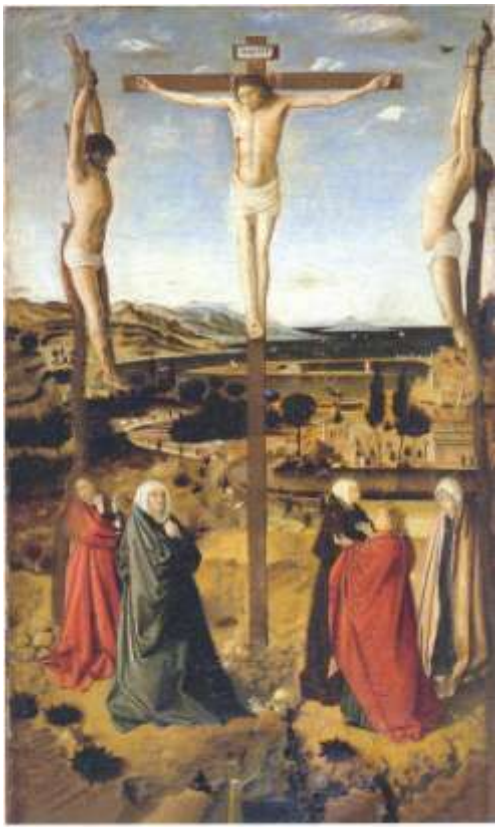
160. Seguace di Jan van Eyck, *Crocifissione*, part., Venezia, Ca' d'Oro

170. Artista veneto, *Crocifissione*, Venezia, Gallerie dell'Accademia

171. Andrea Mantegna, *Crocifissione*, Parigi, Musée du Louvre



172. Giovanni Bellini, *Crocifissione,* Londra, The British Museum, Department of Printings and Drawings, inv. Pp 1.22

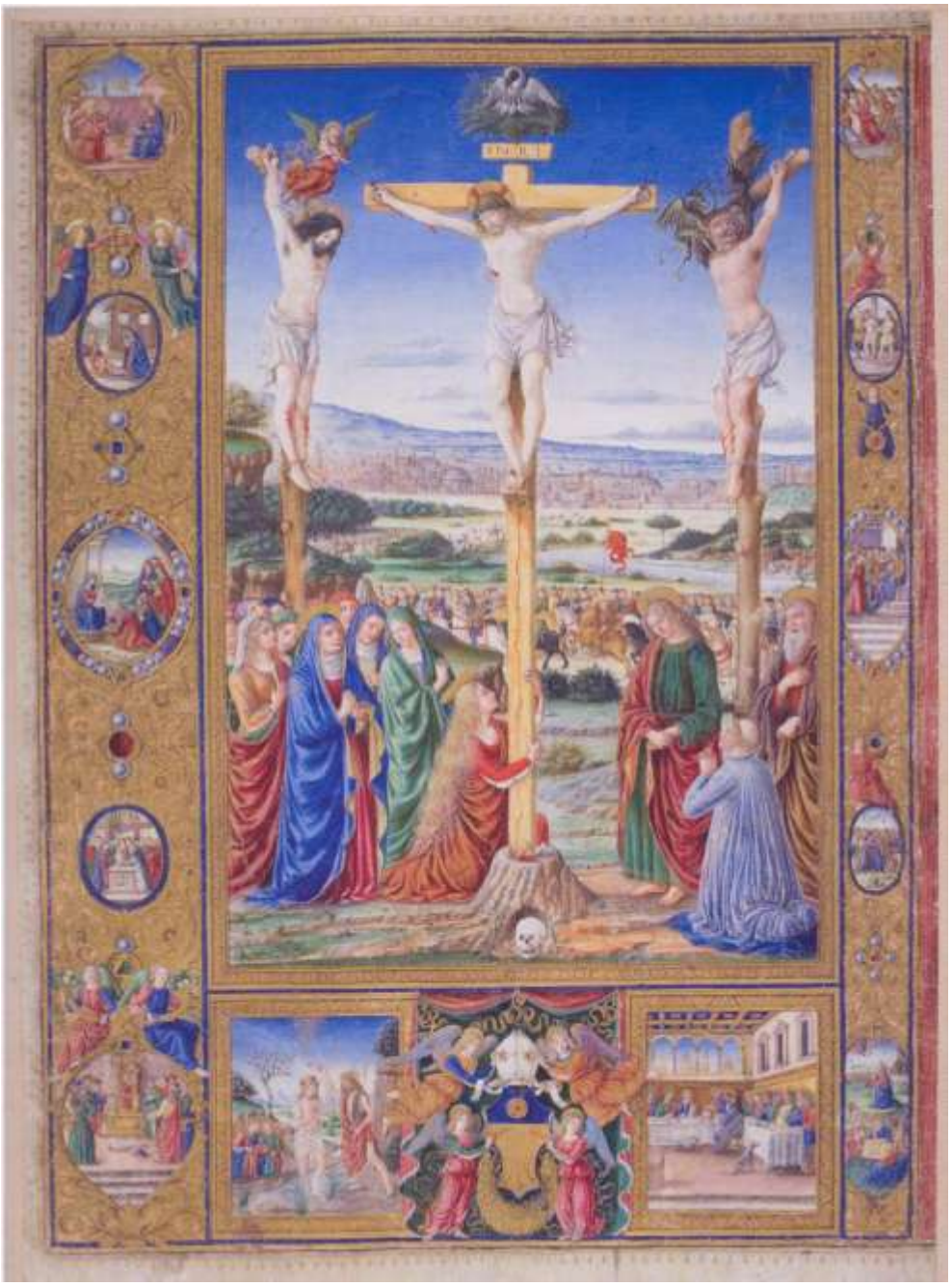


173. Antonello da Messina, *Crocifissione,* Museo di Sibiu

174. Cerchia di Konrad Witz (Hans Witz?), *Crocifissione*, Berlino, Staatliche Museen,

175. Antonello da Messina, *Crocifissione,* Londra, The National Gallery

176. Antonello da Messina, *Crocifissione,* Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



177. Attavante degli Attavanti, *Crocifissione e storie della vita di Cristo,* La Havre, Musée Malraux

178. Giovanni Boccati, *Crocifissione,* Torino, Galleria Sabauda, collezione Gualino

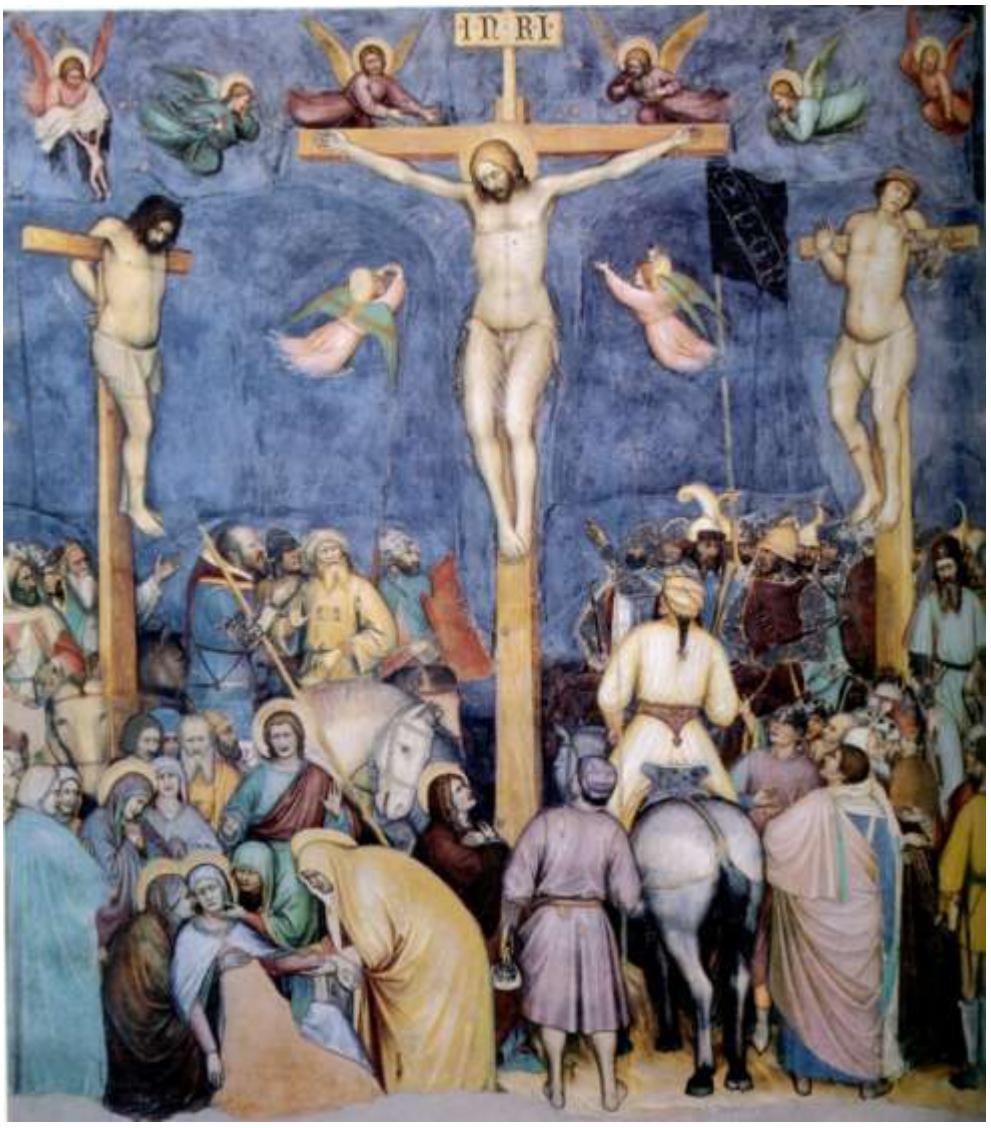
152 c. G. Boccati, *Crocifissione*, part., predella della Pala del Pergolato

179. Barna, *Crocifissione*, part., San Gimignano, collegiata

180. Andrea di Bartolo, *Crocifissione*, New York, Metropolitan Museum of Art

158. Jan van Eyck, *Crocifissione,* New York, The Metropolitan Museum of Art

181. Atelier di Jan van Eyck, *Crocifissione,* collezione privata



182. Altichiero, *Crocifissione*, Padova, Oratorio di San Giorgio

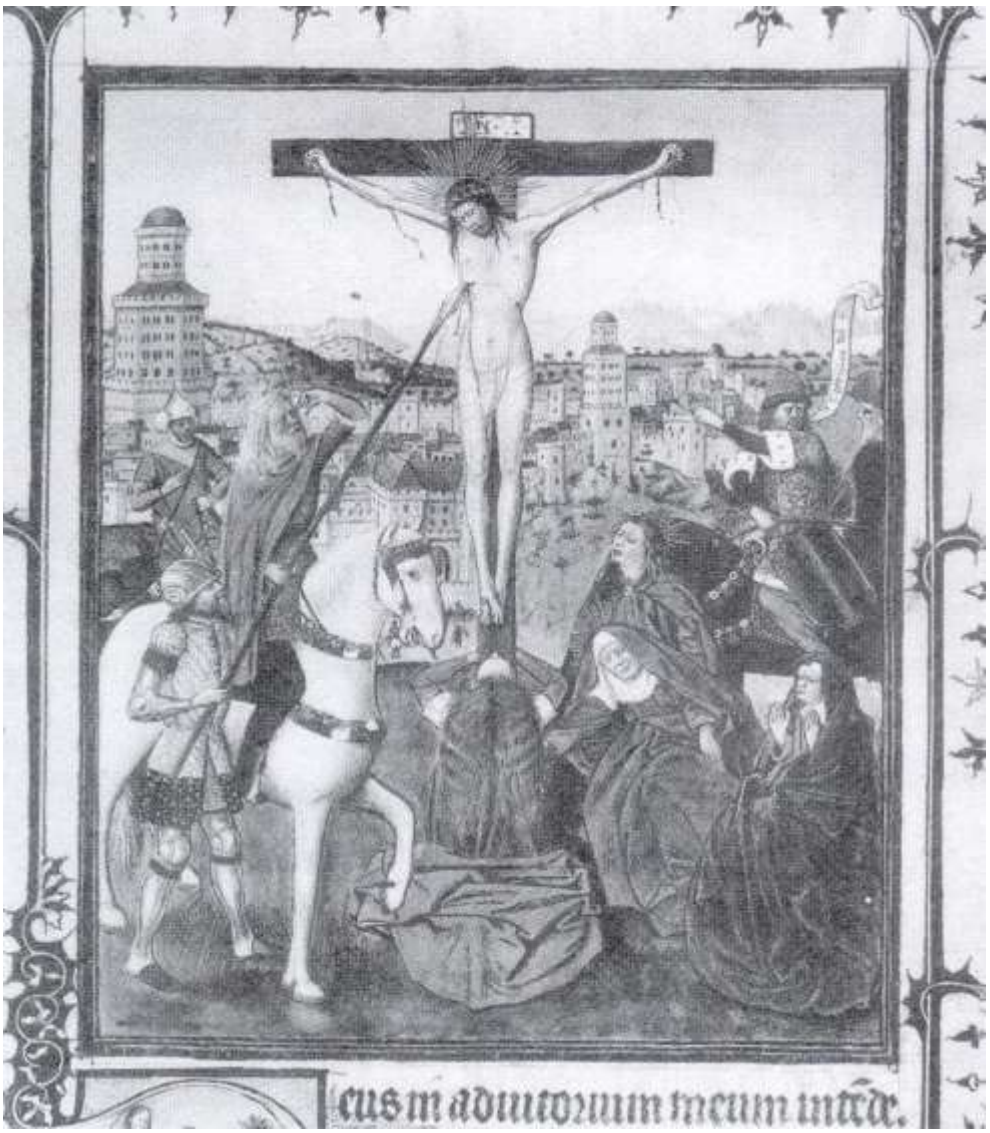
158. Jan van Eyck, *Crocifissione,* New York, The Metropolitan Museum of Art

183. Pittore valenzano, *Crocifissione*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza

184. Luis Alincbrot, *Trittico della Crocifissione,* Madrid, Museo Nacional del Prado

185. Luis Alincbrot, *Crocifissione, M*adrid, collezione Rodrìguez Bauzà

186. Maestro della Crocifissione di Benediktbeurn, *Crocifissione*, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek



187. Maestro K, *Crocifissione*, Libro d'Ore di Torino, fol. 34 v., (Bruciato nell'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino del 1904)

188. Artista olandese (?), *Andata al calvario*, Vienna, Albertina

189. Pittore olandese (?), *Andata al calvario*, Aachen, Suermondt-Museum

190. Albert Bouts, *Andata al calvario*, Mehrerau (Bregenz), Abbazia Cistercense

188. part.

190. part.

189. part.

191. Copia da Jan van Eyck, *Andata al calvario*, Budapest, Szépmvészeti Múzeum

192. Pittore olandese, *Andata al Calvario*, New York, Metropoltitan Museum of art

193. Andrea Buonaiuti, *Andata al Calvario,* Firenze, Santa Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli

194. Maestro di Catherine di Cleves, *Andata al calvario*, Libro d'Ore di Catherine di Cleves, New York, Pierpont Morgan Library, Ms M. 945, fol. 63 v.

191. Copia da Jan van Eyck, *Andata al calvario*, part., Budapest, Szépmvészeti Múzeum

195. Maestro di Zweder von Culemborg*, Andata al calvario*, Egmont Breviary, New York, The Pierpont Morgan Library, M. 87,

196. Maestro di Zweder von Culemborg, *La cattura di Cristo*, Libro d'Ore, L'Aja, Koninkijke Bibliotheek, Ms.79K2

197. Maestro di Otto van Moerdrecht, *Crocifissione*, folio da un Messale, Cleveland Museum of Art

191. Copia da Jan van Eyck, *Andata al calvario*, part., Budapest Szépmvészeti Múzeum

198. Da Jan van Eyck, *Gruppo di Cavalieri (da un'Andata al Calvario),* Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett

199. Maestro K, *Andata al calvario*, Libro d'Ore di Torino, fol. 31 v. (bruciato nell'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino del 1904)

200. Maestro di Evert *Zoundelbach, La cattura di Cristo*, Libro d'Ore di Jan Van Amerongen, fol. 54 v., Bruxelles, Bilbliothèque Royale, MS II7619

164. Maestro G (Jan van Eyck), *La cattura di Cristo*, Libro d'Ore di Torino, f. 24. (Bruciato nell'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino del 1904)

201. Maestro di Evert Zoundelbach, *Crocifissione*, Libro d'Ore di Jan Van Amerongen, fol. 13 v., Bruxelles, Bilbliothèque Royale, MS II7619

159. Maestro H, *Crocifissione*, Libro d'Ore di Torino-Milano, fol. 48v., Torino, Museo Civico di Arte Antica, ms. 47

202. Maestro di Evert Zoundelbach, *Crocifissione, Libro d'Ore di* Jan Van Amerongen, fol. 54 v., Bruxelles, Bilbliothèque Royale, MS II7619

203. Pittore di Utrecht, *Crocifissione*, Providence, Rhode Island school of Design Museum

204. Maestro di Gijsbrecht van Brederode, *La cattura di Cristo e Crocifissione*, Libro d'Ore di Gijsbrecht van Brederode, Liège, Bibliothèque de l'Université, Ms. WIttert 13.

152 b. Giovanni Boccati, *Cattura di Cristo,* predella della Pala del Pergolato

152 d. Giovanni Boccati, *Andata al calvario,* predella della Pala del Pergolato

152 d. Giovanni Boccati, *Andata al calvario,* predella della Pala del Pergolato

191. Copia da Jan van Eyck, *Andata al calvario*, Budapest, Szépmvészeti Múzeum

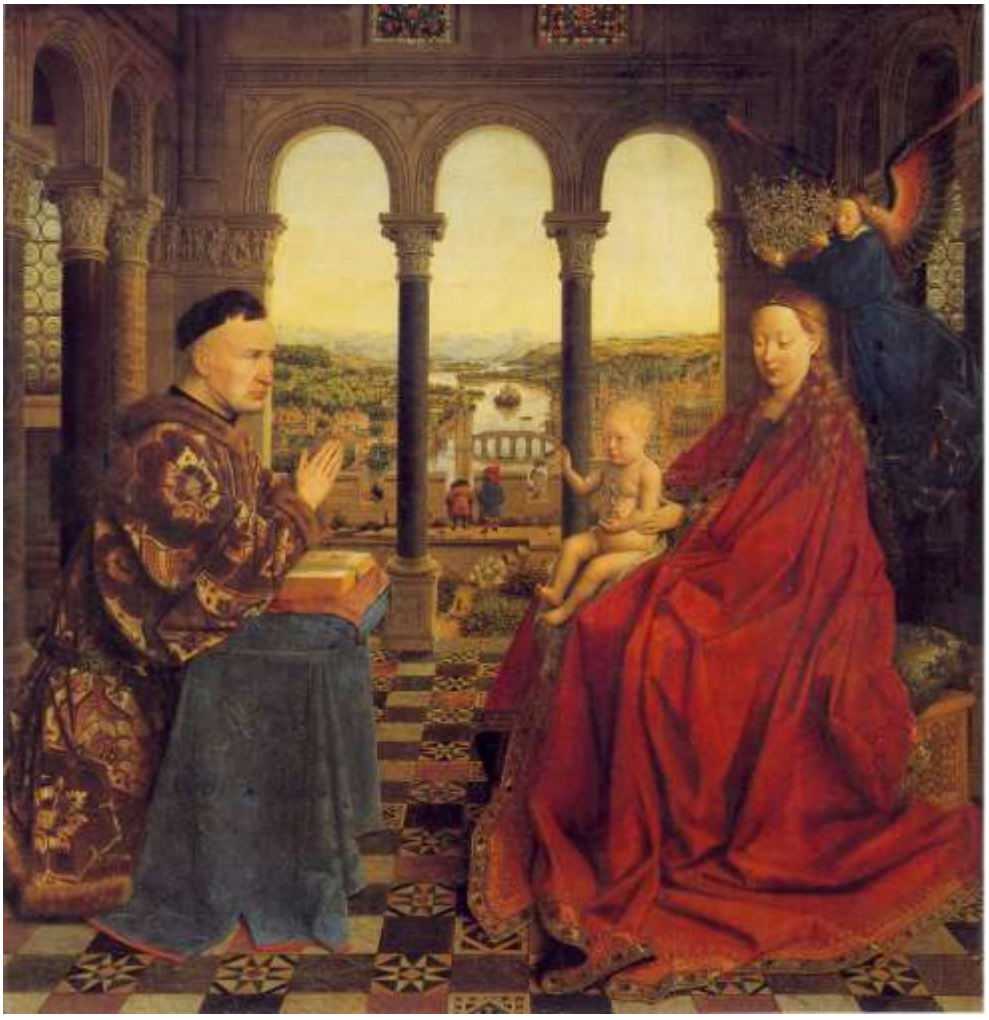
191. Copia da Jan van Eyck, *Andata al calvario*, part., Budapest, Szépmvészeti Múzeum

152 d. Giovanni Boccati, *Andata al calvario, part.,* predella della Pala del Pergolato

156. Giovanni Boccati, *Adorazione dei Magi,* Helsinki, Ulkomaisen taiteen museo Synebrychoff

156. Giovanni Boccati, *Adorazione dei Magi,* part., Helsinki, Ulkomaisen taiteen museo Synebrychoff

205. Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi (Pala Strozzi),* Firenze, Galleria degli Uffizi



206. Jan van Eyck, *Madonna del Cancelliere Rolin,* Parigi, Musée du Louvre

207. Domenico Veneziano, *Adorazione dei Magi*, Berlino, Staaliche Museen

208. Apollonio di Giovanni, Marco del Buono, *Il trionfo di Scipione l'Africano* © Fitzwilliam Museum, Cambridge

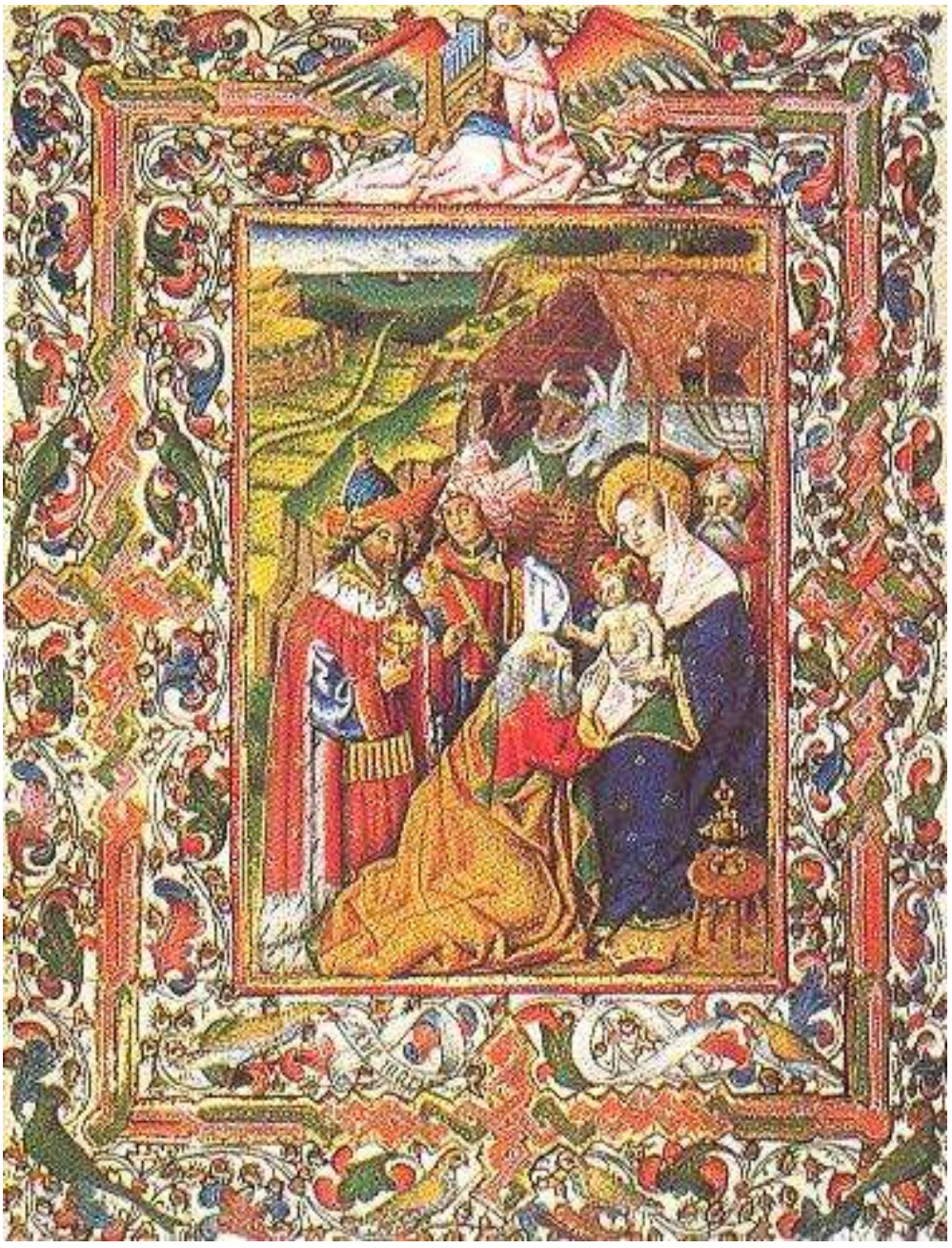
208. Apollonio di Giovanni, Marco del Buono, *Il trionfo di Scipione l'Africano,* part., © Cambridge, Fitzwilliam Museum

156. Giovanni Boccati, *Adorazione dei Magi*, part., Helsinki, Ulkomaisen taiteen museo Synebrychoff

208. Apollonio di Giovanni, Marco del Buono, *Il trionfo di Scipione l'Africano,* dettaglio © Cambridge, Fitzwilliam Museum

209. Bottega di Apollonio di Giovanni, *Il funerale di Cesare*, part.

210. Pittore Napoletano, *Adorazione dei Magi*, Torino, Galleria Sabauda, collezione Gualino



211. Maestro del San Giorgio, *Adorazione dei Magi*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, ms. Ludwig IX 12, Libro d'Ore

212. Atelier del Maestro di Zweder von Culemborg, *Adorazione dei Magi*, Berlino, Staaliche Museen, Kupferstichkabinett

213. Maestro di Zweder von Culemborg, *Adorazione dei Magi*, Egmont Breviary, New York, The Pierpont Morgan Library, M. 87,

214. Da Jan van Eyck, *Adorazione dei magi,* Amsterdam, Rijksmuseum

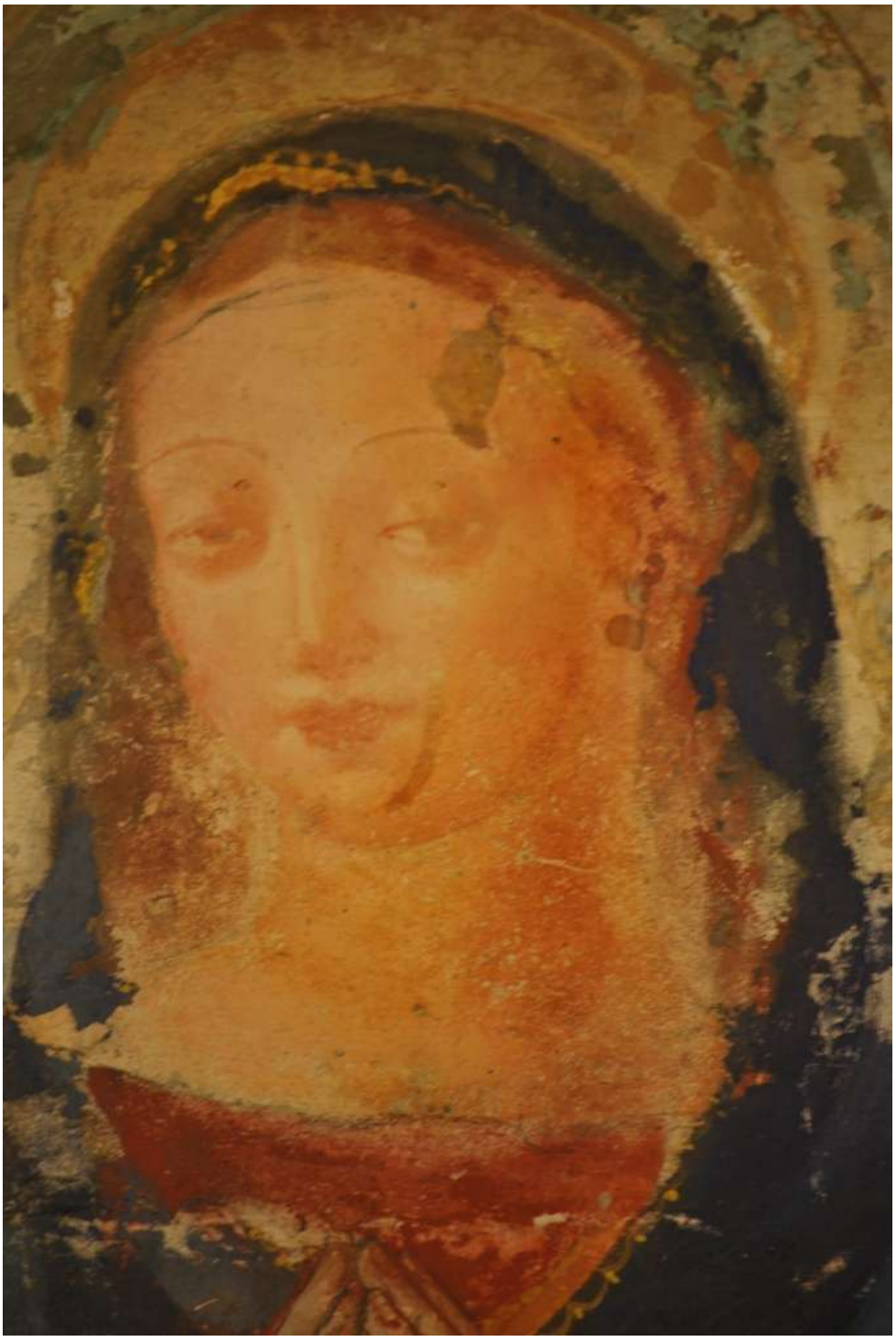
97. Jaume Huguet, *Adorazione dei Magi (dal retablo dell'Epifania)*, Vic, Museo Episcopal

156. Giovanni Boccati, *Adorazione dei Magi,* Helsinki, Ulkomaisen taiteen museo Synebrychoff

97. Jaume Huguet, *Adorazione dei Magi (dal retablo dell'Epifania)*, part., Vic, Museo Episcopal

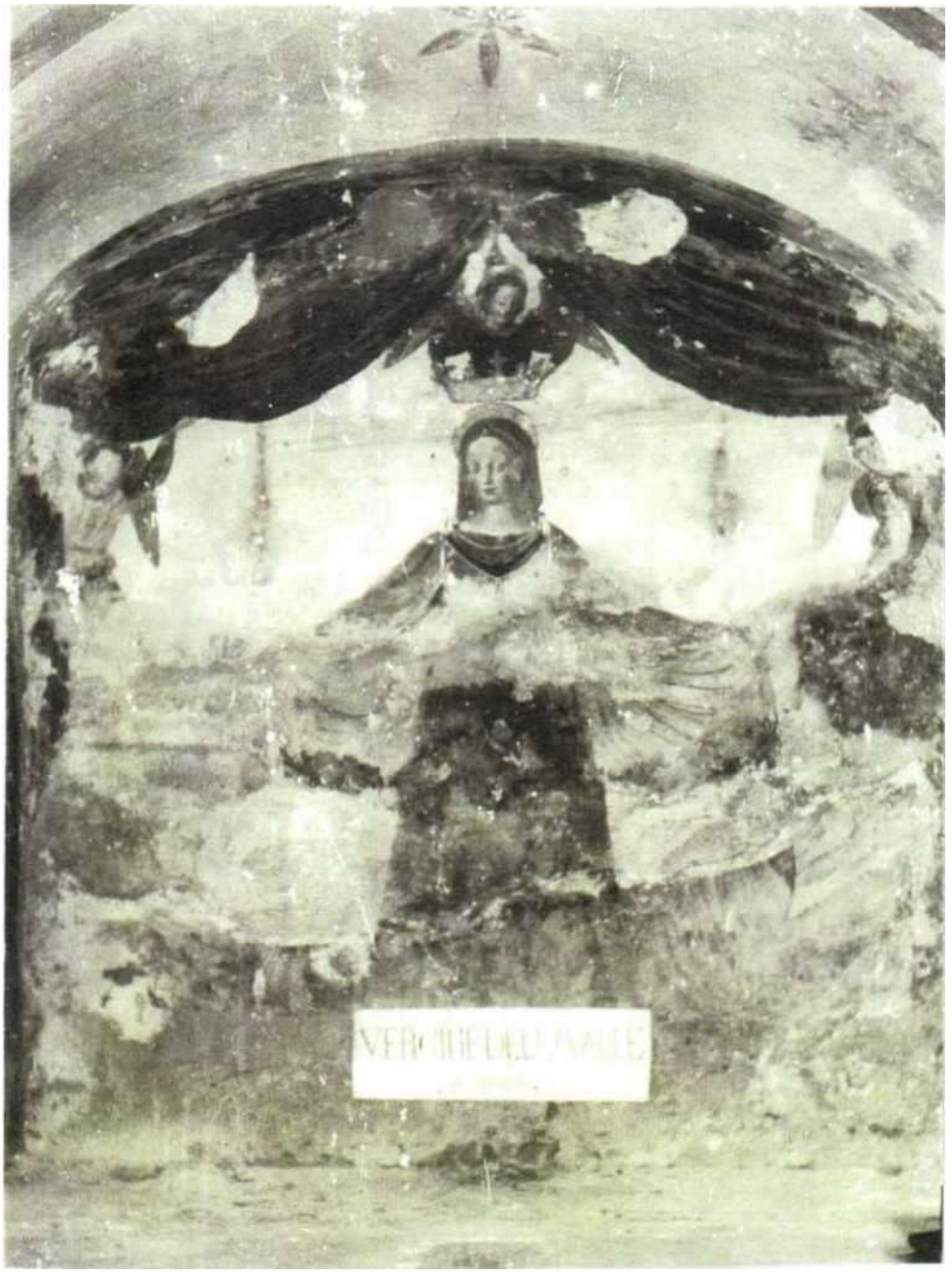
215. Chiesa della Madonna della Valle, Sassoferrato

216. *Madonna della Valle,* Chiesa della Madonna della Valle, Sassoferrato



216. *Madonna della Valle, part.,* Chiesa della Madonna della Valle, Sassoferrato

216. *Madonna della Valle, part.,* Chiesa della Madonna della Valle, Sassoferrato



217. Foto su lastra di Vetro Madonna della Valle (1899)