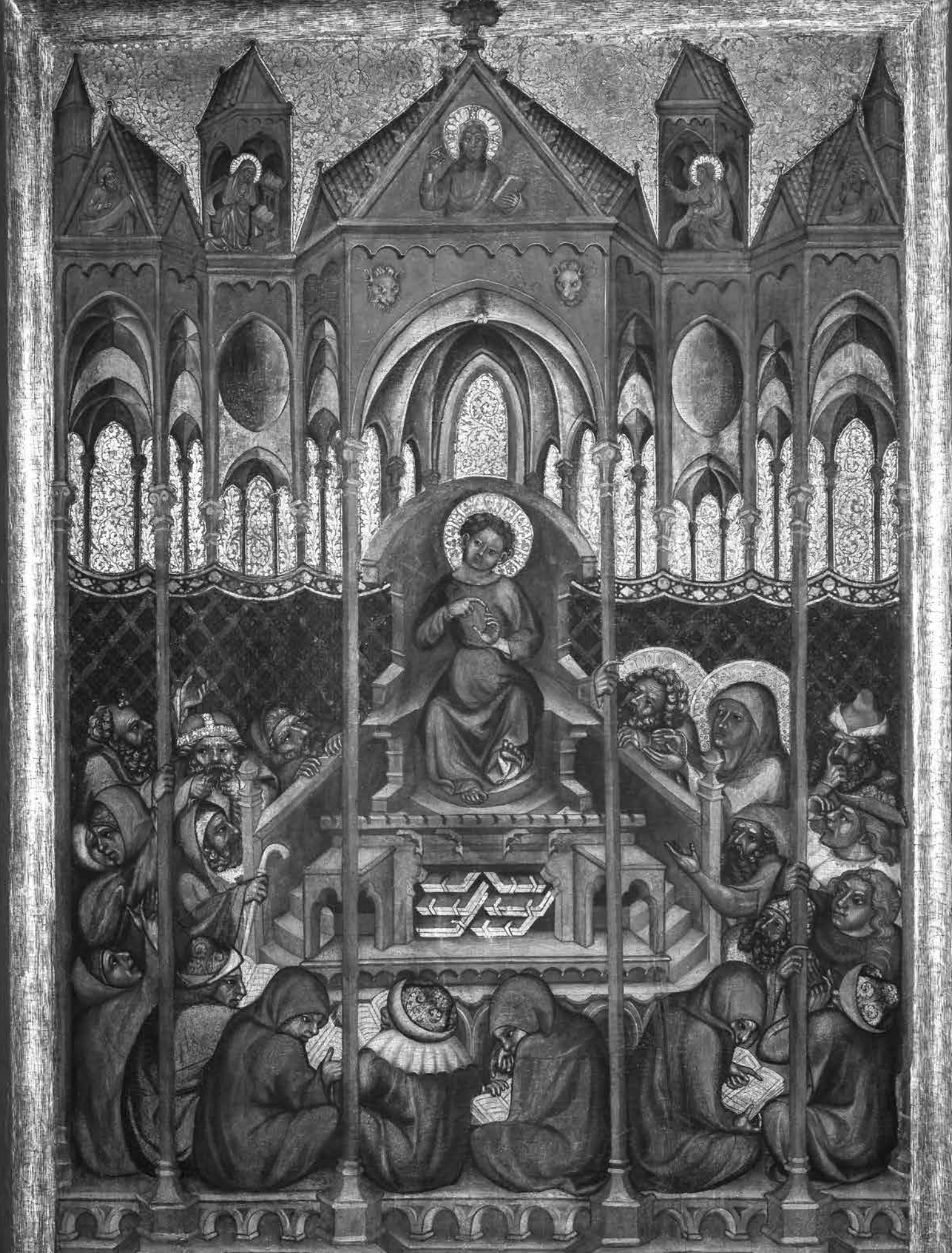


Studi in onore di Stefano Tumidei

a cura di

Andrea Bacchi
Luca Massimo Barbero



Ricezione di Giotto da Assisi a Bologna e oltre: metamorfosi
della *Disputa di Cristo fra i dottori*

Andrea De Marchi

L'*Annunciazione* Bianchetti, ora nelle collezioni comunali di Palazzo d'Accursio (fig. 3), è giustamente annoverata come uno dei vertici della lunga parabola di Jacopo di Paolo. Opera di dimensioni relativamente modeste (cm 148 x 115, al netto di una cornice che non c'è più e di un rifilo sul lato sinistro) impressiona però per l'imposto grandioso e aggressivo delle figure, adeguato al prestigio di una commissione pubblica, mediata dal notaio archivista Jacopo di Matteo Bianchetti, che vi si fece raffigurare in disparte, ma in esibita e compunta posa devota, e che volle il proprio stemma alla base della colonnina mediana, per la nuova sede della Camera degli Atti di cui era soprastante, al piano nobile di Palazzo di Re Enzo, finita di edificare nel 1388 da Antonio di Vincenzo, data che è dunque termine *post quem* per la realizzazione del dipinto¹. Il formato quadrangolare del tutto atipico, impensabile per una pala d'altare a quelle date, si giustificava probabilmente nell'arredo di un ufficio pubblico, fra scranni voltarelle e "palchi" lignei. Le geometrie esibite nella squadratura cubica delle figure e nell'articolazione scandita della scena architettonica si giustificavano meglio in quel luogo ed entro i partimenti della collocazione originale². Il riferimento tipologico è verosimil-

¹ Cfr. F. MASSACESI, in *Simone e Jacopo due pittori bolognesi al tramonto del Medioevo*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di D. Benati e M. Medica, Bologna 2012, pp. 68-69, cat. 12.

² Sulla Camera degli Atti vedi G. TAMBA, *La Camera degli Atti tra XIV e XV secolo*, in *Camera Actorum. L'archivio del Comune di Bologna dal XIII al XVIII secolo*, a cura di M. Giansante, G. Tamba e D. Tura, Bologna 2006, pp. 37-75. Una miniatura del 1726 mostra ancora la tavola di Jacopo di Paolo nel suo contesto (Archivio di Stato di Bologna, Anziani Consoli, Insignia, vol. XIII, c. 59°, III bimestre 1726: E. LOEVINSON, *La raccolta delle Insignia nel R. Archivio di Stato*

mente veneziano, pensando alle tante tavole quadrangolari, per lo più scompartite a trittico, che venivano dall'arredo delle sedi di magistrature e corporazioni: il trittico dell'arte della Seta a Rialto di Lorenzo Veneziano, quello del magistrato del Proprio di Jacobello del Fiore in Palazzo Ducale, eccetera³. In quegli stessi anni, nel 1382, quando la società dei notai bolognesi deliberò di far dipingere una pala per l'altare del proprio palazzo, si specificò che se non si fosse trovato un pittore all'altezza a Bologna lo si sarebbe dovuto cercare a Venezia, che godeva grande fama per i dipinti su tavola, “ubi dicitur et creditur esse magna ars de talibus tabulis et figuris”⁴. Non era una novità, da sempre Bologna guardava a Venezia per i modelli tipologici e la fastosa ricchezza delle carpenterie. In questo contesto Jacopo di Paolo deve rispondere alla sfida e dimostrare con fierezza che si può parlare bolognese schietto e non avere soggezione di nessun veneziano! Ma qui lo fa anche esibendo la vastità dei suoi orizzonti di riferimento e traducendo in gesto icastico e sanguigna possanza quella riscoperta di Giotto che dal Veneto alla Toscana percorre mezza Italia in quegli anni. Jacopo di Paolo era stato probabilmente a Padova in gioventù⁵ e aveva guardato a Giotto attraverso il filtro di Jacopo Avanzi. In poche opere però è così programmaticamente neogiottesco. Giustamente lo sottolinea Massimo Medica: “echi toscani ma soprattutto padovani si possono cogliere in questa opera, emblematica di quelle propensioni insieme arcaizzanti e grottesche che sovente animano le figurazioni di questo artista, intento a restituire, sia pure in una versione personalissima, il linguaggio più antico della pittura giottesca”⁶.

Varrà la pena di specificare l'esegesi puntuale delle fonti. Intanto è un chiaro omaggio all'affresco veneratissimo della SS. Annunziata a Firenze, tempio principe dei Servi di Maria, un'opera dipinta poco prima del 1361 da un pittore prossimo a Stefano

di Bologna, in “Archivio”, I, 1924, p. 200; *Camera Actorum...* cit., ripr. a p.1): la si vede integrata da una lunetta centinata con la colomba dello Spirito Santo, evidentemente posteriore e poi rimossa. Non va sottovalutata la sintonia delle architetture dipinte con quelle di Antonio di Vincenzo, specie nella volta costolonata della Camera degli Atti, ma ciò non toglie la desunzione giottesca.

³ Cfr. A. DE MARCHI, *Polyptyques vénitiens. Anamnèse d'une identité méconnue*, in *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIVe siècle*, catalogo della mostra (Tours, Musée des Beaux-Arts), a cura di A. De Marchi e C. Guarnieri, Cinisello Balsamo 2005, pp. 13-43.

⁴ Cf. P. MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo 1905, pp. 385 e 386 nota 1; F. FILIPPINI, G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1947, p. 250.

⁵ Fondamentale è per questo il riferimento a lui dei disegni del *De viris illustribus* di Darmstadt (Hessische Landesbibliothek, ms. 101), decorato per la famiglia padovana dei Papafava, operato da Massimo Medica (M. MEDICA, *Per una storia della miniatura a Bologna tra Tre e Quattrocento. Appunti e considerazioni*, in *Il tramonto del Medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio*, catalogo della mostra [Bologna, Pinacoteca nazionale, Museo civico medioevale], a cura di R. D'Amico e R. Grandi, Bologna 1987, pp. 163-165).

⁶ M. MEDICA, in *Collezioni comunali d'arte. L'Appartamento del Legato in Palazzo d'Accursio*, Bologna 1989, p. 34.

fiorentino ed oggetto a Firenze di numerose copie fin dagli anni seguenti⁷. La grande idea compositiva di quel fortunato prototipo era quella di far sedere la Vergine, familiarmente, sulla panca disposta sul lato lungo dell'alcova, che si intravede dietro (o ambigualmente su un seggio alla panca strettamente connesso), con le mani raccolte sul grembo, mentre l'angelo, appena planato e quindi con la mantelletta ancora sollevata in aria, si genuflette e incrocia le braccia sul petto in segno deferente. Da bravo bolognese Jacopo fa più concreto, azzerando la mandorla di raggi dorati che circonfonde l'angelo e descrive in maniera più analitica il letto matrimoniale, con due cuscini, dell'alcova (la Vergine era già promessa, in attesa della *domumductio!*), ma parafrasa alla lettera gli altri elementi, financo i dettagli del cuscinetto abbandonato sulla panca e di una mano di Gabriele che sparisce sotto all'altro braccio, seppur invertita (e nel prototipo più propriamente ritagliata sotto al mantello). L'architettura del talamo al fondo è però completamente diversa anche rispetto a quella del prototipo ricostruibile attraverso le derivazioni, se possibile buca lo spazio in maniera più scandita e forte, articolando due volte a crociera al di là di due arcate ogivali e raccordandole ad una loggia in primo piano, abitata dall'arcangelo e dalla Vergine, traforata da tre esili colonnine (quella di sinistra ora ritagliata) e cornice architravata. Si noterà che queste cubature architettoniche sono scientemente scorciate in base ad un asse che sta al centro dell'ogiva che inquadra la Madonna, così da accentuare lo scorcio laterale dietro all'arcangelo e ricavare a sinistra la campitura sull'oro per Dio Padre che si affaccia e entra oltre lo stipite, per inviare la colomba dello Spirito Santo. Il disegno prospettico soffre di semplificazioni empiriche e le membrature sono icasticamente evidenziate con costoloni color *brique* contro fondi azzurro e malva, ma da dove deriva Jacopo lo studio di scorci così acuti, che dovevano armonizzarsi con le volte dell'ambiente appena eretto da Antonio di Vincenzo?

Per me non ci sono dubbi: dalla *Disputa di Cristo fra i dottori* di Giotto ad Assisi, nel ciclo dell'Infanzia del transetto destro (fig. 1). Da lì lo scorcio laterale virtuoso dei costoloni intravisti oltre l'ogiva di sinistra, ricordati a quello frontale della crociera

⁷ La datazione prima del 17 agosto 1361, quando papa Innocenzo VI emanò una bolla per concedere l'indulgenza per chi visitava la cappella dell'Annunciazione nella chiesa dei Servi di Maria a Firenze, è confermata da un affresco datato 1363 nella pieve di San Pietro a Figline di Prato (cfr. G. GURRIERI, G. MAETZKE, *La pieve di Figline di Prato*, Prato 1973, pp. 65-66, figg. 30-31), che presuppone quella composizione, anche se ne dipende liberamente. Cfr. S. CHIODO, *Frammenti di opere, fonti e documenti per la pittura del Trecento alla Santissima Annunziata*, in *La Basilica della Santissima Annunziata dal Duecento al Cinquecento*, Firenze 2013, pp. 112-114, che propone una rivalutazione dell'opera, diminuita dall'usura della superficie e dai ritocchi, ed avanza raffronti con Giottino e con Nardo di Cione. La derivazione dall'affresco fiorentino non è sfuggita a D. BENATI, *Jacopo di Paolo*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX- XV*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, p. 356.

in asse (Giotto l'aveva già sperimentato nella *Predica davanti ad Onorio* del ciclo francescano e nei cosiddetti 'coretti' padovani); da lì lo sventagliamento di esili sostegni proiettati in primo piano da fregi trabeati; da lì gli stessi oculi iscritti nei pennacchi. Da lì in sostanza l'invenzione d'insieme e l'esibizione di uno scorcio centralizzato, che fa della *Disputa* assisiata uno dei vertici di poetica spaziosa di tutto il Trecento, un testo che fu ammirato davvero in mezza Europa. Non per retorica: la *Morte della Vergine* del Museum of Fine Arts di Boston, dal castello di Košátky, capo d'opera del boemo Maestro di Vyšší Brod verso la metà del secolo (fig. 2), reimpiega *in toto* lo scenario assisiata, manipolandolo genialmente, scomponendolo e gremendolo in maniera anti-spaziale⁸.

A Bologna questa composizione doveva essere ben nota e la stessa gemmazione di discendenze in area teutonica e mitteleuropea credo sia stata mediata dalla città emiliana e specialmente dall'illustrazione libraria bolognese. Nelle discussioni sulla migrazione dei modelli prevale sempre il dilemma sul viaggio o meno degli artisti o il problema, non facilmente documentabile, dei *media* concreti (disegni? taccuini? miniature? altre opere mobili?). Non meno affascinante è però interrogarsi sui possibili intrecci fra la tradizione iconografica in senso lato, e quindi pure compositiva, e le filiere stilistiche. Nel caso specifico Jacopo potrebbe benissimo essere stato ad Assisi, come tanti, ma sicuramente era predisposto a riconoscere questa composizione attraverso una stemmatica tutta bolognese affidata alla decorazione libraria. La *Disputa di Cristo fra i dottori* è un soggetto che viene presto intercettato dai miniatori di *decretalia* e codici giuridici, nel momento in cui si comincia a perseguire una nuova monumentalizzazione del frontespizio interno e perciò c'è sete di soggetti adeguati alla materia squisitamente anfibia.

Fu in particolare il grande Maestro del 1328⁹ ad imporre un nuovo canone, riproducendo senza mai ripetersi banalmente impegnative vignette orizzontali, entro le

⁸ Inv. 50.2716: M. PROKOPP (*Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe particularly Hungary*, Budapest 1983, p. 51) non individuava la fonte ed evocava sia le *Storie di san Martino* di Simone ad Assisi (in ciò dipendendo in realtà da A. STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik* (1934-1961), I, *Die Zeit von 250 bis 1350*, Berlin 1934, I, p. 188, che interpretava gli italianismi nella resa delle architetture tutti in chiave senese), sia le architetture della pala feriale di Paolo Veneziano; ancora più inconsapevoli della problematica si mostrano J. FAJT e R. SUCKALE (in *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310-1437*, catalogo della mostra [Praga e New York], a cura di J. Fajt, Berlin 2006, pp. 82-84, cat. 7), che avanzano fuorvianti confronti con le storie della *Maestà* di Duccio; per la dipendenza dalla *Disputa* di Giotto ad Assisi vedi A. DE MARCHI, *Illusionismo nordico e spazialità giottesca a Bolzano. L'interferenza di due culture in un caso esemplare*, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano), a cura di A. De Marchi, T. Franco e S. Spada Pintarelli, Trento 2000, p. 22.

⁹ Cfr. M. MEDICA, *Maestro del 1328 (Maestro Pietro?)*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani* cit., pp. 473-474. Secondo S. L'ENGLE (in *La miniatura a Padova. Dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra [Padova, Palazzo della Ragione], a cura di G. Baldissin Molli, G. Mariani Canova e F. Toniolo, Modena 1999, p. 125) fu il maestro del 1328 il primo ad introdurre questo soggetto per la decorazione monumentale di codici giuridici.

colonne di testo a tenaglia, in cui squadernare vivacissime composizioni che si appoggiano all'idea suprema di Giotto, già scompaginandola e tradendola nell'intimo, sommuovendola dall'animazione corpulenta delle figure gesticolanti. Si è discusso se l'ispirazione giottesca di tale scena fosse per lui occasionata dalla decorazione di codici liturgici per la SS. Annunziata a Firenze (1332-1333)¹⁰, ma siamo a monte di tale frangente e la fonte è invece limpidamente Assisi, unico esempio di sviluppo così largo e architettonico di tale soggetto¹¹. Allo stato attuale delle conoscenze la ricezione più antica dovrebbe essere documentata dal *Liber sextus Decretalium* della Biblioteca capitolare di Padova (ms. A 2, c.1r, fig. 4)¹². Da Giotto deferivano la triplice sequenza delle crociere raccordate e la disposizione di spalle dei dottori seduti lungo la panca in primo piano. La posizione eminente di Cristo è quella più tradizionale, cui deferivano ancora Giotto giovanissimo nella prima campata della basilica superiore di Assisi e il suo allievo Taddeo Gaddi nel prospetto della cappella Baroncelli in Santa Croce. La conoscenza anche del Giotto padovano è chiara nelle nuvolette da cui sbucano i busti degli angeli in volo, un dettaglio che sparisce nelle successive elaborazioni, dove si accentua la corposa mollezza delle figure e la loro gesticolazione eccitata. Un approdo ben rappresentato nella maturità maggiore del *Liber sextus Decretalium* della Pierpont Morgan Library (ms. M 821, pagine sciolte, fig. 5)¹³, in cui Medica riconosce "una più calibrata rappresentazione dello spazio"¹⁴, da connettere senz'altro alla ripercussione

¹⁰ Cfr. M. ASSIRELLI, *Due corali bolognesi e gli antifonari trecenteschi della SS. Annunziata*, in *L'Ordine dei Servi di Maria nel primo secolo di vita*, atti del convegno (Firenze, 1986), Firenze 1988, pp. 287-299.

¹¹ Massimo Medica, commentando le impegnate composizioni architettoniche del *Decretum Gratiani* di Madrid e del *Liber sextus* di New York, sosteneva per l'individuazione delle fonti la necessità di andare oltre i 'coretti' di Padova e di ipotizzare "che a queste date il miniatore si fosse potuto giovare anche dei modelli successivi di Giotto, a partire da quelli da lui eseguiti più tardi nella basilica inferiore di Assisi o in Santa Croce a Firenze" (M. MEDICA, *Libri, miniatori e committenti nella Bologna di Bertrando del Poggetto*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertando del Poggetto*, catalogo della mostra [Bologna, Museo civico medievale], a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo 2005, p. 89).

¹² Cfr. A. CONTI, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981, pp. 82-83 e nota 15; S. L'ENGLE in *I manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare di Padova*, a cura di G. Mariani Canova, M. Minazzato e F. Toniolo, Padova 2014, II, pp. 904-907. Avevo già segnalato l'importanza di una conoscenza del prototipo assisiata (A. DE MARCHI, *Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. Rapporti figurativi tra Veneto ed Emilia in età gotica*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli e A. Mazza, Modena 1999, p. 11), contestando l'insistenza solo su un possibile soggiorno padovano del Maestro del 1328 per spiegare l'assimilazione di motivi architettonici giotteschi (F. D'ARCAIS, *Il "giottismo" nella miniatura padovana del primo Trecento. Proposte e ipotesi*, in *La miniatura a Padova* cit., p. 128).

¹³ Cfr. S. L'ENGLE, in *La miniatura a Padova* cit., p. 125, cat. 39, che insiste solo sulla dipendenza da scene del ciclo Scrovegni. Il confronto, proposto nella mostra padovana, fra questo codice e le *Decretales* di Gregorio IX della stessa biblioteca, ms. M.716.2, mostrava a mio avviso in maniera chiara come questo secondo manoscritto fosse stato miniato dal Maestro del 1328 in un momento precedente l'attività di Giotto a Bologna, mentre il primo ne risentisse in maniera bruciante, con una resa spaziosa altrimenti matura.

¹⁴ MEDICA, *Maestro del 1328* cit., p. 474.

della presenza di Giotto stesso a Bologna nel 1332-1333, al servizio del legato apostolico Bertrand du Pouget. In tale luce l'anonimo miniatore rilesse in maniera più matura il solito prototipo assisiato, assestando con più coerenza lo scorcio delle tre crociere e tentando anche la resa degli esili sostegni ricadenti in primo piano. In posizione intermedia si colloca la versione del *Decretum Gratiani* di Madrid (ms. Vitr. 21-2, c. 263r)¹⁵, dove il gruppo figurale deborda sul davanti entro un'edera esagonale di panche, e le volticelle centrali sono raddoppiate. Tale raddoppiamento pone le premesse per la radicale scomposizione quasi cubista del suo maggiore allievo, l'Illustratore, che conosceva bene questa composizione e la destrutturò all'eccesso in una pagina memorabile delle *Decretales* di Gregorio IX della Thuringische Landesbibliothek di Weimar¹⁶ (fig. 6), al punto di far divergere le crociere laterali in un'esplosione centrifuga.

Non ci si stancherà mai di evidenziare quanto la genesi della scuola pittorica bolognese debba alla peculiarità dell'illustrazione libraria e alle sue vertiginose evoluzioni nei primi decenni del Trecento. Senza l'imperativo posto dai soggetti fuori canone dell'illustrazione giuridica, specie a commento della varietà causidica del *Decretum Gratiani* e delle congiunture di vita vissuta che vi fecero irruzione, senza la sfida di costringere e popolare margini ed interstizi, non si spiegherebbe il gusto per la narrazione franta e il sapido accidente dei pittori bolognesi, che vennero di conserva rispetto ai miniatori. Senza gli esercizi del Maestro del 1328 sul tema assisiato giottesco della *Disputa* non avrebbe visto la luce l'invenzione deflagrante, tutta corpi e gesti, e nulla più architettura, neanche *per fragmenta*, dello Pseudo-Jacopino nel paliotto per le suore domenicane di Santa Maria Nuova (Bologna, Pinacoteca Nazionale¹⁷): dove comunque non mancano tre dottori seduti di schiena sulla panchetta in primo piano, salvo che poi uno si storce e urla strabuzzando gli occhi per scagliare il suo libro ormai inutile: ultima stravolta rimembranza del nobile ascendente assisiato, attraverso una metamorfosi tutta bolognese, che lo rende quasi irriconoscibile.

Prima che Jacopo di Paolo recuperi l'etimo, con ardore quasi filologico e commovente pur nelle sue ingenuità e belle forzature, non si mancherà di rilevare le diffrazioni ancora più deformanti che questa tradizione conobbe nel Nord Europa, attraverso

¹⁵ Cfr. CONTI, *La miniatura* cit., pp. 82-83 e nota 15. In questo caso la scelta della *Disputa* non riguarda il frontespizio interno, ma l'apertura della sezione *De poenitentia* del *Decretum Gratiani*.

¹⁶ Ivi, p. 95.

¹⁷ Cfr. M. MEDICA, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, Venezia 2004, pp. 78-81. Per la funzione originale come paliotto e la complementarità col polittico della *Presentazione al Tempio* dello stesso Pseudo-Jacopino, vedi A. DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Firenze 2008, p. 103.

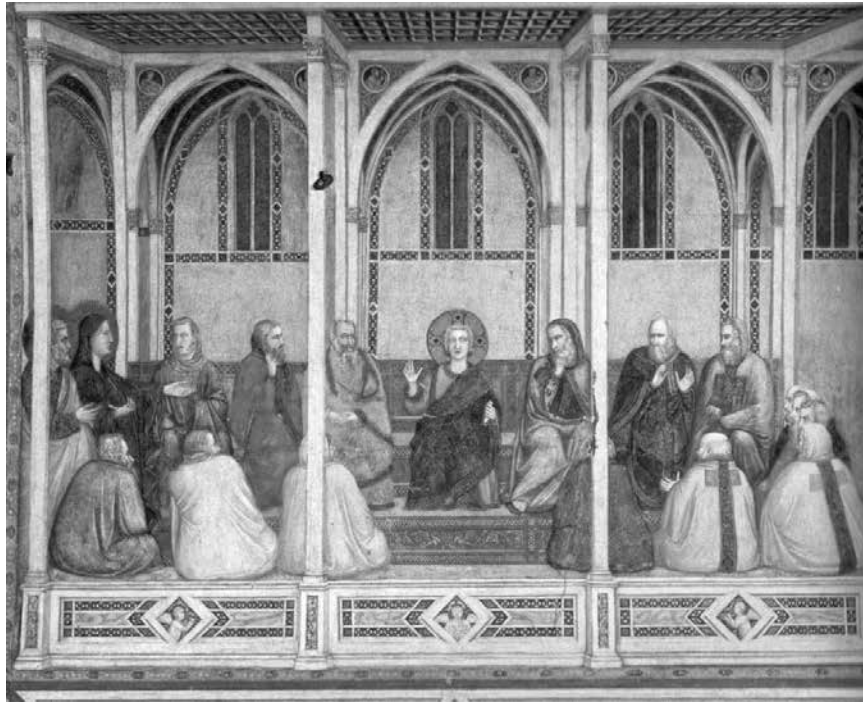
tramiti che magari un giorno si potranno meglio rintracciare, passo passo, e in cui – ripeto – facilmente giocò il suo ruolo la diffusione a Nord delle Alpi di codici giuridici illustrati a Bologna¹⁸. Come non riconoscere infatti la filiazione bolognese della composizione della *Disputa di Cristo fra i dottori* in un pannello dell'impressionante *Flügelaltar* dipinto verso il 1360-1370 per l'altare maggiore della chiesa dei francescani di Toruń (ora nel Muzeum Diecezjalne di Peplin, fig. in antiporta)¹⁹, in Polonia? Cristo fanciullo domina alto sul podio, sotto di lui lo scranno aperto è pieno di libri, come nella citata pagina dell'Illustratore, tutt'intorno si sviluppa ad edera il consesso gremito dei dottori, raggomitati come nello Pseudo-Jacopino, ai di là di una selva di colonnine che poggiano in primo piano e su cui si libra in aria una miriade di volticelle nervate! Una vera “maledizione di tabernacolini”, che però, paradossalmente, era figlia della rivoluzione giottesca e assisiata, metabolizzata e rigenerata dai bolognesi, e da loro trasmessa fin all'estrema Tule.

* Svolgo in queste pagine i contenuti della relazione tenuta il 5 maggio 2010 presso l'Università di Bologna, nella giornata organizzata in memoria di Stefano, due anni dopo la sua morte. Per omaggiare l'amico indimenticato e lo studioso finissimo ho pubblicato un testo, letto in San Mercuriale a Forlì durante la celebrazione delle esequie: Ricordo di Stefano Tumidei, in “Bulletin de l'association des historiens de l'Art italien”, 14, 2008, p. 210.

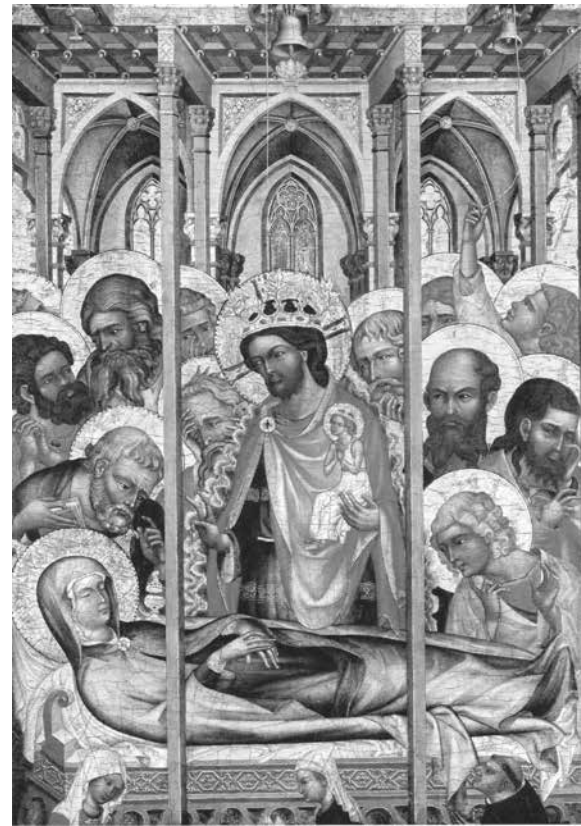
Ringrazio l'amico Jerzy Miziołek per avermi aiutato nel reperimento di materiale iconografico e bibliografico polacco.

¹⁸ Cfr. DE MARCHI, *Tavole veneziane* cit., pp. 11-12. Un interessante caso di migrazione già trecentesca di un importante codice bolognese in area tedesca riguarda proprio il Maestro del 1328, il libro d'ore di Monaco (Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm 6116), la cui legatura permette di ipotizzare che sia venuto in possesso di Stefano di Baviera nel 1381, in occasione delle sue nozze con Taddea figlia di Beranbò Visconti (M. MEDICA, *Tra Università e Corti: i miniatori bolognesi del Trecento in Italia settentrionale*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, atti del convegno [Lausanne, 2010], a cura di S. Romano e D. Cerutti, Roma 2012, p. 103).

¹⁹ Cfr. A. STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik* (1934-1961), II, *Die Zeit von 1350 bis 1400*, Berlin 1936, pp. 80-84, fig. 95; A. LABUDA, *Chrystus Dwunastoletni-Bóg, Nauczyciel. Ze studiów nad retablem franciszkanów toruńskich*, in *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Złatowi*, Wrocław 1998, pp. 106-122; M. OTTO-MICHALOWKA, *Gotische Malerei in Polen*, Berlin 1982, pp. 20-21; A. S. LABUDA, K. SECOMSKIEJ, *Malarstwo gotyckie w Polsce*, Warszawa 2004, Secomska I, p. 334, II, p. 274 e III, fig. 730.



1. Giotto, *Disputa di Cristo fra i dottori*. Assisi, Basilica inferiore di San Francesco



2. Maestro di Vyšší Brod, *Morte della Vergine*. Boston, Museum of Fine Arts (dal castello di Košátky)



3. Jacopo di Paolo, *Annunciazione*. Bologna, Palazzo d'Accursio, collezioni comunali d'arte



4. Maestro del 1328, *Disputa di Cristo fra i dottori*. Padova, Biblioteca capitolare, ms. A 2 (Bonifacio VIII, *Liber sextus Decretalium*), c. 1r



6. "Illustratore", *Disputa di Cristo fra i dottori*. Weimar, Thuringische Landesbibliothek, ms. Fol. Max. 10 (Gregorio IX, *Decretales*), c. 6r

5. Maestro del 1328, *Disputa di Cristo fra i dottori*. New York, The Pierpont Morgan Library, ms. M 821 (Bonifacio VIII, *Liber sextus Decretalium*), pagina sciolta

