



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO  
Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo  
Ciclo XXVII

Coordinatore Prof. Maria Grazia Messina

Jacobello del Fiore  
o della pittura a Venezia tra il neogiottismo  
di fine Trecento e la ‘rivoluzione’ gentiliana

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/01

Dottorando:  
Dott. Valentino Anselmi

Tutore:  
Chiar.mo Prof. Andrea De Marchi

Coordinatore:  
Chiar.ma Prof. Maria Grazia Messina

ANNI ACCADEMICI 2012-2014

# Indice

I. Jacobello del Fiore nella letteratura artistica.....	pag. 1.
- <i>Da Marcantonio Michiel a Giovanni Maria Sasso</i> .....	pag. 1.
- <i>Dalle soppressioni napoleoniche al 1932</i> .....	pag. 7.
- <i>Dalla Seconda Guerra Mondiale alla mostra "Da Altichiero a Pisanello"</i> .....	pag. 14.
- <i>Dal 1968 a oggi</i> .....	pag. 20.
II. I misteriosi esordi di Jacobello, il "Maestro della Madonna Giovanelli" e il contesto lagunare neo-giottesco .....	pag. 31.
- <i>"Jacobellus pictor filius ser francescani de flor pictoris de confinio s. luce"</i> .....	pag. 31.
- <i>Il "Maestro della Madonna Giovanelli" o "Pseudo-Avanzi"</i> .....	pag. 35.
- <i>Il "Maestro della Madonna Giovanelli": Francesco del Fiore o il giovane Jacobello?</i> .....	pag. 43.
- <i>Il contesto lagunare neo-giottesco</i> .....	pag. 54.
III. Jacobello del Fiore e le Marche. La reazione all'arrivo di Gentile da Fabriano a Venezia e il ruolo di pittore "ufficiale" della Serenissima .....	pag. 61.
- <i>Montegranaro, Casteldimezzo e Pesaro: prime tappe di un assiduo rapporto. Venezia: la decorazione della Sala del Maggior Consiglio</i> .....	pag. 61.
- <i>Gentile da Fabriano a Venezia. La reazione del contesto artistico lagunare</i> .....	pag. 89
- <i>Jacobello del Fiore pittore "ufficiale" della Serenissima</i> .....	pag. 100.

IV. Il polittico per la chiesa di Sant'Agostino di Teramo: un capolavoro della pittura tardogotica veneziana.....	pag. 109.
- <i>Il contesto artistico teramano e il polittico per la chiesa di Sant'Agostino</i> .....	pag. 109.
- <i>Nel solco del polittico abruzzese</i> .....	pag. 130.
V. Uno sguardo su Venezia ai tempi della maturità di Jacobello del Fiore: l'evoluzione del contesto artistico lagunare e l'attività di "Lorenzo e Iachomo da Venexia" .....	pag. 137.
- <i>Il sepolcro della famiglia del Fiore</i> .....	pag. 137.
- <i>L'affermazione di una nuova generazione di artisti</i> .....	pag. 139.
- <i>"Lorenzo e Iachomo da Venexia"</i> .....	pag. 145.
VI. I polittici per la città di Fermo e le ultime opere di Jacobello del Fiore .	pag. 161.
- <i>I complessi fermani</i> .....	pag. 161.
- <i>La tarda produzione artistica di Jacobello del Fiore</i> .....	pag. 177.
VII. Le tipologie dei polittici veneziani: il caso di Jacobello del Fiore.....	pag. 181.
- <i>I polittici di Jacobello del Fiore fra tradizione e rinnovamento</i> .....	pag. 181.
- <i>Tipologie "ufficiali"</i> .....	pag. 189.
- <i>Una curiosa tavoletta</i> .....	pag. 191.
- <i>Dittici, trittici e ancone di formato ridotto</i> .....	pag. 192.

Regesto Documentario .....pag. 197.

Catalogo delle opere .....pag. 229.

Bibliografia Generale .....pag. 307.

# I

## JACOBELLO DEL FIORE NELLA LETTERATURA ARTISTICA

*Da Marcantonio Michiel a Giovanni Maria Sasso*

Benché abbia goduto di una fortuna alterna durante i secoli, possiamo oggi facilmente collocare Jacobello del Fiore tra le maggiori personalità attive a Venezia durante la prima metà del Quattrocento, dato che, probabilmente, fu l'artista che meglio seppe interpretare l'apparente conservatorismo lagunare, coniugandolo alle novità importate in città da Gentile da Fabriano. Per questo motivo, sembra oggi limitativo considerarlo come un pedissequo imitatore delle reiterate formule tardotrecentesche laurenziane, laddove la straordinaria raffinatezza delle sue opere ci restituisce la figura di un pittore aggiornato sulle più moderne tendenze di allora. È indubbio che già a partire dalla fine del Settecento e soprattutto nel corso dell'Ottocento, nel momento della riscoperta dei primitivi, egli dovette acquisire una grande popolarità, tanto da divenire una sorta di 'raccoltore' di tutte quelle opere a cui non si riusciva a dare un nome, inducendo i collezionisti, i "restauratori" e i mercanti d'arte ad apporre false firme jacobelliane su polittici, trittici o quant'altro.

Il suo nome compare per la prima volta nella letteratura artistica del Cinquecento, e, precisamente, fu 'riesumato' da Marcantonio Michiel (Venezia, 1484 – Venezia, 9 Maggio 1552), letterato e collezionista d'arte, il quale si dedicò alla ricognizione delle opere d'arte presenti nelle collezioni più rilevanti di Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, stilando un manoscritto (pubblicato soltanto nel 1800) in cui descrisse con dovizia di particolari le sculture, le pitture e i disegni presenti nelle collezioni pubbliche e private dell'area lombardo-veneta. Il manoscritto, tramandato incompleto e per di più avente assolutamente il carattere di abbozzo incompiuto, contiene notizie che furono messe insieme a poco a poco in una lunga serie di anni. Questi dati si basano quasi esclusivamente sull'esperienza personale di un uomo di finissima educazione artistica, che ebbe stretti rapporti con artisti e con dotti, non trovando eguali per lo spirito di osservazione e per l'acuto giudizio. Nella Scuola grande della Carità di Venezia il Michiel vide che "Nel detto albergo a man manca li Apostoli pur in tavola a guazzo, maggiori del natural, furono de man de Jacomello dal Fior l'anno 1418, 13 Febbraro [*more veneto*]"<sup>1</sup>. Non sembra casuale che egli si sia soffermato su delle tavole "a guazzo", cioè su delle pitture monocrome, visto che questa tipologia artistica fu particolarmente apprezzata nel

---

<sup>1</sup> M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno* (1521-1543), (ms. della biblioteca Marciana pubblicato ed illustrato da D.J. Morelli, Bassano 1800), seconda edizione riveduta ed aumentata per cura di G. Frizzoni, Bologna 1884, p. 237. Le parole del Michiel sono state ricordate, senza particolari commenti, da Laudedeo Testi (cfr. L. Testi, *La storia della pittura veneziana*, voll. 2, Bergamo 1909-1915, I, *Le origini*, pp. 391-422: 409-410, nota 1).

corso del Cinquecento. Nonostante questo ciclo di ‘Apostoli’ sia andato perduto, la testimonianza del letterato veneziano è stata fondamentale per avviare la ricostruzione del catalogo di Jacobello del Fiore, poiché ha assicurato la possibilità di collegare al suo nome un’opera che recava una data precisa e che si trovava in un luogo importante.

Il nostro artista fu citato anche da Giorgio Vasari (Arezzo, 30 luglio 1511 – Firenze, 27 giugno 1574), che fu in tutto, nel senso buono come in quello cattivo, il vero patriarca di una nuova storia dell’arte, non solo per l’esempio della sua grande storia degli artisti così ricca d’influssi e presto imitata dappertutto, con la costruzione storica intrapresa e sviluppata da lui, ma anche per l’aperta obiettività a cui egli tendeva e che spesso raggiunse di fronte alle manifestazioni artistiche più svariate. Nell’edizione giuntina (1568) de *Le Vite de’ Più Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori* (pubblicate per la prima volta a Firenze nel 1550 dall’editore ducale Lorenzo Torrentino) naturalmente non ha dedicato una biografia al pittore veneziano, ma in quella relativa a Vittore Carpaccio ha registrato – segnalando un’ulteriore opera del pittore – che “In Venezia, ne’ medesimi tempi, fu tenuto in pregio, sebbene tenne la maniera greca, Iacobello de Flore; il quale in quella città fece opere assai, e particolarmente una tavola alle monache del Corpus Domini, che è posta nella lor chiesa all’altar di San Domenico”.<sup>2</sup> Da questo giudizio si intravede tutta l’intelligenza critica di Vasari, che aveva informazioni sfuocate riguardo a Jacobello e ne parlava dunque in parallelo a Carpaccio, ma comprese che il nostro artista aveva dipinto in altro modo, ‘tenendo’, almeno in parte, la ‘maniera greca’.

Più tardi, la testimonianza del Michiel sarebbe stata ribadita da Francesco Sansovino (Roma, 1521 – Venezia, 1586), figlio del grande architetto e scultore toscano Jacopo, divenuto celebre durante la sua residenza a Venezia. Francesco si distinse per aver prestato il suo ingegno alle tipografie veneziane, per le quali approntò traduzioni, compilò raccolte e annotò alcuni classici. Nella sua opera più famosa, ovvero *Venetia, città nobilissima et singolare, descritta in XIII Libri*, una preziosa guida della città lagunare nella quale sono descritte chiese, “scuole”, palazzi e opere d’arte (pubblicata a Venezia nel 1581), scriveva: “in questa della Carità edificata presso al canal grande & per fronte della Chiesa della Carità, grande e capace bastanza con bella sala & albergo, vi sono gli Apostoli fatti a guazzo maggiori del naturale, da Iacomello dal Fiore, che visse l’anno 1418”.<sup>3</sup> In aggiunta, ci ha informato che “Entrando adunque in Chiesa [la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia] per la porta maestra dalla sinistra, si vede la palla di S. Agostino fatta a guazzo da luigi Vivarino. quella di S. Pietro martire, prima da Iacomello dal Fiore, & poi rifatta del tutto da Titiano pittore illustre”.<sup>4</sup>

Il volume del Sansovino ci restituisce un quadro assai completo della storia e dell’organizzazione della Serenissima e un’esatta planimetria della città secondo i suoi “sestieri”. È questa la prima topografia artistica di uno dei più importanti centri italiani,

---

<sup>2</sup> G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1568), con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, voll. 9, Firenze 1906, III, p. 635. Il passo non è presente nell’edizione torrentiniana: è dunque una delle aggiunte del 1568, che testimoniano lo sforzo di documentazione ulteriore sulla pittura veneziana, anche quella di tempi remoti.

<sup>3</sup> F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII Libri*, rist. anastatica dell’ed. Venezia 1581, Bergamo 2002, p. 99v.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 23v.

apparsa per le stampe, e veramente degna di quel nome, e per questo di singolare valore, non meno che per l'abbondanza delle notizie su uno dei periodi artisticamente più ricchi. Com'è noto, pochissimo spazio è riservato ai pittori primitivi dagli scrittori ed eruditi veneziani del Cinquecento, per lo più ignari dell'esistenza stessa delle opere; per questo motivo, è significativo che il Sansovino abbia ricordato le perdute pitture monocrome della Scuola grande della Carità, tipologicamente conformi al suo orizzonte culturale, e una pala d'altare già nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia (composta verosimilmente da un San Pietro Martire a figura intera e da alcune storie della sua vita), di cui sopravvive a Dumbarton Oaks (Washington D.C.) l'episodio con la 'Morte di San Pietro Martire', che ebbe la 'sfortuna' di essere sostituita da una pala di Tiziano, il campione della pittura cinquecentesca veneziana.

Nel corso del Seicento lo scarno catalogo jacobelliano fu incrementato dalla riscoperta di nuove ed interessanti opere. Per esempio, Raffaele Adimari, storico e scrittore italiano, ha pubblicato a Brescia nel 1616 il *Sito Riminese*, una prima storia della città e del territorio di Rimini, nella quale ha commentato per la prima volta un 'Crocifisso' della chiesa dei Santi Apollinare e Cristoforo di Casteldimezzo, intagliato dallo scultore veneziano Antonio Bonvicino e policromato da Jacobello del Fiore.<sup>5</sup> È quasi inutile evidenziare come il libro dell'Adimari faccia parte di quella periegetica locale seicentesca interessata a mettere in luce l'orgoglio municipale, così fortemente sviluppato in Italia, non rinunciando all'antica tradizione degli 'elogi', alla presentazione del patrimonio culturale della comunità e all'esaltazione dei suoi uomini famosi.

“Crebbe la pittura di riputazione in Francesco e Jacobello Flore, perché aggiunsero all'arte alcuna riforma, onde con facilità poterono quei primi artefici acquistar nome e riputazione con le fatiche loro: ma le opere di Francesco furono consumate dagli anni, e di Jacobello sono in Venezia nell'ufficio del Proprio sopra un armadio tre figure, i cui corpi sono inseriti con bell'artificio di lavori di stucco dorati”.<sup>6</sup> Con queste parole il pittore Carlo

---

<sup>5</sup> R. Adimari, *Sito Riminese, Dove si tratta della Città, & sue parti, & come si potesse ampliare, & fin dove arrivano li suoi confini da tutte le parti di terra, Et in particolare, di tutte le Chiese, & cose Ecclesiastiche, che sono nella Città, e fuori di essa; opera nova, & dilettevole da sapersi da tutte le persone curiose, con alcune Figure d'intaglio, divisa in due Parti*, Brescia 1616, Libro Primo, pp. 131-132, “Trà l'altre cose, che vi sono di gran devozione, vi è un Christo in Croce bellissimo, è tanto bello, che quasi è impossibile, che sia fatura humana, di buona grandezza di legno, per quanto si può vedere, il qual dicono esser venuto in quel luoco miracolosamente per mare, & di ciò solevasi essere alcune memorie nelle scritture di detto Hospitale: Come dicono anco di quello, ch'è in Castel di mezzo, nel Stato del Sereniss. Sig. Duca d'Vrbino, se ben vi è memoria di Ant. Bonvicino intagliatore, e di Iacomello di Fiore Pitore Venetiano, & che fù li anni della Christiana salute 1600. Incirca, qual in effetto si vede vna delle belle Teste, che sia possibile à vedersi, & è di gran devotione tenuto sempre coperto, come cosa di gran valore”. Questa dichiarazione è stata presentata da Rodolfo Pallucchini, il quale ha escluso la possibilità che il 'Crocifisso' di Casteldimezzo sia stato accompagnato da altre figure dipinte sul muro (R. Pallucchini, *La pittura veneta del Quattrocento, il gotico internazionale e gli inizi del Rinascimento*, lezioni tenute da Rodolfo Pallucchini nell'Università di Bologna durante l'anno accademico 1955-1956, a cura di M.A. Novelli, Bologna 1956, p. 64).

<sup>6</sup> C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte, ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* (1648), voll. 2, Padova 1835-1837, I, pp. 46-48. “quella di mezzo rappresenta la Giustizia con un breve in mano in cui è notato: EXEQUAR ANGELICOS MONITUS SACRATAQUE VERBA, BLANDA PIIS, INIMICA MALIS, TUMIDISQUE SUPERBA. Al destro lato sta l'arcangelo Michele con altro breve scritto: SUPPLICIUM SCELERI, VIRTUTUM PRAEMIA DIGNA, ET MIHI PURGATAS ANIMAS DE LANCE BENIGNA. L'altra figura posta al sinistro lato è dell'angelo Gabriele che tiene questa iscrizione: VIRGINEI PARTUS

Ridolfi (Lonigo, 1594 – Venezia, 1658), autore de *Le Maraviglie dell'Arte, ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* (pubblicate nel 1648), ha presentato Francesco del Fiore, padre di Jacobello e anch'egli pittore, e un trittico con la 'Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele' delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, già nell'ufficio del Magistrato del Proprio all'interno del Palazzo Ducale. Con Ridolfi il panorama della letteratura artistica veneziana stava velocemente cambiando; non a caso a Jacobello del Fiore e a suo padre Francesco è attribuito un importante ruolo storico, quello di riformatori dell'arte. Il Ridolfi provò a delineare con certezza i contorni di un'autonoma scuola veneziana, formulando l'idea che proprio in laguna fosse rinata la pittura. Pertanto, Jacobello e suo padre divennero gli strumenti per esaltare questo nuovo paradigma in funzione anti-vasariana.

Anche Marco Boschini (Venezia, 1613 – dopo il 1704), commerciante, cartografo, disegnatore a penna, miniatore, pittore, restauratore, ma soprattutto arguto, colto e fine scrittore, ha rammentato il trittico con la 'Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele' delle Gallerie dell'Accademia insieme a “un Leone alato, con un Principe avanti, che tiene uno Stendardo in mano; opera di Giacobello”, che in quel momento si trovava nell'ufficio del Magistrato della Biastema, sempre in Palazzo Ducale.<sup>7</sup> La testimonianza letteraria del modesto pittore veneziano è impressa sulle pagine della prima vera guida artistica di Venezia, cioè *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana*, in cui realmente si possono trovare una miniera di notizie brevi e obiettive sulla smisurata ricchezza delle chiese, confraternite e edifici pubblici della Serenissima nel XVII secolo. È straordinario che uno scrittore come Boschini, che non ha interessi storici, per il quale la pittura è soltanto la grande pittura veneziana del Cinquecento (con i suoi sviluppi fino alla sua epoca), menzioni – e con onore – un'opera del nostro artista. In questo caso, è possibile che il carattere di ufficialità del dipinto abbia spinto Boschini a parlarne, impegnato com'era ad esaltare l'identità di Venezia.

Il Settecento si aprì con gli interventi di Anton Maria Zanetti (Venezia, 1706 – Venezia, 1778), il quale sarebbe stato incaricato nel 1773 dal Consiglio dei Dieci di stendere una lista di tutte le opere pittoriche custodite nella città e nelle isole della laguna, prevedendo anche la creazione di elenchi da consegnarsi agli amministratori di tali beni. Prima di questo prestigioso incarico si era occupato nel 1733 di curare una riedizione de *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana* di Marco Boschini, nella quale ha lodato le opere di Jacobello “che più s'accostava al naturale delle passate, arricchendo le sue pitture con adornati rimessi ad oro, e facendo le arie de' volti de' Santi con certa modestia e proprietà,

---

HUMANAE NUNCIA PACIS, VOX MEA VIRGO DUCEM REBUS TE POCIT OPACIS, Ed evvi sotto annotato il nome dell'autore in questa forma: 1421. 23 NOVEMBRIO, JACOBELLUS DE FLORE PINXIT". Sandra Moschini Marconi si è accorta che l'attuale firma apposta sul trittico con la 'Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele' deve aver sostituito quella originale, riportata dal Ridolfi (cfr. S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955, p. 28, n. 26).

<sup>7</sup> M. Boschini, *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana*, Venezia 1674, Sestiere di S. Marco, p. 49. “Andando al Magistrato del Proprio, sopra il Tribunale vederemo tre figure: nel mezo la Giustizia, alla destra l'Angelo Michiele, & alla sinistra l'Angelo Gabriele: e sono memorabili per l'antichità, che furno fatte l'anno 1421 da Giacobello”.



che veramente incitano alla divozione”.<sup>8</sup> Nel 1771, quando ha compilato un altro importante inventario sulle smisurate bellezze di Venezia, superando la tradizionale impostazione biografica o topografica tramite un approccio metodologico storico di stampo illuministico, ha visto in un antico libro che nel 1415 l’artista era stato nominato *Gastaldo dei Pentori*,<sup>9</sup> affermando che “non seppe ritrovar mai la vera grandiosità pittoresca, che non consiste nella estensione; e restò fra’ secchi disegnatori, e fra’ coloritori più languidi”.<sup>10</sup> Lo Zanetti superò lo schema rigido della guida per riflettere sugli stili dei pittori, trattati singolarmente e in ordine cronologico, e per ricercare i progressi dell’arte: le sue osservazioni non si fermano alla disquisizione sul valore intrinseco di Jacobello del Fiore, ma, in considerazione dell’avvenuta conquista di un maggior naturalismo, prova a far coincidere l’attività del nostro artista con l’avvio di una nuova e più moderna fase nella storia della pittura veneziana.

Di lì a poco, Annibale degli Abati Olivieri Giordani (Pesaro, 17 giugno 1708 – 29 settembre 1789), archeologo, numismatico e bibliofilo, avrebbe esaminato attentamente un trittico con la ‘Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giacomo Maggiore e Sant’Antonio Abate’, firmato e datato 1407, che all’epoca era ubicato nella chiesa di Santa Maria di Montegrano (presso Pesaro), offrendo un importante tassello per ricostruire la personalità artistica di Jacobello del Fiore e per comprendere il suo importante ruolo nella diffusione della pittura veneziana lungo il litorale adriatico.<sup>11</sup> L’Olivieri fu una personalità centrale nella progressiva acquisizione dell’importanza del recupero e della storicizzazione di documenti del passato, ‘illuministicamente’ rivalutato quale testimonianza, che si estendeva dall’antichità, ai secoli tardoantichi e al Medioevo. Furono questi gli anni in cui aumentò e si diffuse la produzione di testi di storiografia artistica-erudita, sempre più interessando quelle tematiche di ricostruzione della storia locale, a partire dall’archeologia, che avranno sempre più specifica trattazione col secolo successivo.

---

<sup>8</sup> A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine: o sia rinnovazione delle ricche minere di Marco Boschini...*, Venezia 1733, pp. 16, 344. Ileana Chiappini di Sorio ha richiamato l’attenzione sulle parole di Zanetti, per sottolineare l’alta considerazione nella quale era tenuto il nostro artista (I. Chiappini di Sorio, *Jacobello del Fiore: pittore cortese tra Venezia e la Marca*, in *L’aquila e il leone: l’arte veneta a Fermo, Sant’Elpidio a Mare e nel Fermano; Jacobello, i Crivelli e Lotto*, catalogo della mostra a cura di S. Papetti, Fermo, Pinacoteca Civica/Sant’Elpidio a Mare, Pinacoteca Civica “Vittore Crivelli”, 24 marzo-17 settembre 2006, Venezia 2006, pp. 29-33: 31, 33 nota 25).

<sup>9</sup> Idem, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de’ Veneziani Maestri, Libri V*, Venezia 1771, p. 18 e nota. Questa notizia è stata segnalata da Laudedeo Testi, il quale ha evidenziato il fatto che in quell’anno Jacobello abbia terminato un ‘Leone di San Marco’ per il Palazzo Ducale (cfr. L. Testi, *La storia* cit., I, p. 394, nota 6).

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>11</sup> A. degli Abati Olivieri Giordani, *Memorie della chiesa di S. Maria di Monte Granaro*, Pesaro 1777, pp. 34-35. “altra pittura non v’è, che quella in tavola, che resta al muro in faccia alla porta, e rappresenta tre archi; in quello di mezzo vi è la Madonna, che col manto ricuopre alcune persone inginocchiate; sotto in Lettere Gotiche si legge la seguente iscrizione: *MCCCCVII adi X de Marzo in Venexia Maestro Iacometo de Flor-depenxe*; in quello a man destra S. Giacomo Apostolo, nell’altro a sinistra S. Antonio Abate col Campanello, e sotto le iscrizioni: *S. Iacobus S. Antonius*. Questo è lo stato presente”. Laudedeo Testi ha tenuto conto della testimonianza dell’Olivieri, ipotizzando che il dipinto già a Montegrano fosse andato perduto (cfr. L. Testi, *La storia* cit., I, p. 398, nota 7).

In seguito, l'abate marchigiano Luigi Lanzi (Treia, 14 giugno 1732 – Firenze, 31 marzo 1810), vicedirettore ed antiquario della Galleria degli Uffizi, presidente dell'Accademia della Crusca, ma soprattutto padre della moderna storiografia artistica italiana, avrebbe pubblicato l'ampia e sistematica trattazione della *Storia pittorica della Italia*, a cui si conferisce il merito di aver dato il via alla ripartizione dei fatti artistici in scuole regionali, assegnando gli artefici a questa o a quell'altra scuola in base ad alcuni elementi, come l'educazione, lo stile e il domicilio.<sup>12</sup> L'abate marchigiano ha dato ampio spazio a Jacobello del Fiore, di cui ricorda una tavola, datata 1401, per la chiesa di San Cassiano di Pesaro, un'altra per la stessa città, datata 1409 e firmata "Iacometto de Flor", un' "Incoronazione di Maria Vergine" nel Duomo di Ceneda, "straricca di figure", che fu fatta nel 1432 a spese del vescovo Antonio Correr,<sup>13</sup> una Madonna presso il "Sig. Girolamo Manfrini" a Venezia, datata 1436,<sup>14</sup> e la "Giustizia fra due Arcangeli" nel Magistrato del Proprio, datata 1421, dichiarando "che pochi allora poterono quanto lui, sì perché è de pochi che allora si cimentassero a far figure grandi quanto è il vero; sì perché diede loro e bellezza, e dignità, e, ove conviene, un'agilità e sveltezza rara a vedersi in altre pitture".<sup>15</sup> La ricostruzione effettuata dal Lanzi pose così le premesse per l'allargamento del catalogo del nostro artista, prospettando la possibilità che la sua fama avesse varcato i limiti lagunari e fosse all'origine di prestigiose commissioni anche nell'entroterra veneto e nella città di Pesaro.

Tra la fine del Settecento e i primi anni del secolo successivo Giovanni Maria Sasso, straordinario personaggio alla ricerca delle vestigia dell'antica pittura veneziana, esperto conoscitore e mercante d'arte, ha elaborato la stesura della *Venezia pittrice*, in seguito rimasta incompiuta ed inedita, in cui inserì alcune riflessioni sui maggiori artisti veneti, corredandole con incisioni di derivazione per illustrare i momenti fondamentali della storia dell'arte. Il manoscritto sassiano riflette la vivacità dell'ambiente culturale veneto del Settecento, in cui emergono figure di eruditi e collezionisti, come i nobiluomini Teodoro

---

<sup>12</sup> L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia* (1795-96), ed. 1809 a cura di M. Capucci, voll. 3, Firenze 1968-1974, II, p. 14. Egli ha definito il padre di Jacobello, Francesco del Fiore, "uno de' corifei dell'arte", dopo aver visto a Londra un dittico con la sua firma e la data 1412, che era stato acquistato dal Cavaliere Strange insieme ad altre opere di veneti antichi. Sul gruppo di punta dell'erudizione veneta e sulle vivaci discussioni che precedettero la terza edizione della *Storia pittorica* del Lanzi nei primissimi anni dell'Ottocento vedi P. Barocchi, *Sulla edizione del 1809 della "Storia pittorica della Italia" di Luigi Lanzi*, in 'Saggi e Memorie di storia dell'arte', 25, 2001, pp. 297-307 e L. Caburlotto, *Un'equivoca "fortuna": i primitivi nelle collezioni Correr e Molin*, in 'Arte Veneta', LIX, 2002, pp. 187-209.

<sup>13</sup> Successivamente, sarebbe stata giustamente restituita a "Lorenzo da Venexia" (alias "Maestro di Ceneda"). Vedi A. De Marchi, *"Lorenzo e Jachomo da Venexia": un percorso da Zanino a Jacopo Bellini e un enigma da risolvere*, in 'Saggi e Memorie di storia dell'arte', 27, relazione presentata al convegno Le raccolte d'arte della Fondazione Giorgio Cini, Nuovi Studi, organizzato dall'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini nei giorni 3-4 dicembre 2003, Venezia 2004, pp. 71-100: 71, 74, 79, n. 27.

<sup>14</sup> Identificabile con una 'Madonna col Bambino' che Andrea De Marchi ha riscoperto in una collezione privata di Bergamo (cfr. A. De Marchi, *Ritorno a Nicolò di Pietro*, in 'Nuovi Studi', III, 1997, pp. 5-24; A. De Marchi, *Il vero Donato Veneziano*, in 'Arte in Friuli-Arte a Trieste', 21/22, 2003, pp. 63-72: 80 nota 6).

<sup>15</sup> L. Lanzi, *Storia pittorica* cit, II, pp. 14-15.

Correr e Girolamo Ascanio Molin, le cui collezioni arricchirono le raccolte cittadine.<sup>16</sup> In questa raccolta di appunti e memorie sui migliori pittori dalle origini al Quattrocento, il Sasso ha ridimensionato la figura di Jacobello del Fiore, contrapponendolo a Nicoletto Semitecolo (per lui coincidente con Nicolò di Pietro) e ad altri trecentisti “molto più morbidi di lui” e rilevando, sulla scorta di Vasari e comunque con grande acutezza, i residui della “maniera greca”.<sup>17</sup>

### *Dalle soppressioni napoleoniche al 1932*

La soppressione delle corporazioni e degli ordini religiosi, pur trovando una prima attuazione negli ultimi decenni del Settecento, ebbe il suo drammatico acme durante il periodo napoleonico, provocando la dispersione di gran parte del patrimonio artistico italiano. A Venezia questo fenomeno assunse dimensioni di particolare gravità, dal momento che le opere d'arte furono spesso distrutte o smembrate, perdendo per sempre il loro legame con il contesto d'origine. In quel frangente molti dipinti di Jacobello del Fiore furono riversati sul mercato antiquario, mentre altri furono destinati alle Gallerie dell'Accademia dall'ispettore del governo napoleonico Pietro Edwards.<sup>18</sup> Tra questi dovettero esserci un trittico con la ‘Madonna dell'Umiltà, Cristo in pietà tra i dolenti, e i Santi Giacomo Maggiore e Francesco’ della chiesa di San Gregorio, che entrò nel museo cittadino sotto il nome di maestro Paolo proposto dall'Edwards, e una tavola con la ‘Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista’ di ignota provenienza, che, transitando dalla collezione Molin, sarebbe andata ad impreziosire le sopradette gallerie.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1989 (prima ediz. Torino 1964), pp. 230-233.

<sup>17</sup> Padova, Biblioteca Civica, ms. BP 2538, c. 124. Forse il manoscritto sassiano fu avviato già nella prima metà degli anni Ottanta del Settecento (cfr. M. Magrini, *Gian Maria Sasso e Lorenzo Veneziano*, in *Hadriatica. Attorno a Venezia e al medioevo tra arti, storia e storiografia. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*, a cura di E. Concina, G. Trovabene, M. Agazzi, Padova 2002, pp. 123-131: 126 nota 15); su Giovanni Maria Sasso si vedano inoltre F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966, pp. 564-569; L. Olivato, *Gli affari sono affari: Giovan Maria Sasso tratta con Tommaso degli Obizzi*, in ‘Arte Veneta’, XXVIII, 1974, pp. 298-304; M. Orso, *Giovanni Maria Sasso mercante, collezionista e scrittore d'arte della fine del Settecento a Venezia*, in ‘Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti’, CXLIV, 1985-1986, pp. 37-55; A. Dorigato, *Storie di collezionisti a Venezia: il residente inglese John Strange*, in *Per Giuseppe Mazzariol*, a cura di M. Brusatin, Roma 1992 (‘Quaderno di Venezia Arti’, 1), pp. 126-130; E. Borea, *Per la fortuna dei primitivi: la storia pratica di Stefano Mulinari e la Venezia pittrice di Gian Maria Sasso*, in *Hommage à Michel Laclotte, études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, a cura di P. Rosenberg, Paris 1994, pp. 503-521; R. Callegari, *Il Mercato dell'arte a Venezia alla fine del Settecento e Giovanni Maria Sasso*, in *Idem, Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine 1998, pp. 287-324, dove in parte è stato pubblicato in appendice.

<sup>18</sup> Su Pietro Edwards vedi C. Gambillara, *Pietro Edwards teorico e critico d'arte*, in ‘Verona illustrata’, 2002, pp. 103-135.

<sup>19</sup> L. Caburlotto, *Un'equivoca “fortuna”* cit., p. 201. Nel 1884 sarebbe pervenuto alle Gallerie dell'Accademia anche il trittico con la ‘Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele’, che per quattro secoli e mezzo aveva decorato il Magistrato del Proprio in Palazzo Ducale.

Gli studi sul nostro artista ripresero grazie alle benemerite ricerche di Amico Ricci (Macerata, 1794 – Modena, 1862), cavaliere dell'Ordine Mauriziano e dotto letterato, il quale ha scritto le *Memorie Storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona*, un primo meticoloso e sistematico trattato sulla storia dell'arte nelle Marche.<sup>20</sup> Il volume fa riemergere il contesto dell'erudizione locale della prima metà dell'Ottocento, un periodo decisivo per le sorti del patrimonio artistico, tra gli entusiasmi e la violenza della fase napoleonica e le incursioni ambivalenti dei grandi conoscitori negli anni della faticosa e spesso apparente sistemazione entro l'Unità nazionale. In questa temperie culturale è basilare comprendere la nuova attenzione riservata alle opere d'arte, che segna, con progressi e involuzioni, il lento trapasso dal sistema dell'erudizione sette-ottocentesca a quello della moderna filologia e storia dell'arte.

Nel capitolo relativo a Carlo Crivelli e ai suoi seguaci marchigiani il Ricci ha confuso Jacobello del Fiore con Jacobello di Bonomo, riferendogli il polittico della chiesa collegiata di Sant'Arcangelo di Romagna,<sup>21</sup> datato 1385, e ha segnalato sia una "Opera certa di Jacobello...che rimane nella sala dell'Avogaria, dove vedesi scritto MCCCCV. DIE PRIMO MAIL, JACOBELLUS DE FIORE PINXIT..."<sup>22</sup> sia che nella chiesa di Santa Maria di Montegranaro "vi fu una tavolla colla Vergine, che accoglieva sotto il suo manto varj devoti, dai lati rimanevano i Santi Giacomo, ed Antonio, e sotto eravi segnato il nome di Jacobello, e l'anno 1409".<sup>23</sup> Al giorno d'oggi sappiamo che l'"Opera certa di Jacobello" non è altro che uno splendido 'Leone di San Marco' di Palazzo Ducale, il quale, però, è datato 1415 e non 1405, mentre per quanto riguarda il trittico di Montegranaro l'erudito marchigiano ha equivocato la descrizione dell'Olivieri con i dati forniti dal Lanzi e, pur facendo preciso riferimento al testo dell'Olivieri e riportando in nota l'iscrizione sul trittico,<sup>24</sup> ha segnalato una datazione errata (1409). L'Olivieri aveva visto il dipinto marchigiano in chiesa, ma il letterato maceratese ne parla come se fosse già disperso; quindi, possiamo desumere che il trittico sia stato alienato in quel lasso di tempo che divide i due scrittori, durante gli eventi delle spoliazioni.

Nel frattempo, si erano moltiplicate le *Guide* di Venezia che, pur mantenendo la tradizionale impostazione per "itinerari" o "sestieri", non mancarono di condividere le osservazioni e i giudizi di Anton Maria Zanetti sui pittori primitivi veneziani. Ne è un esempio quella curata da Pietro Selvatico e Vincenzo Lazari, in cui si elogia l'operato del

---

<sup>20</sup> A. Ricci, *Memorie Storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona*, voll. 2, Macerata 1834, cap. X, I, pp. 205-206, 224 note 2-3. Sulla figura dell'erudito marchigiano vedi *'Dotti amici' Amico Ricci e la nascita della storia dell'arte nelle Marche*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Ancona 2007, pp. 368-370, dove emerge che l'inflessibile ricercatore e assemblatore di notizie e documenti, il bolognese Gaetano Giordani (Bologna, n. 1794 ca.-ante 1873), per anni umile custode della Pontificia Pinacoteca di Belle Arti di Bologna, trovandosi a Pesaro, provvide il Ricci di notizie su opere di Jacobello del Fiore documentate in quella città, come il polittico di San Cassiano e il trittico proveniente da Montegranaro.

<sup>21</sup> Vedilo in C. Guarnieri, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, in 'Saggi e Memorie di storia dell'arte', 30, 2006, pp. 1-131: 90 fig. 74.

<sup>22</sup> A. Ricci, *Memorie cit.*, p. 224 nota 3. Ileana Chiappini di Sorio è stata la prima a evidenziare questa affermazione, considerando l'opera perduta (cfr. I. Chiappini di Sorio, *Per una datazione tarda della Madonna Correr di Jacobello del Fiore*, in 'Bollettino dei Musei Civici Veneziani', 4, 1968, pp. 10-25).

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 205.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 224 nota 2, "MCCCCVII. a di X. di marzo maestro Jacometto del Flor depenxe".

nostro artista, affermando che “Jacobello... fu de' primi che drizzarono l'arte dalle jeratiche forme all'imitazione della natura...”.<sup>25</sup>

Dal fronte archivistico giunse qualche informazione da Giovanni Battista Cavalcaselle (Legnago, 22 gennaio 1819 – Roma, 31 ottobre 1897), figura fondamentale per la nascente storia dell'arte moderna, che ha sottolineato l'importanza di alcuni stralci del testamento di Jacobello del Fiore e di un prezioso documento, datato 22 aprile 1376, nel quale “Sier Franceschin de Fior”, compagno di “Vielmo” e *Gastaldo dei Pentori*, conduce le negoziazioni per il trasferimento della sede della confraternita dei pittori dalla chiesa dei Santi Filippo e Giacomo a quella di San Luca.<sup>26</sup> Oltre al resto, ha giudicato negativamente le qualità stilistiche del nostro artista, considerandolo come “...a painfully earnest but conventional follower of Guariento, unacquainted with the tender softness of Gentile da Fabriano...”, e ritenendo che i suoi dipinti siano caratterizzati “...by incorrectness of drawing and harshness of colour; by coarse or tasteless combination of sharp tints and gilt embossments”.<sup>27</sup> Gli studi di Cavalcaselle vanno inseriti entro un quadro vivace e ricco di addentellati con mondi strettamente connessi a quello della storia dell'arte intesa nel suo senso più specifico: il mercato artistico, i temi legati al restauro, l'esperienza museale e l'amministrazione dei beni culturali. All'incrocio di queste diverse strade, l'esperienza di Cavalcaselle assume, proprio per la relazione tra questi vari elementi, un carattere eccezionale e diviene un osservatorio privilegiato per scrutare l'universo storico-artistico dell'Ottocento.

Con l'avvento del razionalismo positivista si seguirono alcune linee guida fondamentali riferite in genere all'esaltazione del progresso e del metodo scientifico. È in quest'ottica che Michele Caffi ha ricordato la tomba gentilizia della famiglia del Fiore nel primo chiostro della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia<sup>28</sup> e ha pubblicato integralmente

---

<sup>25</sup> P. Selvatico, V. Lazari, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia 1852, p. 207. Nello stesso anno Franz Kugler ha citato appena “una Madonna, del 1434, nella galleria Manfrin” (cfr. F. Kugler, J. Burckhardt, *Manuale della storia dell'arte*, prima versione italiana fatta sulla seconda edizione tedesca dall'AB. Pietro Mugna, Venezia 1852, p. 632). La tavola sarebbe stata meglio rappresentata nel 1872, cioè nel momento in cui sarebbe stato stilato un catalogo della Pinacoteca Manfrin a Venezia (cfr. G. Nicoletti, *Pinacoteca Manfrin a Venezia*, Venezia 1872, pp. 7-8; *Impresa di vendite in Italia di Giulio Sambon, Catalogo della Galleria Manfrin*, Milano 1897, dove la ‘Madonna’ Manfrin non appare tra i dipinti inseriti nel catalogo della vendita della collezione. Ciò può avere due spiegazioni: o non la vendettero o era stata alienata precedentemente).

<sup>26</sup> G.G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, vol. 5, Milano 1822, pp. 496, 498; E. Favaro, *L'arte dei pittori a Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, p. 107.

<sup>27</sup> G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *A History of Painting in North Italy*, voll. 2, London 1871, I, pp. 2-11. Su Giovanni Battista Cavalcaselle vedi D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988.

<sup>28</sup> M. Caffi, *Giacomello del Fiore, pittore veneziano del sec. XV*, estratto dell'articolo apparso in ‘Archivio Storico Italiano’, VI, 1880, pp. 3-15, “Un marmoreo padiglione sorretto da colonne spirali copriva un'arca piuttosto alta da terra sopra cui stava supina la figura di un uomo attempato, e sul davanti dell'arca erano impresse due grandi e semplici croci framezzo alle quali entro una cornice parimenti semplice era incisa in carattere medio-evale la iscrizione seguente: FERT PSCVLPTA VIRVM MAGNE VITUTIS YMAGO VRBE SATV VENETA DEDIT ARS PICTOIA SVMV? FRACISCV DE FLORE VOCATV PATRE? IACOBELLI. HVI? ET VXOIS LVCIE MEBRA QVIESCUNT. HIC EXTREMA SVOS HEREDES FATA RECODENT MCCCCXXXIII. DIE XXVI IVLII”. Il Caffi ha avvertito che nei primi anni dell'Ottocento “uomini ignari e sprezzatori delle patrie memorie” fecero distruggere il monumento, ma si poté salvare

il testamento di Jacobello, dal quale si evince come egli abbia avuto in moglie una tale Lucia a lui sopravvissuta ed in mancanza di figli propri abbia adottato un certo Ercole, al quale lasciò i disegni, i colori e quanto altro possedette di pertinente all'arte pittorica.<sup>29</sup> Dopodiché, Georges Lafenestre,<sup>30</sup> Eugene Muntz<sup>31</sup> e Jacob Burckhardt<sup>32</sup> avrebbero reputato Jacobello del Fiore un pittore mediocre, privo d'ispirazione, che si sarebbe accontentato di corroborare il suo "bizantinismo" con l'introduzione di una dose più o meno forte di "giottismo". Queste considerazioni sarebbero confluite nel dibattito attorno alla presenza o meno a Venezia di una scuola di pittura celebre, che per Pompeo Molmenti non sarebbe comparsa degnamente se non alla metà del Quattrocento, con Antonio Vivarini e con Jacopo Bellini.<sup>33</sup> Parallelamente, si sarebbero alternati gli erronei tentativi di associare a Jacobello del Fiore un' 'Incoronazione della Vergine' delle Gallerie dell'Accademia, già nel Duomo di Ceneda,<sup>34</sup> che è stata definita dal Molmenti "la più antica opera grandiosa della veneta scuola".<sup>35</sup> Ciò dette il via a una serie di fraintendimenti ed equivoci, che sono stati risolti solo in tempi recenti grazie alle precisazioni di Mauro Lucco e di Andrea De Marchi, il quale ha restituito la tavola veneziana all'enigmatico "Lorenzo da Venexia" (*alias* "Maestro di Ceneda"), un convinto sostenitore delle formule tardogotiche lagunari fin oltre la metà del XV secolo.<sup>36</sup>

In quel periodo il catalogo del nostro artista si arricchì di opere importanti, favorendo una maggiore comprensione della sua attività: dopo un fugace cenno da parte di Vincenzo

---

la pietra su cui era impressa l'iscrizione, che fu trasportata nel chiostro di Santa Maria della Salute, dove si conserva tuttora. Egli ha segnalato un trittico, firmato da Francesco del Fiore e datato 1412, già nella Certosa di Venezia, che fu acquistato da Lord Strange, come pure parecchi libri da coro stupendamente miniati dallo stesso Francesco, già nella sagrestia di quell'identica Certosa. Il trittico rappresentava la 'Madonna col Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Gerolamo e un monaco genuflesso'; sulle portelle erano dipinti un 'Santo Martire' e un 'Sant'Antonio Abate'. Abolito il convento nel 1808, i libri da coro miniati se li tenne il monaco Don Bruno Francesco Stiore; una volta morto li ebbe il canonico Angelo Miani di Venezia e quindi, dopo la sua dipartita, sarebbero stati alienati.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>30</sup> G. Lafenestre, *La peinture italienne*, Paris 1885, p. 302. "Les premieres peintres. Qu'on signale au commencement du XV<sup>e</sup> siecle, Jacobello del Fiore et Michele Giambono se contentent d'animer le byzantinisme par l'introduction d'une dose plus ou moins forte de giottisme".

<sup>31</sup> E. Muntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, voll. 3, Paris 1889-1895, I, *Italie: Les primitifs*, p. 672. "A Venezia due pittori mediocri Jacobello del Fiore e Michele Giambono personificano lo spirito di mestiere (routine) senza giungere alla finitezza con la quale i loro compatriotti degni eredi dei Bizantini, si sforzavano di mascherare la mancanza di ispirazione".

<sup>32</sup> J. Burckhardt, *Le Cicerone, guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, Paris 1894, p. 605. "Les deux maitres sont des successeurs consciencieux, mais un peu artisans, des pauvres maitres venitiens du XIV<sup>e</sup> siècle cités plus haut".

<sup>33</sup> P. Molmenti, *I primi pittori veneziani*, in 'Rassegna d'Arte', III, 1903, 9, pp. 129-132.

<sup>34</sup> G. Morelli (Jvan Lermolieff), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna 1886, p. 366 nota 1. "Di Iacobello de Flor abbiamo una grande opera autentica, una volta nella sagrestia del duomo di Ceneda, acquistata recentemente dalla Accademia di Venezia".

<sup>35</sup> P. Molmenti, *I Pittori Bellini*, in 'Archivio Veneto', XXXVI, 1888, p. 220; *Idem*, *L'arte e la vita degli artisti veneziani del Rinascimento*, in 'Emporium', XIV, settembre 1901, pp. 163-186: 170; *Idem*, *La Pittura Veneziana*, Firenze 1903, p. 14.

<sup>36</sup> Vedi nota 13.

Bindi,<sup>37</sup> due articoli di Michele Caffi e di Gennaro della Monica (Teramo, 10 ottobre 1836 – 17 maggio 1917), pubblicati su ‘Arte e Storia’ a pochi mesi di distanza l’uno dall’altro,<sup>38</sup> avrebbero reso noto il pregevolissimo polittico della Cattedrale di Teramo, già nella chiesa di Sant’Agostino, mentre Giulio Cantalamessa gli avrebbe attribuito il ‘Polittico della beata Michelina’ della Pinacoteca Civica di Pesaro, già nella chiesa di San Francesco,<sup>39</sup> che gli era stato riferito anche da Giovanni Battista Cavalcaselle e Giovanni Morelli nel 1861-1862, vale a dire nel momento in cui avevano ricevuto dal Ministero della Pubblica Istruzione l’incarico di redigere un catalogo delle opere d’arte di proprietà ecclesiastica nell’Umbria e nelle Marche, allo scopo di conoscere la situazione del patrimonio artistico della neonata nazione e per intervenire contro l’alienazione dei beni.<sup>40</sup> L’Ottocento si chiuse con le importanti scoperte documentarie di Pietro Paoletti, che, sulla scia dei ritrovamenti del Caffi, ha raccolto una serie di attestazioni particolarmente preziose per approfondire le vicende biografiche di Francesco, Jacobello ed Ercole del Fiore ed in generale utili allo studio della pittura veneziana.<sup>41</sup>

Agli inizi del nuovo secolo Lionello Venturi – già ispettore delle Gallerie di Venezia e della Galleria Borghese di Roma, convinto crociano e impegnato per una nuova critica d’arte, ma soprattutto uno dei dodici docenti universitari che nel 1931 rifiutarono di prestare il giuramento di fedeltà al Fascismo – ha tracciato un breve quadro biografico del nostro artista, passando in rassegna i dipinti rintracciati fino ad allora: egli ha ritenuto che Jacobello si sia avvicinato precocemente ai salutarî principi di Gentile da Fabriano, conquistando l’osservatore “con la grandiosità della decorazione barocca”.<sup>42</sup> In tal modo lo studioso ha richiamato l’attenzione sulla ridondante eleganza delle sue opere e sul fatto che abbia preso le distanze dagli ultimi interpreti della cosiddetta corrente gotico-bizantineggiante per abbracciare le innovative soluzioni dell’illustre fabrianese. Oltre a ciò, il Venturi ha fallito il tentativo di ampliarne il catalogo, attribuendogli un ‘San Crisogono’ della chiesa di San Trovaso di Venezia, che sarebbe divenuto uno dei caposaldi del catalogo di Michele Giambono, l’altro maggiore esponente della pittura tardogotica veneziana.<sup>43</sup>

---

<sup>37</sup> V. Bindi, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, voll. 2, Napoli 1889, I, p. 28.

<sup>38</sup> M. Caffi, *Jacobello dal Fiore*, in ‘Arte e Storia’, 31 maggio 1890, n. 14, IX, pp. 110-111; G. Della Monica, *Un’opera di Jacobello o Giacomello del Fiore a Teramo*, in ‘Arte e Storia’, 19 luglio 1890, n. 18, IX, p. 141.

<sup>39</sup> G. Cantalamessa, *Artisti veneti nelle Marche*, in ‘Nuova antologia’, 19, 1892, pp. 401-431: 407.

<sup>40</sup> G.B. Cavalcaselle, G. Morelli, *Catalogo delle opere d’arte nelle Marche e nell’Umbria (1861-1862)*, in ‘Le Gallerie nazionali italiane’, II, 1896, pp. 191-349: 244.

<sup>41</sup> P. Paoletti, *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI*, 2 voll., Padova 1894-1895, II, pp. 7-12.

<sup>42</sup> L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana 1300-1500*, Venezia 1907, pp. 80-85, 88, egli ha attribuito a Jacobello anche una ‘Madonna col Bambino in trono’ già a Londra presso J.P. Richter, che traduce il linguaggio gentiliano con soluzioni graziose e accostanti, così come possiamo osservare in una ‘Madonna dell’Umiltà e donatore’ di Jacopo Bellini, oggi al Louvre (cfr. C. Ricci, *Arte retrospettiva: i dipinti di Jacopo Bellini*, in ‘Emporium’, XVIII, 1903, pp. 345-354: 346-349).

<sup>43</sup> C. Pesaro, *Michele Giambono*, in ‘Saggi e Memorie di storia dell’arte’, 18, 1992, pp. 13-69: 43, 181 fig. 54.

Grazie alle ricerche archivistiche di Pietro Paoletti, e a quelle che si erano protratte fin dalla seconda metà dell'Ottocento, Laudedeo Testi ha provato a redigere delle biografie integrali di Francesco e di Jacobello del Fiore, raccogliendo sistematicamente la totalità delle testimonianze documentarie.<sup>44</sup> Il suo è stato il primo vero tentativo di riorganizzare completamente i cataloghi dei due artisti, introducendo negli studi nuove attestazioni, che hanno permesso di circoscrivere la data di morte di Jacobello e di scoprire quella del figlio adottivo dell'artista, Ercole del Fiore. Lo studioso ha immaginato che Francesco del Fiore sia stato un seguace del Guariento e che Jacobello si sia educato alla scuola paterna e, quindi, alle stesse fonti veneto-padovane a cui si sarebbe abbeverato Nicolò di Pietro.<sup>45</sup> Inoltre, ha considerato Jacobello come l'artista più notevole fra quanti abbiano preparato il trapasso dalla pittura gotico-bizantineggiante di gran parte del Trecento all'arte nuova di Antonio Vivarini e di Jacopo Bellini, credendo che un trittico con la 'Giustizia tra gli Arcangeli Michele e Gabriele' delle Gallerie dell'Accademia abbia fatto avanzare la pittura e la decorazione veneziana, poiché superiore a tutte le tavole venete dipinte fino a quel tempo (1421).<sup>46</sup>

L'intervento del Testi contribuì ad alimentare l'interesse per le indagini documentarie: infatti, poco dopo Giulio Lorenzetti e Gustav Ludwig avrebbero pubblicato una gran quantità di preziose testimonianze, aggiungendo qualche notizia circa la vita privata e la famiglia di Jacobello del Fiore.<sup>47</sup> Negli stessi anni, Adolfo Venturi (Modena, 4 settembre 1856 – Santa Margherita Ligure, 10 giugno 1941), propagatore dei principi positivisti nell'amministrazione post-unitaria delle Belle Arti e fondatore della disciplina storico-artistica a livello universitario in Italia, avrebbe sintetizzato le opinioni di Giovanni Battista Cavalcaselle e del figlio Lionello, ipotizzando che il "barocco" Jacobello del Fiore – artefice di una esacerbata "monumentalità decorativa" – si sia ispirato al Guariento e, in un secondo momento, sia rimasto sbalordito di fronte alle novità importate a Venezia da Gentile da Fabriano.<sup>48</sup> Egli creò non poca confusione intorno al catalogo del nostro artista, poiché declassò a semplice opera di un seguace una tavola con la 'Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista' delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, che al giorno d'oggi è giustamente considerata come uno dei suoi dipinti più rappresentativi, e gli assegnò al contrario una 'Madonna col Bambino' del Museo di Budapest, che in realtà fu eseguita da Nicolò di Pietro.<sup>49</sup>

A rimarcare l'importanza della scuola veneziana e della sua capacità di guadagnarsi numerose e importanti commissioni artistiche anche al di fuori della laguna, giunse il

---

<sup>44</sup> L. Testi, *La storia* cit., I, pp. 391-422.

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 395-397.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 420.

<sup>47</sup> G. Lorenzetti, *Note su Jacobello del Fiore*, in 'L'Arte', 13, 1910, pp. 137-138; G. Ludwig, *Italienische Forschungen. IV. Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst*, IV, Berlin 1911, pp. 92-96.

<sup>48</sup> A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, voll. 11, Milano 1901-1940, VII, *La Pittura del Quattrocento*, parte I, Milano 1911, pp. 296-298.

<sup>49</sup> A. De Marchi, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico*, in 'Bollettino d'Arte', II, 1987, pp. 25-66: 47 fig. 30.



contributo di O. Valentini, che ha attribuito al nostro artista un polittico del Museo Provinciale di Lecce, già nel monastero benedettino femminile di San Giovanni Evangelista, datandolo attorno al 1420.<sup>50</sup> Successivamente, la critica lo avrebbe riferito a Lorenzo Veneziano e alla sua bottega,<sup>51</sup> ma da par suo risulta comunque essere un'importante testimonianza materiale del dominio politico e culturale di Venezia lungo le due sponde dell'Adriatico.

Passata più di una decade, Leo Planiscig avrebbe collegato a Jacobello un altare che si conservava a Vienna nella collezione Lederer (ora a Londra nella collezione Pittas), basandosi sulla firma che compare in basso a sinistra nel registro superiore del pannello centrale.<sup>52</sup> Intanto, Raimond Van Marle aveva dato alle stampe il settimo volume della serie dedicata allo sviluppo delle scuole pittoriche italiane, in cui gli ha associato una 'Madonna col Bambino' che si trovava a Firenze nella collezione De Clemente e una 'Madonna dell'Umiltà' che si conservava a Roma nella collezione del Principe Fabrizio Massimo, giudicandolo un pittore di transizione tra la maniera bizantina e più evolute ed emancipate forme, nonché la prima determinata figura della pittura veneziana ad aver adottato lo stile gotico agli inizi del Quattrocento.<sup>53</sup> In più, lo studioso gli ha erroneamente avvicinato una 'Madonna col Bambino' del Fogg Art Museum di Cambridge (Harvard University, U.S.A.), che poi sarebbe stata indirizzata verso il catalogo di Nicolò di Pietro,<sup>54</sup> e una 'Madonna che insegna a leggere al Bambino' già a Roma nella collezione Paolini, che si sarebbe rivelata essere opera del cosiddetto "Maestro del Dossale Correr", un anonimo pittore che agli esordi della sua carriera fu particolarmente attratto dal neogottismo di terraferma e dalle figurazioni del sopracitato Nicolò di Pietro.<sup>55</sup> Su questo solco, tracciato dal Planiscig e dal Van Marle, si sarebbe posto Federico Mason Perkins (Shanghai, 1874 – Assisi, 12 ottobre 1955), 'allievo' di Bernard Berenson, mercante d'arte e conoscitore esperto, il quale ha rinvenuto, in una collezione privata di Philadelphia, il trittico con la 'Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giacomo Maggiore e

---

<sup>50</sup> O. Valentini, *Di un polittico di Jacobello del Floro esistente in Lecce*, in 'Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione', 7, 1913, pp. 272-274; M. Salmi, *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, in 'L'Arte', 22, 1919, pp. 149-192: 162.

<sup>51</sup> A. De Marchi, *Una tavola nella Narodna Galerija di Ljubljana e una proposta per Marco di Paolo Veneziano*, in *Gotika v Sloveniji*, atti del convegno di studi a cura di J. Hofler (Ljubljana 20-22 ottobre 1994), Ljubljana 1995, pp. 241-256, lo riferisce a Lorenzo Veneziano e alla sua bottega; Idem, in A. Gilet, E. Moinet, *Italies. Peintures des musées de la région Centre*, catalogo della mostra (Tours, Orleans e Chartres), Paris 1996, pp. 58-63, cat. 10, dove ha suggerito di integrare l'opera con una 'Crocifissione', già in collezione Linet fino al 1963 e ora nel Musée des Beaux-Arts di Tours, da collocarsi nel vano del registro superiore in corrispondenza della sottostante 'Madonna dell'Umiltà'; C. Guarnieri, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo (Milano) 2006, pp. 202-204, cat. 33, dove è stato associato all'atelier di Lorenzo, proponendo una collocazione cronologica tra il polittico di Vicenza, firmato e datato 1366, e il polittico di Bologna, concluso nel 1368.

<sup>52</sup> L. Planiscig, *Jacopello dal Fiore*, in 'Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien', n.s., I, 1926, pp. 85-91.

<sup>53</sup> R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, voll. 19, The Hague 1923-1938, VII, *Late Gothic painting in North Italy*, pp. 335-354.

<sup>54</sup> A. De Marchi, *Per un riesame cit.*, pp. 25-66: 36 fig. 14.

<sup>55</sup> A. De Marchi, *Uno sguardo su Venezia fra Tre e Quattrocento: il Maestro del Dossale Correr*, in 'Bollettino dei Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia', N.S. XXXII, 1988, pp. 5-16: 13 fig. 13.

Sant'Antonio Abate', firmato e datato 1407, già nella chiesa di Santa Maria di Montegrano, che era stato avvistato nel 1777 da Annibale degli Abati Olivieri Giordani.<sup>56</sup>

Le scoperte archivistiche e le nuove attribuzioni permisero alla fisionomia dell'artista di cambiare rapidamente, garantendo un vivo interesse nei suoi confronti; questa attenzione raggiunse l'apice nel 1932, anno in cui Bernard Berenson (Butrimony, 26 giugno 1865 – Firenze, 6 ottobre 1959), celebre storico dell'arte e conoscitore, gli avrebbe assegnato le meravigliose 'Storie di Santa Lucia' della Pinacoteca Comunale di Fermo.<sup>57</sup> Ciò si inserì in un clima di crescente interesse per la pittura dei primitivi, in particolar modo senesi e fiorentini, ma anche veneziani, che suscitò la curiosità degli studiosi e dei collezionisti americani. La sagace intuizione del Berenson fu repentinamente accolta da Roberto Longhi (Alba, 28 dicembre 1890 – Firenze, 3 giugno 1970)<sup>58</sup> – che proprio in quegli anni aveva incominciato ad indagare lo scenario artistico veneziano, liberandolo dal tradizionale tracciato storiografico vasariano – consentendo alla critica più avvertita di comprendere il reale valore storico di Jacobello del Fiore, che, da quel momento in poi, sarebbe stato annoverato con maggiore assiduità tra i migliori interpreti del gotico fiorito veneziano.

### *Dalla Seconda Guerra Mondiale alla mostra "Da Altichiero a Pisanello"*

Trascorso un decennio da quella fondamentale apertura critica del Berenson, Enzo Carli (Pisa, 20 agosto 1910 – Siena, 26 settembre 1999), tra i maggiori studiosi dell'arte senese e pisana, avrebbe esaminato la cultura artistica abruzzese del Quattrocento e il problema della penetrazione dell'arte veneziana in quella terra, riconoscendo nei dodici 'Santi' della predella del cosiddetto 'Polittico di San Giacomo' del Museo Capitolare di Atri, già nella sagrestia del Duomo, "un punto nitidissimo di congiunzione fra lo stile della pala teramana di Jacobello e quello del polittico di Cellino Attanasio".<sup>59</sup> Tuttavia, "pure in sì spiccata

---

<sup>56</sup> F. Mason Perkins, F. Mason Perkins, *A Rediscovered Painting by Jacobello del Fiore*, in 'Apollo', X, 1929, pp. 38-40 (vedi nota 11).

<sup>57</sup> B. Berenson, *Italian pictures of the renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford 1932, p. 270. In questo volume Berenson ha considerato le premesse critiche dell'affermazione dei più importanti artisti del Rinascimento veneziano, partendo dai capofila della pittura trecentesca e del primo Quattrocento, ma nel 1894, quando aveva dato alle stampe il volume *The Venetian Painters of the Renaissance with an index to their works*, tradotto in italiano solo nel 1936 (cfr. B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento: catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano 1936), egli aveva ignorato sia i pittori trecenteschi sia quelli tardogotici, a conferma del poco interesse che suscitavano i primitivi veneziani, sostanzialmente ancorati al loro "bizantinismo".

<sup>58</sup> R. Longhi, *Officina Ferrarese*, Roma 1934, pp. 158, 198. Nel corso degli anni Trenta si allestirono le prime mostre sui primitivi italiani, portando alla luce opere ignote (vedi D. Balniel, K. Clark, *Exhibition of Italian Art* [London 1930], London 1931; A. Morassi, *La mostra d'arte italiana a Londra*, in 'Emporium', LXXI, 1931, 423, pp. 131-157; G. Matthiae, *In margine all'Esposizione d'Arte Italiana ad Amsterdam*, in 'Rivista del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte', XIII, 1935, fasc. I-II, pp. 215-230; R. Van Marle, *La pittura all'esposizione d'arte antica italiana ad Amsterdam*, in 'Bollettino d'Arte', XXVIII, gennaio 1935, pp. 293-313; P. Jamot, *Exposition de l'Art italienne de Cimabue à Tiepolo*, Paris 1935).

<sup>59</sup> E. Carli, *Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo*, in 'Rivista del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte', IX, 1942, fasc. 1-3, pp. 164-211: 164-172.

affinità di motivi”, i piccoli ‘Santi’ di Atri avrebbero posseduto, secondo il suo modo di vedere, “una maggior decisione di impianto fisionomico” e “una evidenza plastica”, che gli parve potessero discendere dalla tradizione trecentesca, che fu così viva in Jacobello del Fiore, presupponendo una diretta conoscenza del polittico della Cattedrale di Teramo, già in Sant’Agostino. Perciò, egli ha creato un filo di collegamento tra i polittici di Teramo, Atri e Cellino Attanasio (“uno dei più antichi esemplari di quella mediazione veneto-gentilesca così feconda di risultati nelle limitrofe provincie della Marca”), delineando così un interessante e specifico panorama nel “paesaggio, altrimenti deserto e impraticato, dell’arte abruzzese dei primi decenni del Quattrocento”.<sup>60</sup>

Un ulteriore passo avanti nella comprensione globale dell’artista fu assicurato dall’inflessibile lavoro di Gino Fogolari, che nel 1944 ha pubblicato sulle pagine di ‘Archivio Veneto’ un articolo tanto importante quanto ignorato, nel quale ha rivisitato la biografia del pittore veneziano alla luce del ritrovamento di molti documenti inediti.<sup>61</sup> Egli ha reso nota la primissima testimonianza relativa a Jacobello, datata 24 aprile 1394, nella quale il pittore risulta già unito in matrimonio con Lucia, figlia di ser Paolo di Maffeo della parrocchia di San Pantaleone, e giovanissimo, ancora dipendente del padre Francesco, le dava assicurazione riguardo ai beni dotati.<sup>62</sup> Ciò ha permesso allo studioso di collocare a qualche anno dopo il 1370 la data di nascita di Jacobello e, dopo un’accurata ricerca, di comprendere come il pittore abbia contratto matrimonio in almeno due occasioni. In più, dai suoi studi è emerso che Jacobello dovette morire nell’ottobre 1439, poiché il 23 di quel mese si cominciarono a pagare i legati.<sup>63</sup> È importante sottolineare come questo intervento abbia modificato nettamente la prospettiva riguardante Jacobello del Fiore, trasformandolo da artista prettamente quattrocentesco a possibile tardotrecentista.

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, pp. 168-170.

<sup>61</sup> G. Fogolari, *Jacobello del Fiore e la sua famiglia (Nuovi Documenti)*, in ‘Archivio Veneto’, LXXIV, 1944, 34-35, pp. 33-50.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 48, doc. I.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 42 nota 50. Egli ha rivelato che la data di morte di Francesco del Fiore deve cadere tra il 20 aprile 1409, riferimento cronologico attinente a un documento nel quale fu stipulata una convenzione tra Jacobello del Fiore e Niccolò Bon per l’uso in comune di un “liagò” nella casa a Santa Maria Zobenigo, dove il pittore è detto “Jacobellus de flor pictor filius ser Francisci de Flor, de confinio Sancti Luce”, e il 22 giugno 1411, data, invece, di un successivo documento, nel quale sarebbe stata effettuata una compera da parte di “Jacobello de flore pictori quondam ser Francisci de Flore, de contrata Sancti Moysis” (cfr. *Ibidem*, p. 40 note 31-32). Consultando le attestazioni pubblicate dal Fogolari si distingue la figura di Costantino de Costantinis, “notarius ad ducalem Cancellariam venetiarum” e genero della moglie di Jacobello, il quale trasse molti vantaggi dalla posizione privilegiata della suocera come amministratrice della Commissaria: infatti, oltre a parecchi oggetti del nostro artista, che il de Costantinis comprò all’asta nel 1450, passarono a lui anche due case di Jacobello a Santa Agnese (cfr. *Ibidem*, p. 44). Oltre al resto, lo studioso ha scoperto che la prima prova documentaria riguardante Ercole del Fiore risale al 1435, anno in cui appare nel testamento di Cateruzza, sorella e al tempo stesso cognata di Lucia, già vedova di Maffeo Tagliapietra e in seguito moglie di Jacobello del Fiore (cfr. *Ibidem*, pp. 49-50, doc. III), e ha accertato che Ercole sia stato veramente un pittore, introducendo negli studi un documento, datato 27 giugno 1449, dove il figlio adottivo di Jacobello avrebbe aggiunto la policromia al bassorilievo di un’Incoronazione della Vergine di Bartolomeo Bon, già sul timpano del portale maggiore della chiesa della Carità di Venezia (cfr. *Ibidem*, p. 45 note 63-64).

All'indomani della Seconda Guerra Mondiale e della memorabile mostra *Cinque secoli di pittura veneta*,<sup>64</sup> dove era stata esposta un'ampia scelta di dipinti veneti dal Trecento al Settecento, Roberto Longhi avrebbe pubblicato il celebre *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, in cui ha colto l'occasione della mostra per un discorso più ampio, ricco di spunti rivelatori e di novità attributive sulle principali personalità della pittura veneziana.<sup>65</sup> Egli ha restituito a Jacobello del Fiore un trittichetto con l'‘Adorazione dei Magi, l'Annunciazione, l'Orazione nell'orto, la Crocifissione tra i dolenti e i Santi Cristoforo, Giorgio, Leonardo, Eligio, Nicola, Caterina d'Alessandria e Barbara’ del Nationalmuseum di Stoccolma, e ha riunito il trittico n. 14 delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, rappresentante la ‘Madonna dell'Umiltà, Cristo in pietà tra i dolenti e i Santi Giacomo Maggiore e Francesco’, e una ‘Madonna col Bambino’ a mezza figura su fondo azzurro scuro, già a Venezia in casa Giovanelli, per assegnarle ad una personalità anonima, distinta da Jacobello.<sup>66</sup> Questo fu solo l'inizio di un lento e inesorabile processo di frammentazione: in altre parole, da quel momento in poi numerose opere sarebbero state allontanate dall'ambito jacobelliano, per essere associate ad anonime personalità a lui vicine.

La *Mostra della pittura veneta nelle Marche*, allestita nel Palazzo degli Anziani di Ancona nel 1950, fu un'essenziale occasione per accettare unanimemente il riferimento a Jacobello del Fiore delle ‘Storie di Santa Lucia’ di Fermo.<sup>67</sup> Ciò incentivò Rodolfo Pallucchini a stendere un commento alla mostra, nel quale ha raggruppato un ‘Augusto e la Sibilla’ della Staatsgalerie di Stoccarda (attribuibile a Jacobello di Bonomo),<sup>68</sup> il trittico del Nationalmuseum di Stoccolma e le ‘Storie di Santa Lucia’ entro un nucleo stilistico ben caratterizzato nella sua unità di gusto, pensando che, a partire dal trittico con la ‘Giustizia tra gli Arcangeli Michele e Gabriele’ delle Gallerie dell'Accademia, l'evoluzione del pittore s'arrestasse per poi, anzi, invertire la marcia, impoverendosi e fossilizzandosi in un modestissimo trittichetto, datato 1436, con la ‘Giustizia tra i Santi Felice e Fortunato’ del Municipio di Chioggia.<sup>69</sup>

In quegli anni densi di restauri, e quindi di occasioni per studiare dipinti fino ad allora celati nei depositi dei musei, Ferdinando Bologna (L'Aquila, 1925), membro fondatore nel 1950 della rivista ‘Paragone’ diretta da Roberto Longhi, ha supposto che dalla ripresa laurenziana di Nicolò di Pietro Jacobello abbia ricevuto lo stimolo, ancor prima

---

<sup>64</sup> *Cinque secoli di pittura veneta*, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini, Venezia 1945.

<sup>65</sup> R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (Firenze 1945-1946), ed. Firenze 1952, pp. 45, 47-50.

<sup>66</sup> *Ibidem*, pp. 47-48.

<sup>67</sup> *Mostra della pittura veneta nelle Marche*, catalogo a cura di Pietro Zampetti (Ancona, Palazzo degli Anziani, 5 agosto-30 settembre 1950), Bergamo 1950, pp. 9, 16-17.

<sup>68</sup> Se confrontiamo il sottile volto della Madonna, entro il clipeo stellato, con quelli della Santa Caterina d'Alessandria e della Madonna col Bambino, che appaiono nel polittico della chiesa collegiata di Sant'Arcangelo di Romagna, parrà evidente come quest'opera sia stata eseguita da Jacobello di Bonomo in una fase ancora laurenziana, in cui si mischiano accenti cortesi ed elementi classicheggianti (cfr. R. Longhi, *Viatico cit.*, p. 45; C. Guarnieri, *Per un corpus cit.*, p. 87 fig. 70).

<sup>69</sup> R. Pallucchini, *Commento alla Mostra di Ancona*, in ‘Arte Veneta’, IV, 1950, pp. 7-32: 14, 15 nota 1; Idem, *La mostra di Stoccarda*, in *ibidem*, pp. 180-181.

dell'incontro con Gentile da Fabriano, a rendere in acume gotico il formulario tardo-bizantino e trecentesco, proveniente da opere quali il trittico n. 14 delle Gallerie dell'Accademia.<sup>70</sup> Egli ha condiviso con il Pallucchini l'idea che a partire dal 1421 il *curriculum* del pittore veneziano incominciasse a decadere, notando l'influenza di Michele Giambono in opere come le quattro tavolette con coppie di 'Sante Martiri' nella chiesa di San Giovanni in Bragora di Venezia, che, a suo avviso, avrebbero rappresentato il tramite indiscutibile, loquace e attardato, fra la fisionomia ardita della Santa Lucia nelle storiette di Fermo e dell'allegoria della Giustizia nel trittico delle Gallerie dell'Accademia, e quella tarda degli angeli musicanti ai piedi dell' 'Incoronazione della Vergine' già nel Duomo di Ceneda.<sup>71</sup> Lo studioso ha addotto le medesime argomentazioni per un 'San Michele' del Museo Correr, per il trittico con la 'Giustizia tra i Santi Felice e Fortunato' di Chioggia e soprattutto per un polittico con la 'Madonna col Bambino tra San Bartolomeo, San Michele, San Silvestro, San Nicola, il Redentore benedicente, San Biagio, Santa Caterina d'Alessandria, Santa Dorotea e Sant'Antonio Abate' già a Cellino Attanasio nella chiesa di Santa Maria La Nova (oggi al Museo Nazionale d'Abruzzo dell'Aquila), non accorgendosi che le opere combaciavano talmente con tutte le parti della grande 'Incoronazione della Vergine' di Ceneda, da non lasciare equivoci, sempre secondo il Bologna, circa la conclusione che in essi si dovesse riconoscere la greve autografia di Jacobello del Fiore nella fase più tarda della sua attività.<sup>72</sup>

Fu questo un periodo piuttosto fertile per gli studi sulla pittura veneziana e, soprattutto, su Jacobello del Fiore, cui furono celermente riferite molte opere inedite o ritenute fino ad allora di artisti coevi. Una prova di questo sollecito ampliamento del catalogo del pittore lo si trova in una serie di contributi sparsi, che, seppur limitandosi a sfiorare superficialmente l'attività jacobelliana, furono comunque in grado di aggiornare la sua personalità. È in questo contesto che Luigi Grassi, notando uno stretto rapporto con i pannelli delle 'Storie di Santa Lucia' di Fermo, gli ha riferito una tavola con la 'Morte di San Pietro Martire' di Dumbarton Oaks (Washington D.C.),<sup>73</sup> parte di una più grande pala d'altare, già nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia, che era stata menzionata da Francesco Sansovino,<sup>74</sup> e che Luigi Coletti, giudicando una 'Madonna col Bambino' della collezione Berenson a metà strada tra Lorenzo Veneziano e Lippo di Dalmasio, e assegnando alla giovinezza del pittore il trittico n. 14 delle Gallerie dell'Accademia, ha ipotizzato che da Jacobello si risalisse per il veneziano Nicoletto Semitecolo fino al Guariento e a maestro Paolo, "in quel curioso linguaggio gotico-bizantino che ha un suo preciso equivalente nella scultura dei Dalle Masegne".<sup>75</sup>

---

<sup>70</sup> F. Bologna, *Contributi allo studio della pittura veneziana del Trecento (II)*, in 'Arte Veneta', VI, 1952, pp. 7-18: 13.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 14 e nota 1.

<sup>72</sup> *Ibidem*, pp. 16, 18.

<sup>73</sup> *Tutta la pittura di Gentile da Fabriano*, a cura di L. Grassi, Milano 1953, p. 68.

<sup>74</sup> Vedi nota 4.

<sup>75</sup> L. Coletti, *Pittura Veneta del Quattrocento*, Novara 1953, pp. X-XII.

Più tardi, Michelangelo Muraro avrebbe discutibilmente tentato di associare al nostro artista il terzo gruppo di affreschi della chiesa di San Lorenzo di Serravalle,<sup>76</sup> mentre Rodolfo Pallucchini sarebbe tornato ad interessarsene nel momento in cui dovette scrivere le dispense per le lezioni tenute all'Università di Bologna durante l'anno accademico 1955-1956.<sup>77</sup> Il Pallucchini fornì, con una generosità e una ricchezza di riferimenti ancor oggi sorprendente, un dettagliato resoconto degli studi e un ampio panorama della cultura artistica veneziana della prima metà del Quattrocento. Il suo intento fu quello di analizzare la maggior parte delle opere jacobelliane, cercando, nel contempo, di meglio definirne la formazione, lo stile e l'evoluzione. Il fatto che un gruppo così cospicuo di opere di Jacobello sia stato eseguito per le Marche, lo ha spinto ad immaginare un probabile soggiorno del pittore nella regione, tralasciando la possibilità che abbia potuto inviare i suoi dipinti direttamente da Venezia. Egli ha supposto che la personalità del trittico n. 14 delle Gallerie dell'Accademia sia differenziata da quella del pittore veneziano, ma che comunque abbia operato nel suo ambito, non senza elementi di cultura strettamente emiliana, come nelle espressioni psicologiche. In aggiunta, gli è parsa evidente la discendenza di Jacobello del Fiore dai modi gotici risentiti ed intensi delle figure dipinte da Jacobello di Bonomo sul polittico di Sant'Arcangelo di Romagna, datato 1385, e ha descritto la ricchezza gotica della carpenteria del polittico teramano di Jacobello, indicando la dipendenza della struttura dall'altare marmoreo scolpito da Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne per la chiesa di San Francesco di Bologna. Agli occhi dello studioso l'altare di Lederer, il 'Polittico della beata Michelina' e quello di Teramo avrebbero costituito un tessuto figurativo molto unitario, documentando il momento formativo del gusto del pittore, ancora combattuto tra la volontà astrattiva dei bizantini e la nuova ritmica lineare gotica.<sup>78</sup> Infine, egli ha concordato con Ferdinando Bologna nel far rientrare sotto il

---

<sup>76</sup> M. Muraro, *Affreschi di Nicolò di Pietro e Jacobello del Fiore a Serravalle*, in 'Rivista d'Arte', 30, 1955, pp. 167-182. Michelangelo Muraro ha preso spunto da un'intuizione di Giovanni Battista Cavalcaselle, il quale per primo ha descritto con precisione gli affreschi di Serravalle, assegnandoli a Jacobello del Fiore e alla sua bottega (cfr. G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *A History* cit., p. 7). In un secondo momento, il Muraro avrebbe ritirato tali attribuzioni, per parlare genericamente di "un'arte gotico-devozionale che nella prima metà del Quattrocento interessò tutte le province del Dominio Veneto" (cfr. M. Muraro, *Pittura gotico-devozionale nel Veneto*, in AA.VV., *La chiesa di San Lorenzo a Serravalle e i suoi affreschi*, Udine 1975, pp. 33 e sgg.). Per Rodolfo Pallucchini non sarebbe improbabile che Jacobello del Fiore, "a capo di una bottega fiorentina, assumesse l'appalto della decorazione", ma abbastanza inverosimile gli è sembrato il suo intervento diretto (cfr. R. Pallucchini, *La pittura veneta* cit., pp. 72-73). Andrea De Marchi ha pensato che l'intero ciclo spetti a Francesco dei Franceschi (cfr. A. De Marchi, *Per un riesame* cit., p. 62 nota 63); Enrica Cozzi ha ribadito la loro aderenza alla cultura veneziana, "secondo una preferenza del resto manifestata qui e altrove nell'intero territorio trevigiano lungo i primi decenni del secolo", collegando gli affreschi a un anonimo "Maestro dei Battuti di Serravalle" (cfr. E. Cozzi, *Treviso*, in *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, voll. 2, Milano 1989-1990, I, p. 119). Vedi anche un intervento di Mauro Lucco (cfr. M. Lucco, "Maestro dei Battuti di Serravalle", in *La Pittura nel Veneto* cit., p. 350), dove ha ipotizzato che il "Maestro dei Battuti di Serravalle" sia stato attivo nel trevigiano tra il 1430 e il 1440 circa, riferendogli anche l'esecuzione degli affreschi della chiesa parrocchiale di Rugolo di Sarmede e di quelli del coro dell'Oratorio della Trinità di Feltre, e la scheda di G. Delfini, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, realizzato in concomitanza della mostra Pisanello, Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre - 8 dicembre 1996, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, a cura di F.M. Aliberti Gaudioso, Milano 1996, pp. 248-250.

<sup>77</sup> R. Pallucchini, *La pittura veneta* cit., pp. 51-73.

<sup>78</sup> *Ibidem*, pp. 56, 70-71.

comune denominatore di Jacobello tanto le ‘Sante Martiri’ di San Giovanni in Bragora, quanto il polittico già a Cellino Attanasio, comprendendo nel problema della scuola di Jacobello anche un polittico dell’Accademia Carrara di Bergamo e chiedendosi, fin dal 1950, se non si dovesse vedere l’intervento della bottega o di un collaboratore nell’‘Incoronazione della Vergine’ di Ceneda. Non gli è sembrato allora affatto strano che il collaboratore potesse essere il garzone Ercole, divenuto figlio adottivo di Jacobello, che nel testamento del 1461 si dichiarò pittore e che morì nel 1483.<sup>79</sup>

Nel 1957 uscirono i nuovi *Indici* di Bernard Berenson, che fornirono un catalogo abbastanza completo delle opere del maestro, arricchito di nuovi numeri, come una tenera e divertente ‘Madonna dell’Umiltà’ già ad Atlanta nell’High Museum, una ‘Santa Caterina d’Alessandria’ della Fondazione di Studi di Storia dell’Arte Roberto Longhi di Firenze e una ‘Madonna dell’Umiltà’ già a Bruxelles nella collezione Van Gelder (oggi nella Staatsgalerie di Stoccarda).<sup>80</sup> Ad accrescere le conoscenze sull’attività extra-veneziana di Jacobello giunse un importante contributo di Grgo Gamulin, che ha pubblicato il cosiddetto ‘Polittico di San Giovanni Evangelista’ (molto danneggiato) della chiesa parrocchiale di Omisalj, sull’isola di Veglia (Krk).<sup>81</sup> L’anno seguente, Giuseppe Fiocco (Giacciano con Baruchella, 16 novembre 1884 – Padova, 5 ottobre 1971), dedito allo studio delle più grandi figure dell’arte veneta, avrebbe segnalato un grande paliotto con l’‘*Imago Pietatis* tra i dolenti e un donatore’ del Museo di Arte Orientale e Occidentale di Kiev, ipotizzando che abbia formato addirittura la predella delle ‘Storie di Santa Lucia’ di Fermo,<sup>82</sup> mentre Carlo Volpe avrebbe assegnato al nostro artista una ‘Crocifissione tra i dolenti’ dei Musei Civici agli Eremitani di Padova e un ‘Sant’Agostino’ in collezione privata, che fa da *pendant* alla ‘Santa Caterina d’Alessandria’ della Fondazione di Studi di Storia dell’Arte Roberto Longhi, immaginando che queste scoperte avrebbero aiutato a colmare la sentita distanza fra il primo gruppo di opere del pittore, cresciute in aria trecentesca, e il secondo, meno aspramente accorato, che fa capo alle ‘Storie di Santa Lucia’.<sup>83</sup>

Nel frattempo, si stava allestendo a Verona, presso il Museo di Castelvecchio, la mostra *Da Altichiero a Pisanello*, curata da Licisco Magagnato, dove si poterono vedere riuniti alcuni dipinti del nostro artista, come il ‘Polittico della beata Michelina tra i Santi Girolamo, Giacomo Maggiore, Pietro, Paolo, Antonio Abate e Nicola’ di Pesaro, la ‘Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista’ delle Gallerie dell’Accademia, le otto ‘Storie di Santa Lucia’ di Fermo e una ‘Madonna col Bambino’ del Museo Correr.<sup>84</sup> Questa iniziativa fu parimenti significativa per informare la critica e il grande pubblico sulle novità emerse nel corso di quel decennio

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, pp. 68-69.

<sup>80</sup> B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, voll. 2, London 1957, I, pp. 93-94.

<sup>81</sup> G. Gamulin, *L’altare di S. Giovanni Evangelista di Jacobello del Fiore a Omisali*, in ‘Arte Veneta’, XI, 1957, pp. 23-28.

<sup>82</sup> G. Fiocco, *Segnalazioni venete nel Museo di Kieff*, in ‘Arte Veneta’, XII, 1958, pp. 31-32.

<sup>83</sup> C. Volpe, *Per Jacobello del Fiore*, in ‘Arte Antica e Moderna’, 3, 1958, pp. 280-284.

<sup>84</sup> *Da Altichiero a Pisanello*, catalogo della mostra a cura di L. Magagnato, presentazione di G. Fiocco, Museo di Castelvecchio a Verona (Agosto-Ottobre 1958), Venezia 1958, pp. 65-67, nn. 70-73.

e per rimodellare la fisionomia del pittore, che, grazie agli ultimi studi, era ormai profondamente mutata.

### *Dal 1968 a oggi*

Negli anni successivi alla mostra veronese, se si esclude qualche incremento al *corpus* del pittore,<sup>85</sup> gli studi sulla pittura veneziana, e su Jacobello del Fiore in particolare, subirono una battuta d'arresto, che fu interrotta solamente nel 1968, quando Ileana Chiappini di Sorio pubblicò il primo di tre articoli riguardanti l'attività del nostro artista. La studiosa ha reso noto un manoscritto con la dettagliata descrizione del perduto polittico che si trovava sull'altare maggiore della chiesa di San Cassiano di Pesaro (firmato e datato 1401), già ricordato dal Lanzi,<sup>86</sup> ipotizzando che una 'Madonna allattante il Bambino' del Museo Provinciale di Lecce ne abbia potuto far parte. Inoltre, ha trascritto la prima stesura del progetto di un testamento nuncupativo di Jacobello del Fiore, datato 27 gennaio 1408 (*more veneto*), ma successivamente corretto nel 1410 e poi nel 1411, supponendo che l'artista si sia deciso in età giovanile a stendere il testamento, perché ormai prossimo a lasciare Venezia.<sup>87</sup>

In un secondo tempo, Federico Zeri (Roma, 12 agosto 1921 – Mentana, 5 ottobre 1998), stimato conoscitore d'arte e specialista della pittura italiana dal XII al XV secolo, grazie ad alcuni documenti incontrati casualmente nell'Archivio di Stato di Roma, avrebbe ricostruito le vicissitudini di un polittico già sull'altare maggiore della chiesa di San Pietro in Penna di Fermo, da cui provenirono una 'Crocifissione' in collezione privata, che era stata pubblicata da Carlo Volpe nel 1962,<sup>88</sup> e dodici tavole del Denver Art Museum, vale a dire nove 'Storie dei Santi Pietro e Paolo', un 'San Pietro papa in cattedra', e due mezze figure dei 'Santi Pietro e Paolo'.<sup>89</sup> In quel periodo sporadici contributi mirarono a puntualizzare la carriera di Jacobello del Fiore tramite l'aggiunta di nuove proposte attributive,<sup>90</sup> mentre numerosi musei americani si mossero sul mercato antiquario per

---

<sup>85</sup> G. Gamulin, *Ritornando sul Quattrocento*, in 'Arte Veneta', XVII, 1963, pp. 9-20, col quale ha introdotto negli studi uno 'Sposalizio Mistico di Santa Caterina d'Alessandria e una donatrice' del Museo Archeologico di Spalato.

<sup>86</sup> Vedi nota 15.

<sup>87</sup> I. Chiappini di Sorio, *Per una datazione tarda* cit., pp. 10-25.

<sup>88</sup> C. Volpe, *Una 'Crocifissione' di Jacobello del Fiore*, in 'Arte Antica e Moderna', 20, 1962, p. 438.

<sup>89</sup> F. Zeri, *Jacobello del Fiore. La pala di San Pietro a Fermo*, in *Quaderni di Emblema 1. Diari di lavoro*, Bergamo 1971, pp. 36-41. Ileana Chiappini di Sorio, dopo una ricerca nell'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo, ha approfondito la questione relativa alle tavolette provenienti dalla chiesa di San Pietro in Penna, pubblicando un documento inedito riguardante la giovinezza del pittore veneziano, nel quale "Jacobus de Flore pinctor de confinio S. Luca" è testimone alla stesura di una "repromissa" dotale (cfr. I. Chiappini di Sorio, *Note e appunti su Jacobello del Fiore*, in 'Notizie da Palazzo Albani', 1, 1973, pp. 23-28).

<sup>90</sup> Pietro Zampetti, ipotizzando che abbia fatto parte della scomparsa predella del polittico teramano, ha provato ad avvicinare al nostro artista una "Traslazione del corpo di San Giacomo Maggiore" del Museo Diocesano di Camerino, un frammento di affresco presente in un sottarco della chiesa di Sant'Agostino di Fermo e un affresco strappato, che si trova nell'oratorio rurale in podere Ospedaletto nella frazione Canavaccio di Urbino (cfr. P. Zampetti, *Appunti su problemi veneto-marchigiani*, in



assicurarsi i dipinti erratici dell'artista. Tra i più attivi vi fu il J. Paul Getty Museum di Malibu, che si impossessò di una 'Madonna dell'Umiltà', acquistandola dalla collezione di Lewis Ruskin a Phoenix.<sup>91</sup>

Viceversa, in un fondamentale articolo apparso nel 1973 sulle pagine di 'Arte Veneta', Carl Huter ha raccolto le opere che avrebbero rappresentato il tardo stile di Jacobello per assegnarle a una personalità totalmente differente, che prese il nome di "Maestro di Ceneda" a partire dalla sua opera più significativa, cioè l' 'Incoronazione della Vergine' delle Gallerie dell'Accademia, già sull'altare maggiore del Duomo di Ceneda.<sup>92</sup> Lo studioso ricostruì la personalità dell'anonimo maestro, a cui furono attribuite opere come la predella del 'Polittico di San Giacomo' del Museo Capitolare di Atri, la 'Madonna adorante il Bambino tra sei angeli, San Domenico e un frate domenicano' dell'Accademia Carrara di Bergamo, la 'Giustizia tra i Santi Felice e Fortunato' del Municipio di Chioggia, il polittico con la 'Madonna col Bambino tra San Bartolomeo, San Michele, San Silvestro, San Nicola, il Redentore benedicente, San Biagio, Santa Caterina d'Alessandria, Santa Dorotea e Sant'Antonio Abate' del Museo Nazionale d'Abruzzo dell'Aquila, un 'San Michele' del Museo Correr e le otto 'Sante Martiri' della chiesa di San Giovanni in Bragora di Venezia. Con questa operazione lo Huter dette un nuovo impulso a quel processo di formazione di molteplici personalità, avviato da Roberto Longhi e da Rodolfo Pallucchini, che da allora è divenuto uno dei più affascinanti nodi critici del percorso di Jacobello del Fiore.

---

'Notizie da Palazzo Albani', 2, 1973, pp. 27-31). La 'Traslazione del corpo di San Giacomo Maggiore' del Museo Diocesano di Camerino proviene dalla chiesa di Santa Maria in Via ed è opera di Giacomo di Nicola da Recanati sul 1425 (cfr. M. Mazzalupi, in A. De Marchi, M. Mazzalupi (a cura di), *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, testi di A. Delpriori, A. De Marchi, A. Di Lorenzo, A. Marchi, M. Mazzalupi, M. Vinco, Milano 2008, pp. 152-153, n. 1). Questo scomparto fa parte di una predella a cui appartengono anche una tavola con 'Due miracoli di San Giacomo Maggiore' del Museo Civico "Amedeo Lia" di La Spezia e un'altra con 'San Giacomo Maggiore salva un giovane ingiustamente impiccato' in collezione privata a Pau (cfr. F. Zeri, in Idem, A.G. De Marchi, *La Spezia. Museo civico Amedeo Lia. Dipinti*, Cinisello Balsamo 1997, pp. 25-26). Le attribuzioni della tavoletta a Jacobello del Fiore e ad Antonio Alberti da Ferrara (cfr. A.A. Bittarelli, in *Camerino. Ambiente storia arte*, a cura di L. Marchegiani, Camerino 1976, p. 155; G. Bernini Pezzini, in *Opere d'arte restaurate a Urbino 1979/80*, catalogo della mostra di Urbino a cura di A. Vastano [1980-1981], Firenze 1980, pp. 15-16, c.o. F. Zeri) sono state superate dal convincente riferimento alla giovinezza di Giacomo di Nicola da Recanati (cfr. A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, p. 131 nota 30; A. Tambini, *Note su alcuni dipinti del Quattrocento nelle Marche*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di R. Varese, Ancona 1993, pp. 110-118: 110-111), in prossimità alle 'Storie di Sant'Elpidio' del Musée des Arts décoratifs di Parigi (vedi anche il recente contributo di R. Vazquez Santos, *Un nuevo catálogo pictórico del Quattrocento italiano: la tabla de Camerino y el desaparecido ciclo jacobeo de Giovenale de Orvieto en Araceli*, in 'Archivio Espanol de Arte', LXXXI, 322, 2008, pp. 105-113, dove è stata identificata con la predella della pala d'altare che Giovenale da Orvieto avrebbe dipinto nel 1441 per la cappella di San Giacomo nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli di Roma). Per quanto concerne l'affresco che si trova nell'oratorio rurale in podere Ospedaletto, nella frazione Canavaccio di Urbino, si veda anche P. Zampetti, in *Restauro nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi* (Urbino - Palazzo Ducale, 28 giugno - 30 settembre 1973), Urbino 1973, pp. 123-124, n. 25.

<sup>91</sup> B.B. Fredericksen, *Catalogue of the paintings in the J. Paul Getty Museum*, Malibu 1972, p. 9, n. 11.

<sup>92</sup> C. Huter, *The Ceneda Master - I*, in 'Arte Veneta', XXVII, 1973, pp. 25-37. Vedi anche C. Huter, *II. More early panels by the Ceneda Master*, in 'Arte Veneta', XXVIII, 1974, pp. 16-17.

In quel frangente sarebbe apparso un ritratto biografico dell'artista sul *Dizionario Enciclopedico Bolaffi*,<sup>93</sup> in cui non si oltrepassano i limiti suggeriti dai giudizi di Longhi e Pallucchini, e sarebbe stata allestita, presso il Palazzo della Ragione di Padova, la mostra *Da Giotto al Mantegna*, curata da Lucio Grossato, che ha consentito alla critica di sciogliere ogni riserva in merito alla paternità jacobelliana di una 'Crocifissione tra i dolenti' dei Musei Civici agli Eremitani.<sup>94</sup> Nel contempo, Giuseppe Vitalini Sacconi avrebbe ampliato le conoscenze sulla presenza di opere d'arte veneziane nel territorio marchigiano, congiungendo all'ambito del nostro artista, e, specificamente, a una definita personalità nell'intima cerchia del maestro veneziano, un polittico con la 'Madonna col Bambino in trono tra i Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, la Resurrezione, un Santo Apostolo e San Giorgio' della chiesa di Sant'Agostino di Monterubbiano, nel fermano, e un trittico con la 'Madonna col Bambino tra San Leonardo e Sant'Antonio Abate' della chiesa di Santa Maria dell'Arzilla di Candelara (Pesaro), che reca in calce la data 1470.<sup>95</sup> Purtroppo, lo studioso non fece altro che creare una personalità fittizia, una sorta di "pseudo-Jacobello", le cui opere sarebbero state destinate a confluire nel catalogo del "Maestro di Ceneda".

Più tardi, si sarebbe intensificato il dibattito intorno alle famose 'Storie di San Benedetto', divise tra il Museo Poldi Pezzoli di Milano e la Galleria degli Uffizi di Firenze, la cui paternità è sempre stata oggetto di discussione. Ne sono un esempio gli studi di Francesca d'Arcais, che ha rilevato notevoli affinità stilistiche tra le predette tavole e alcune tra le più importanti opere di Jacobello, come le 'Storie dei Santi Pietro e Paolo' di Denver e le 'Storie di Santa Lucia' di Fermo,<sup>96</sup> o quelli di Carl Huter, che ha assegnato la tavola con 'San Benedetto nel deserto' del Museo Poldi Pezzoli a Michele Giambono e le altre tavole degli Uffizi a Jacobello del Fiore, collocando la loro esecuzione nel quarto decennio del Quattrocento.<sup>97</sup> Nel giro di pochi anni gli studi sulla decorazione della Sala del Maggior

---

<sup>93</sup> G. Mantovani, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, a cura di A. Bolaffi, U. Allemandi, voll. 11, Torino 1972-1976, V, pp. 5-8.

<sup>94</sup> *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra a cura di L. Grossato, (Padova, Palazzo della Ragione), Milano 1974, nn. 65, 67-69. In questa occasione sono state erroneamente attribuite a Jacobello del Fiore una 'Madonna col Bambino' n. 844 di quell'identico museo e il medesimo soggetto della chiesa parrocchiale di Sant'Elena d'Este (più vicina forse a Biagio di Giorgio da Traù). Sulla 'Crocifissione tra i dolenti' dei Musei Civici agli Eremitani di Padova vedi anche M. Lucco, *Padova*, in *La Pittura nel Veneto* cit., I, p. 101 nota 64.

<sup>95</sup> G. Vitalini Sacconi, *Pittura veneta nelle Marche: due dipinti*, in 'Notizie da Palazzo Albani', 1, 1974, pp. 10-16.

<sup>96</sup> F. D'Arcais, *Le tavole con le storie di S. Benedetto: un problema ancora aperto*, in 'Arte Veneta', XXX, 1976, pp. 30-40. Ma dopo aver evidenziato il salto stilistico che separa le tavolette di Jacobello dalle 'Storie di San Benedetto', ha confermato, infine, l'intuizione del Volpe di una loro attribuzione alla fase giovanile di Michele Giambono con una datazione a ridosso del 1432 (cfr. C. Volpe, *Donato Bragadin ultimo gotico*, in 'Arte Veneta', IX, 1955, pp. 17-23: 20; Idem, *Da Altichiero a Pisanello*, in 'Arte Antica e Moderna', 4, 1958, pp. 409-413: 409; M.T. Cuppini, *L'arte gotica a Verona nei secoli XIV e XV*, in *Verona e il suo territorio*, a cura di V. Cavallari, P. Gazzola, voll. 7, Verona 1960-2003, III, 2, p. 363).

<sup>97</sup> C. Huter, *Jacobello del Fiore, Giambono and the St. Benedict panels*, in 'Arte Veneta', XXXII, 1978, pp. 31-37.

Consiglio in Palazzo Ducale,<sup>98</sup> unitamente al repentino accrescimento del *corpus* del pittore veneziano con opere provenienti da musei stranieri,<sup>99</sup> avrebbero permesso di modificare ulteriormente l'immagine della sua carriera, garantendogli un imperituro interesse da parte della critica.

Dopodiché, all'interno della sua monografia su Gentile da Fabriano, Keith Christiansen avrebbe radunato le opere di Jacobello del Fiore, distribuendole entro un arco di tempo che va dal 1407 del trittico con la 'Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giacomo Maggiore e Sant'Antonio Abate' di Montegranaro, fino al 1421 del trittico con la 'Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele' delle Gallerie dell'Accademia di Venezia.<sup>100</sup> Egli ebbe il merito di riferire al nostro artista un 'San Francesco' che si trovava in una collezione privata bolognese, però non agevolò una migliore comprensione dell'artista, poiché espulse dal suo catalogo le 'Storie dei Santi Pietro e Paolo' del Denver Art Museum e il 'Polittico di San Giovanni Evangelista' della chiesa parrocchiale di Omisalj per riferirle a un suo diretto seguace (ossia a una personalità quanto mai inesistente). Lo storico dell'arte statunitense avrebbe dedicato maggior spazio a Jacobello del Fiore, nel momento in cui dovette scrivere un saggio sulla pittura a Venezia e in Veneto nel primo Quattrocento per l'impresa editoriale *La Pittura In Italia*, caratterizzata da un'ampia e sistematica ricognizione storica per aree geografiche a dimensione regionale o, addirittura, provinciale, entro un preciso arco di tempo, che portò a una evidente forzatura storiografica imposta dai rigidi termini cronologici e dai confini topografici corrispondenti alle moderne suddivisioni amministrative, ma su cui fecero perno gli studi successivi e da cui scaturirono altre collane come *La Pittura nel Veneto*. In quella circostanza Keith Christiansen ha ipotizzato che Jacobello del Fiore abbia partecipato alla decorazione della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale insieme a Pisanello, Gentile da Fabriano e Michelino da Besozzo, e ha considerato plausibile che il figlio adottivo dell'artista Ercole abbia collaborato nella bottega del padre, realizzando alcune

---

<sup>98</sup> Cristina Pesaro, studiando i documenti riguardanti la decorazione della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, ha immaginato che il nostro artista abbia certamente partecipato a tale impresa a partire dal 1412, cioè quando risulta sempre presente a Venezia, e che egli abbia continuato i lavori secondari fino al 1419, anno in cui i Consiglieri iniziarono ufficialmente le adunanze nella sala (cfr. C. Pesaro, *Un'ipotesi sulle date di partecipazione di tre artisti veneziani alla decorazione della Sala Maggior Consiglio nella prima metà del Quattrocento*, in 'Bollettino dei Musei Civici Veneziani', XXIII, 1978, 1/4, pp. 44-56).

<sup>99</sup> Grazie alla catalogazione delle opere del Rijksmuseum di Amsterdam e alle accurate schede tecniche dedicate ai dipinti veneziani presenti sul suolo olandese è stato introdotto negli studi un 'Martirio di San Lorenzo' di quel medesimo museo (cfr. P.J.J. van Thiel, *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam*, Amsterdam 1976, p. 227; H.W. van Os, C.E. de Jong-Janssen, in *The early Venetian paintings in Holland*, a cura di H.W. van Os, J.R.J. van Asperen de Boer, C.E. de Jong-Janssen, C. Wiethoff, translated from the Dutch by M. Hoyle, Maarssen 1978, pp. 84-87, n. 19). Più tardi, Victoria Markova avrebbe riferito alla giovinezza del pittore una 'Crocifissione tra i dolenti e donatori in ginocchio' del Museo Statale di Arti figurative "A.S. Puskin" di Mosca, reputando, inoltre, che le opere attribuite al cosiddetto "Maestro di Ceneda" non possano appartenere ad un unico artista (cfr. V.E. Markova, *Novoe proizvedenie Jakobello del' F'ore / Una nuova opera di Jacobello del Fiore*, in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkryija. 1977 / Monumenti della cultura. Nuove scoperte. 1977*, Mosca 1977, pp. 392-399; Eadem, *Inediti della pittura veneta nei musei dell'U.R.S.S.*, in 'Saggi e Memorie di storia dell'arte', 13, 1982, pp. 9-31: 13-14, 19).

<sup>100</sup> K. Christiansen, *Gentile da Fabriano*, London 1982, pp. 70-71 nota 15.

opere, a suo avviso, mediocri, come l'‘Incoronazione della Vergine’ di Ceneda.<sup>101</sup> Frattanto, Stefano Gallo aveva rifiutato la proposta dello Huter di vedere un altro pittore nelle opere degli anni Trenta già attribuite alla tarda attività di Jacobello del Fiore, adducendo come argomentazione l'incapacità del “Maestro di Ceneda” di conseguire un proprio sviluppo e riaffermando con forza la paternità del nostro artista per il polittico già a Cellino Attanasio e per la predella del ‘Polittico di San Giacomo’ di Atri.<sup>102</sup>

È stato Andrea De Marchi, in un saggio davvero esemplare pubblicato sul ‘Bollettino d'Arte’, a ridare smalto alla pittura tardogotica veneziana e, nella fattispecie, al bistrattato Nicolò di Pietro, collocandolo in un variegato contesto adriatico.<sup>103</sup> Egli ha considerato una ‘Crocifissione’ già nelle Gallerie Salamon Augustoni Algranti di Milano (ora a Londra presso Matthiesen Fine Art Ltd.) come l'esempio più vistoso della diffusione dei modi neo-giotteschi a Venezia e nell'intera pianura padana, immaginando che ai suoi lati si siano disposte un'‘Andata al Calvario’ di Hampton Court e un'‘Orazione nell'orto’ e una ‘Sepoltura di Cristo’ della Pinacoteca Vaticana. Così ha pensato che la conferma più chiara di tale lettura risiedesse nell'appartenenza alla stessa mano, sia pure in un momento più avanzato, all'inizio del Quattrocento e, probabilmente, già sotto l'influenza, a sua volta, del maggior carattere, più gotico, di Jacobello del Fiore, del trittico n. 14 delle Gallerie dell'Accademia. Gli è sembrato allora interessante il collegamento già istituito da Roberto Longhi tra questo trittico e una ‘Madonna col Bambino’ già a Venezia in casa Giovanelli, che, a suo dire, sarebbe spettata al tempo più antico del maestro che andava ricostruendo e che ha proposto di denominare “Maestro della Madonna Giovanelli”, in riferimento alla sua opera di qualità più grata e sottile. In definitiva, col “Maestro della Madonna Giovanelli” ha giudicato che si delineasse “una figura senz'altro secondaria ma assai curiosa e significativa di quel generale rimescolamento di carte che sembra caratterizzare, all'insegna del neo-giottismo ma pure di sotterranei e più moderni fermenti, un po' tutto il panorama dell'area orientale della Valpadana alla fine del Trecento, dalla Bologna di Jacopo di Paolo e di Zanino, a Verona e Ferrara altichieresche, a Treviso, alla Romagna e a Padova ove opera l'Avanzi, alla stessa Venezia”, evidenziando la possibilità che egli abbia costituito, nell'ultimo decennio del Trecento, il punto di riferimento principale, “e tramite pure di quella vivacità mimica bolognesizzante”, per la formazione di Jacobello del Fiore.<sup>104</sup>

Parallelamente alla comparsa sul *Dizionario Biografico degli Italiani* di un minuzioso profilo jacobelliano,<sup>105</sup> Mauro Lucco ha aggiunto al catalogo del pittore una ‘Madonna allattante il Bambino’ già presso la Galleria Antichi Maestri Pittori di Vicenza,

---

<sup>101</sup> Idem, *La pittura a Venezia e in Veneto nel primo Quattrocento*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, 2 voll., Milano 1987, I, pp. 122-123, 125-129.

<sup>102</sup> S. Gallo, *Polittico di Jacobello del Fiore già a Santa Maria la Nova, Cellino Attanasio*, in AA.VV., *Documenti dell'Abruzzo Teramano, 2, La Valle del medio e basso Vomano*, voll. 3, Roma 1986, II, pp. 589-594.

<sup>103</sup> A. De Marchi, *Per un riesame cit.*, pp. 31-33, 51-52, 60-61, 64.

<sup>104</sup> *Ibidem*, pp. 31-33.

<sup>105</sup> E. Merkel, *Del Fiore, Jacobello (Giacomello)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, voll. 79, Roma 1960-2013, XXXVI, pp. 558-561.

sottolineando le assonanze con il polittico di Omisalj, il ‘Polittico della beata Michelina’ e il trittico già a Montegranaro.<sup>106</sup> Quella è stata la prima occasione in cui lo studioso ha rilevato l’affinità di spirito tra una ‘Madonna dell’Umiltà’ del Museo Provinciale di Lecce e il trittico n. 14 delle Gallerie dell’Accademia, reputando che i due dipinti abbiano costituito quanto ci rimane della sconosciuta attività del misterioso padre dell’artista, Francesco del Fiore. In merito a ciò, è intervenuta anche Ileana Chiappini di Sorio, che, nel suo terzo contributo sul pittore veneziano, si è chiesta chi sarebbe potuto essere il cosiddetto “Maestro della Madonna Giovanelli”, congetturando che si possa identificare proprio con Francesco del Fiore, dal quale il giovane figlio avrebbe potuto attingere la sua prima formazione.<sup>107</sup>

Questo filone di ricerche, volto a scandagliare le molteplici questioni irrisolte che gravavano sull’ancora indefinita carriera di Jacobello del Fiore e, specificamente, sui suoi misteriosi esordi e sulla sua più ambigua maturità, trovò nuovo vigore nell’ambito degli studi legati al progetto editoriale *La Pittura nel Veneto*, per il quale Mauro Lucco ha scritto un importante saggio sulla pittura veneziana del primo trentennio del Quattrocento. Egli ha sviluppato le precedenti aperture critiche di Andrea De Marchi, collegando la ‘Crocifissione’ già presso le Gallerie Salomon Augustoni Algranti di Milano al trittico n. 14 delle Gallerie dell’Accademia, alla ‘Madonna col Bambino’ già a Venezia in casa Giovanelli e alla ‘Madonna dell’Umiltà’ del Museo Provinciale di Lecce, interrogandosi se allora questo gruppo di opere (convenzionalmente etichettate come del “Maestro della Madonna Giovanelli”), esteso su un arco cronologico che va dal 1385 per concludersi verso il 1410, e che è tanto strettamente affine ai modi di Jacobello del Fiore, non abbia costituito il catalogo del padre di Jacobello, Francesco del Fiore.<sup>108</sup> In quel volume lo studioso ha associato un’‘Incoronazione della Vergine’ della Fondazione Cini di

---

<sup>106</sup> M. Lucco, in *Antichi Maestri Pittori. Pittori padani e toscani tra Quattro e Cinquecento*, Vicenza 1988, n. 2.

<sup>107</sup> I. Chiappini di Sorio, *Appunti per la storia dell’arte veneta. Jacobello ed Ercole del Fiore*, in ‘Arte Documento’, 3, 1989, pp. 58-71. La studiosa ha radunato il trittico di Chioggia, il polittico di Cellino Attanasio e l’‘Incoronazione della Vergine’ di Ceneda, distanziandole dal *corpus* di opere riferite al “Maestro di Ceneda” e da quelle sicure di Jacobello, a cui, peraltro, ha associato una ‘Madonna col Bambino’ in collezione privata (già a Firenze nella raccolta di Severino Spinelli, poi presso la Galleria Pesaro di Milano nel giugno 1928 e, infine, nella collezione Cini a Venezia), per poi assegnare al figlio dell’artista Ercole del Fiore i comparti superiori del polittico di Teramo, una ‘Madonna *Platytera* della Misericordia con due giovani Santi’ di Dignano d’Istria, un trittichetto devozionale, conservato nel museo di Asolo, e le miniature con la ‘Crocifissione’ e ‘San Giovanni Battista’ della Mariegola dei Calderari, compilata nel 1446. Le miniature della Mariegola dei Calderari, conservate presso la Biblioteca Marciana di Venezia, sembrano appartenere ad un artista influenzato dal tardogotico emiliano e, specificamente, dagli affreschi della Sala della Ragione di Padova e dal dittico diviso tra la collezione della Fondazione Longhi e la collezione Aynard di Lione (oggi dispersa), che la critica ha proposto di collegare allo Pseudo Stefano da Ferrara (cfr. N. Pietrucci, *Biografia degli artisti Padovani*, Padova 1858, p. 196; L. Grossato, *La decorazione pittorica del Salone*, in AA.VV., *Il Palazzo della Ragione di Padova*, Venezia 1963, pp. 47-67: 55; C.L. Raghianti, *Stefano da Ferrara. Problemi critici tra Giotto a Padova, l’espansione di Altichiero e il primo quattrocento a Ferrara*, Firenze 1972; C. Volpe, *La pittura gotica. Da Lippo di Dalmasio a Giovanni da Modena*, in AA.VV., *La Basilica di San Petronio in Bologna*, voll. 2, Cinisello Balsamo 1983, I, pp. 213-294: 284, 288-291, 294).

<sup>108</sup> M. Lucco, *Venezia cit.*, pp. 13-14, 19, 26-28, 30-31, 33-34.

Venezia,<sup>109</sup> firmata e datata 8 agosto 1429, al medesimo soggetto già nella Cattedrale di Ceneda, equivocando l'iscrizione e, di conseguenza, identificando l'anonimo "Maestro di Ceneda" con un fantomatico Lorenzo di Giacomo, il cui patronimico si sarebbe potuto riferire a Jacobello del Fiore, in base a quei contratti di affiliazione che si stabilivano coi lavoranti delle botteghe, e dei quali fu poi maestro a Padova Francesco Squarcione.<sup>110</sup> Intanto, la relazione fra le 'Sante Martiri' della chiesa di San Giovanni in Bragora di Venezia e la 'Madonna dell'Umiltà' già nella sagrestia della chiesa dei Servi di Padova, avrebbe spinto lo studioso a creare un anonimo "Maestro di San Giovanni in Bragora",<sup>111</sup> personalità affine a Jacobello ma distinta da lui e da Lorenzo di Giacomo, frammentando ulteriormente il *corpus* di opere già riferito al tardo Jacobello e poi confluito sotto l'etichetta di "Maestro di Ceneda". Come se non bastasse, Rossana Torlontano ha completato questo fenomeno di disgregazione, riferendo a un ipotetico "Maestro di Cellino Attanasio" il polittico già nella chiesa di Santa Maria La Nova di Cellino Attanasio, la predella del 'Polittico di San Giacomo' di Atri, le 'Sante Martiri' di San Giovanni in Bragora, il trittico di Chioggia, datato 1436, e l' 'Incoronazione della Vergine' di Ceneda.<sup>112</sup> Tutto ciò ha creato una gran confusione intorno a Jacobello del Fiore e, sebbene non siano mancate nuove acquisizioni al catalogo del pittore,<sup>113</sup> gli studi non favorirono una maggior comprensione della sua attività.

In questa prospettiva si è inserito Andrea De Marchi, che proprio in quegli anni avrebbe riletto le vicende della pittura tardogotica veneziana, pubblicando la sua monografia su Gentile da Fabriano, in cui collegava a Jacobello del Fiore una 'Madonna dell'Umiltà', rinserrata da un recinto e da un filare d'alberi, già a Londra in collezione Brocklebank.<sup>114</sup> All'opposto, Daniele Benati, giungendo a proposte non dissimili da quelle di De Marchi e Lucco, avrebbe focalizzato la sua attenzione sugli esordi di quel pittore che Carlo Volpe ha proposto di battezzare "Pseudo-Avanzi", dimostrando quindi che l'esperienza del pittore bolognese non rimase senza conseguenza.<sup>115</sup>

---

<sup>109</sup> M. Muraro, *La pittura devozionale e la diffusione dello Squarcionismo*, in 'Ateneo Veneto', 13, 1975, 1, pp. 73-87, fig. 13.

<sup>110</sup> M. Lucco, *Venezia cit.*, pp. 33-34.

<sup>111</sup> Idem, "Maestro di San Giovanni in Bragora", in *La Pittura nel Veneto cit.*, p. 355.

<sup>112</sup> R. Torlontano, "Maestro di Cellino Attanasio", in *ibidem*, pp. 353-354.

<sup>113</sup> Egidio Martini (Venezia, 4 novembre 1919 - 17 marzo 2011), grande conoscitore dell'arte veneziana e veneta del XVII e XVIII secolo, ha catalogato una serie di dipinti di antichi maestri veneti dal Quattrocento al Settecento, attribuendo a Jacobello del Fiore una 'Madonna col Bambino', che nel 1991 fu di proprietà della Galleria Menaguale di Verona (cfr. *Dipinti di antichi maestri veneti dal '400 al '700*, catalogo a cura di E. Martini, Galleria Menaguale, Verona, esposizione dal 16 marzo al 14 aprile, Verona 1991; E. Martini, *Due opere di Jacobello del Fiore e due di Michele Giambono*, in *Florilegium artium: scritti in memoria di Renato Polacco*, a cura di G. Trovabene, Padova 2006, pp. 127-129).

<sup>114</sup> A. De Marchi, *Gentile da Fabriano cit.*, p. 51.

<sup>115</sup> D. Benati, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992, pp. 113-116. Il pezzo più alto di questo artista sarebbe stato rappresentato dalla 'Crocefissione' già nelle Gallerie Levi e Salamon Augustoni Algranti di Milano, la quale avrebbe contribuito a ricomporre la fisionomia di un maestro autonomo grazie al collegamento con altre opere. Tra queste si segnalano il trittico n. 14 delle Gallerie dell'Accademia e una serie di tavolette con 'Storie della Passione', divise tra la Pinacoteca Vaticana e le raccolte Reali di Hampton Court, per le quali Benati ha ipotizzato, sulle orme

Dopo una fase di stallo, Andrea De Marchi è tornato ad occuparsi del nostro artista, riscoprendo una ‘Madonna col Bambino’, firmata e datata 26 marzo 1434, già a Venezia nella collezione Manfrin, che è stata riprodotta in stampa da Giovanni dal Pian per la *Venezia pittrice* di Giovanni Maria Sasso.<sup>116</sup> Questo importantissimo ritrovamento è servito allo studioso per dimostrare la sostanziale continuità dello stile di Jacobello nel suo ultimo decennio di vita, sancendo l’estraneità dal suo catalogo del gruppo di opere raccolte sotto il nome del “Maestro di Ceneda”. Egli ha incrementato il *corpus* del “Maestro della Madonna Giovanelli” con una ‘Crocifissione, Annunciazione e Santi’ in collezione privata francese, distinguendola nettamente dai crocifissi di Jacobello giovane a Stoccolma e a Mosca, e con il frammento di una tavola con il ‘Prete Filippo’ nella chiesa di Sant’Alvise di Venezia, che era stato solitamente riferito a Jacobello del Fiore.<sup>117</sup> Lo studioso ha riconosciuto lo stesso autore in un trittico segnalato dal Lanzi<sup>118</sup> – di cui peraltro non si conosce l’originale ma è noto tramite un’incisione riprodotta nella *Venezia pittrice* di Giovanni Maria Sasso – che alla fine del Settecento il cavaliere John Strange avrebbe acquistato in un monastero veneziano e che avrebbe recato la data 1412 e sul tergo, dipinto a finti marmi, la sigla “F.F.”, il cui scioglimento in Francesco del Fiore sarebbe stato garantito dall’identico monogramma apposto sul sepolcro del pittore, già nel chiostro dei Santi Giovanni e Paolo e di cui ora si conserva la sola lapide nel chiostro del Seminario presso Santa Maria della Salute. Le supposte affinità con il “Maestro della Madonna Giovanelli” hanno persuaso il De Marchi a recare un argomento nuovo per la sua identificazione con il padre di Jacobello, Francesco del Fiore, ribadendo, dunque, l’originaria proposta di Mauro Lucco.<sup>119</sup>

Le mostre *Fioritura tardogotica nelle Marche*,<sup>120</sup> che si svolse nel Palazzo Ducale di Urbino tra il luglio e l’ottobre 1998, e *Il Gotico Internazionale a Fermo e nel Fermano*,<sup>121</sup> che fu organizzata tra l’agosto e l’ottobre 1999 presso il Palazzo dei Priori di Fermo, servirono a fare il punto sull’attività del nostro artista, la cui personalità si era gradualmente evoluta grazie ai contributi degli anni Ottanta e Novanta, trovando la sua naturale collocazione tra i maggiori interpreti della pittura a Venezia nella prima metà del Quattrocento.<sup>122</sup> Con l’avvento del XXI secolo si è risvegliato l’interesse per Jacobello del

---

di De Marchi, una originale collocazione ai lati della ‘Crocifissione’, così da comporre un dossale di notevoli dimensioni.

<sup>116</sup> A. De Marchi, *Ritorno* cit., pp. 14-15 nota 9, egli ha abbinato al nostro artista una ‘Madonna dell’Umiltà’ già a Londra nella collezione di Robert Langton Douglas, che gli è stata segnalata da Everett Fahy in rapporto al problema del “Maestro della Madonna Giovanelli”.

<sup>117</sup> *Ibidem*, pp. 11-13.

<sup>118</sup> L. Lanzi, *Storia pittorica* cit., p. 14. Il trittico raffigura la ‘Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Girolamo, e un monaco donatore in preghiera’.

<sup>119</sup> A. De Marchi, *Ritorno* cit., pp. 12-13.

<sup>120</sup> *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio-25 ottobre 1998), Milano 1998.

<sup>121</sup> *Il Gotico Internazionale a Fermo e nel Fermano*, a cura di G. Liberati (Fermo, Palazzo dei Priori, 28 agosto-31 ottobre 1999), Livorno 1999.

<sup>122</sup> Nel frattempo, Anna Tambini avrebbe notato che le punzonature delle aureole e dei margini della ‘Madonna della pera’ della Pinacoteca Comunale di Cesena avrebbero proposto stilemi tipici di

Fiore e per la pittura lagunare, invogliando gli studiosi a continuare le ricerche in questo settore. Ne è una conferma l'intervento congiunto di Tiziana Franco e di Andrea De Marchi, i quali hanno ricostruito l'attività dei pittori veneti per le Marche durante quell'affascinante ed enigmatico arco di tempo a cui si è soliti dare l'etichetta di "Gotico Internazionale".<sup>123</sup> Quella è stata una ghiotta occasione per verificare la situazione degli studi sulla pittura veneziana e per meglio precisare le tendenze, l'educazione e lo sviluppo di artisti, le cui figure erano radicalmente cambiate negli ultimi quindici anni.

In un successivo intervento la Franco, analizzando scrupolosamente la provenienza, la funzione e la cronologia di un paliotto con l'*Imago Pietatis* tra i dolenti e un donatore' del Museo di Arte e Occidentale di Kiev e del polittico con le 'Storie dei Santi Pietro e Paolo' del Denver Art Museum (entrambi già sull'altar maggiore della chiesa di San Pietro in Penna di Fermo), ha provato a ricostruire il contesto artistico fermano, incoraggiando la critica a rivedere la tarda produzione artistica jacobelliana, affinché si riesaminassero in maniera consistente fatti ritenuti assodati.<sup>124</sup> È in quest'ottica che dobbiamo leggere quell'ineludibile contributo alla ridefinizione della maturità dell'artista apportato da

---

Jacobello del Fiore, a cui avrebbe ricondotto anche la tipologia del volto della Vergine e l'uso di un denso partito chiaroscurale negli incarnati (cfr. A. Tambini, *La quattrocentesca "Madonna della pera" di Cesena*, in 'Studi romagnoli', 50, 1999, pp. 221-236. Vedi anche A. Marchi, in *Imago Virginis. Dipinti di iconografia mariana nella diocesi di Cesena-Sarsina dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra di Cesena a cura di M. Cellini, Cesena 1988, pp. 20-24, in cui è discussa la proposta di attribuzione della 'Madonna della pera' di Cesena). In base a questa analisi, la 'Madonna della pera' di Cesena sarebbe divenuta pertanto elemento qualificante di un gruppo che farebbe capo al polittico di Cellino Attanasio, persuadendo la Tambini a configurare il suo autore come un collaboratore di Jacobello del Fiore, da distinguere rispetto agli altri seguaci come Ercole del Fiore e Lorenzo di Giacomo, pur senza escludere che abbia preso parte anch'egli all'ampia pala di Ceneda, ad esempio nelle schiere degli angeli. Da parte mia reputo che questa tavola vada nuovamente assegnata a Bitino da Faenza, viste le tangenze con i personaggi dipinti dal pittore faentino nel polittico con le 'Storie di San Giuliano', datato 1409, tutt'oggi conservato nell'omonima chiesa riminese. Come ha evidenziato Andrea De Marchi (cfr. A. De Marchi, *Per un riesame* cit., p. 54), mi pare che siano convincenti i confronti con i personaggi che popolano le 'Storie di San Giuliano' e, precisamente, con il Santo martirizzato per ordine di Marciano, che presenta il medesimo alone intorno agli occhi, il naso diritto e le mani gracilissime. Per la 'Madonna della pera' di Cesena vedi A. Venturi, *Storia* cit., VII, pp. 214-216, la attribuisce a un seguace di Gentile da Fabriano; R. Van Marle, *The Development* cit., VIII, *Gentile, Pisanello and late Gothic painting in Central and Southern Italy*, p. 302; L. Becherucci, in *Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo: onoranze a Melozzo nel V centenario della nascita*, catalogo della mostra a cura di C. Gnudi, L. Becherucci, (Forlì, Palazzo dei Musei, 1938), Forlì 1938, p. 63, la lascia nell'anonimato, avvicinandola alle 'Storie di Santa Lucia' di Jacobello; questo dipinto è stato accostato a Bitino da R. Buscaroli, *La pittura romagnola del Quattrocento*, Faenza 1931, pp. 39-40, che ha visto di fronte agli esteriori ricordi di Gentile, una più robusta caratterizzazione, tipica dell'arte di Romagna, e da O. Piraccini, *La Pinacoteca Comunale di Cesena*, Cesena 1984, p. 38; A. Tambini, *Pittura dall'alto medioevo al tardogotico nel territorio di Faenza e Forlì*, Faenza 1982, pp. 122-123, 126-127, mentre per quanto riguarda l'artista romagnolo (documentato a Rimini dal 1398 al 1427) guarda R. Longhi, *Il tramonto della pittura medievale nell'Italia del Nord (1935-1936)*, in Idem, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, voll. 14, Firenze 1961-1984, VI, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento*, pp. 91-153: 112-113; F. Zeri, *La posizione di Bitino da Faenza*, in *Diari di lavoro* 2, Torino 1976, pp. 30-35.

<sup>123</sup> A. De Marchi, T. Franco, *Il Gotico Internazionale: da Nicolò di Pietro a Michele Giambono*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, pp. 58-73.

<sup>124</sup> T. Franco, *Jacobello del Fiore a Fermo. Sui "quadriccioli rappresentanti le gesta dei santi apostoli Pietro e Paolo"*, in *Medioevo: immagine e racconto*, Centro Studi Medievali, Università degli Studi di Parma, Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2003, pp. 485-495.



Andrea De Marchi, che, tra il 3 e il 4 dicembre 2003, ha presentato una relazione ad un convegno organizzato dall'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, in cui ha puntualizzato l'esegesi dell'iscrizione apposta sull' 'Incoronazione della Vergine' conservata presso quella stessa Fondazione.<sup>125</sup> La nuova lettura ha fatto cadere l'identificazione del "Maestro di Ceneda" con Lorenzo di Giacomo e, nonostante la problematicità dei rispettivi ruoli di Lorenzo e di Giacomo, lo studioso ha proposto di riconoscere in "Lorenzo da Venexia" il pittore un tempo noto come "Maestro di Ceneda" e in Giacomo l'intagliatore della carpenteria, in coerenza con l'endiadi pittore/intagliatore ricorrente in numerose sottoscrizioni veneziane del Quattrocento, ma, soprattutto, ha ritenuto che questa nuova personalità non abbia avuto alcun rapporto significativo con Jacobello del Fiore e che, invece, la sua formazione andasse ricercata intorno al 1425 tra Zanino di Pietro e Michele Giambono.<sup>126</sup>

Il dibattito sorto intorno alla fase giovanile del pittore si è riaperto nel 2007, quando Daniele Benati è stato chiamato dalla Matthiesen Fine Art Ltd. per schedare la 'Crocifissione' già nelle Gallerie Salamon Augustoni Algranti di Milano, che egli aveva avuto modo di studiare, prima dal vero, a Londra nel 1984, quando era di proprietà delle I. & G. Ltd e, poi, nel 1992 per la sua monografia su Jacopo Avanzi.<sup>127</sup> Egli ha restituito a Jacobello del Fiore un frammento di tavola con il 'Prete Filippo' della chiesa di Sant'Alvise di Venezia e una 'Madonna allattante il Bambino' del Museo Provinciale di Lecce, che, a suo modo di vedere, sarebbe venuta a costituire l'anello mancante tra la produzione fin allora assegnata al "Maestro della Madonna Giovanelli" e quella accertata del giovane Jacobello. In questo modo ha ribaltato le considerazioni fin qui avanzate, ricollegandosi a Luigi Coletti<sup>128</sup> nel supporre che il trittico n. 14 delle Gallerie dell'Accademia sia stato precocemente dipinto dal nostro artista, al quale potrebbe appartenere l'intero *corpus* del "Maestro della Madonna Giovanelli".<sup>129</sup> Pertanto, la

---

<sup>125</sup> A. De Marchi, "Lorenzo e Jacomo da Venexia" cit., p. 72. "M(AESTRO) LORE(N)ÇO . EIACHOMO . DA VENEXIA. AFATO . QUESTO . LAVORO . 1429 / ADI / 8 AGOSTO".

<sup>126</sup> *Ibidem*, pp. 72-73. Non vanno dimenticati gli studi sulla scultura lignea veneziana di Anne Markham Schulz, la quale ha pubblicato una serie di documenti inediti riguardanti il nostro artista, prima all'interno di un lungo articolo in cui ha provato a ricostruire l'attività dello scultore veneziano Antonio Bonvicino e, poi, in un corposo volume dedicato agli intagliatori presenti nella città marciana tra il XIV e il XVI secolo (cfr. A. Markham Schulz, *Antonio Bonvicino and Venetian crucifixes of the early Quattrocento*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 48, 2004, pp. 293-332; A. Markham Schulz, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350-1550*, Firenze 2011, pp. 23, 37, 59, 79-80 n. 74). In occasione della mostra *L'aquila e il leone: l'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano; Jacobello, i Crivelli e Lotto*, Ileana Chiappini di Sorio ha analizzato nuovamente il percorso del pittore veneziano, approfondendo la sua attività per le Marche (cfr. I. Chiappini di Sorio, *Jacobello del Fiore* cit., pp. 29-33). Più specialistico è stato, invece, un contributo di Mauro Minardi, che, introducendo negli studi sulla pittura veneziana un'immagine un po' abrasa di una 'Madonna col Bambino' del Musée d'Histoire et d'Art del Lussemburgo, ha commentato alcune delle meno note opere di Jacobello e del "Maestro della Madonna Giovanelli" (cfr. M. Minardi, *Pittura veneta fra Tre e Quattrocento nelle Marche. Note in calce a una mostra*, in 'Arte Veneta', 63, 2006, pp. 7-25).

<sup>127</sup> *Jacobello del Fiore: his Oeuvre and a Sumptuous Crucifixion*, Matthiesen Fine Art Ltd. The text was written by D. Benati, London 2007.

<sup>128</sup> L. Coletti, *Pittura Veneta* cit., pp. X-XII.

<sup>129</sup> D. Benati, *Jacobello del Fiore* cit., pp. 56, 60.

fisionomia del pittore veneziano è giunta al giorno d'oggi nuovamente rivoluzionata, poiché la riscoperta della 'Madonna col Bambino' già a Venezia nella collezione Manfrin, datata 26 marzo 1434, in sintonia con la definitiva esclusione dal catalogo del pittore delle opere riferite al "Maestro di Ceneda" (*alias* "Lorenzo da Venexia"), hanno favorito un generale ripensamento dei problemi afferenti la tarda produzione jacobelliana. Analogamente, la possibilità di riconoscere il "Maestro della Madonna Giovanelli" nel giovanissimo Jacobello del Fiore ha gettato una nuova luce sugli enigmatici esordi del nostro artista, assicurando un vivo interesse nei suoi confronti.

## II

# I MISTERIOSI ESORDI DI JACOBELLO, IL “MAESTRO DELLA MADONNA GIOVANELLI” E IL CONTESTO LAGUNARE NEO-GIOTTESCO

*“Jacobellus pictor filius ser francescani de flor pictoris de confinio s. luce”*

Chi fu Jacobello del Fiore? Fortunatamente, la ricca documentazione in nostro possesso ci consente sia di rispondere a questa domanda sia di tracciare un veridico e completo profilo biografico dell'artista. Figlio di Francesco del Fiore, pittore della contrada di San Luca, e di Magdalucia, figlia di “ser marco da mar”,<sup>1</sup> egli ebbe due fratelli: Nicolò del Fiore, sposato con una certa Cateruzza<sup>2</sup> e anch'esso pittore, il quale testò il 24 agosto 1405,<sup>3</sup> e il presbitero Pietro del Fiore.<sup>4</sup> Jacobello convolò a nozze in ben tre occasioni: dapprima con una Lucia, figlia di Ser Paolo di Maffeo della contrada di San Pantaleone,<sup>5</sup> poi con una tale Agnesina, figlia di “ser Andree Bocho”,<sup>6</sup> e, infine, con un'altra Lucia, vedova di Maffeo Tagliapietra e figlia di Giovanni Siroto “de confinio sancti angeli”,<sup>7</sup> la quale testò il 25 settembre 1462<sup>8</sup> e morì il 17 maggio 1464.<sup>9</sup> Egli non ebbe figli naturali ma ne adottò due: il primo si chiamò Matteo di Eustachio, detto frate Domenico del Fiore, che in data 3 febbraio 1435 (*more veneto*) lasciò suo solo fidecommissario ed erede universale Jacobello del Fiore,<sup>10</sup> e che quasi sicuramente fu quello stesso “fra domenego de fior de l'ordine de predicatori” ricordato e beneficiato da Jacobello nel suo testamento.<sup>11</sup> Il secondo prese il nome di Ercole del Fiore, ebbe in eredità i disegni, i colori e tutto ciò che era di pertinente all'arte pittorica, al fine di esercitarsi e di apprendere i segreti di quella materia, testò il 1

---

<sup>1</sup> P. Paoletti, *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI*, 2 voll., Padova 1894-1895, II, p. 7.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>3</sup> G. Ludwig, *Italienische Forschungen. IV. Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst*, IV, Berlin 1911, p. 93.

<sup>4</sup> P. Paoletti, *Raccolta di documenti cit.*, p. 8.

<sup>5</sup> G. Fogolari, *Jacobello del Fiore e la sua famiglia (Nuovi Documenti)*, in ‘Archivio Veneto’, LXXIV, 1944, 34-35, p. 48.

<sup>6</sup> G. Ludwig, *Italienische Forschungen cit.*, p. 93.

<sup>7</sup> G. Fogolari, *Jacobello del Fiore cit.*, p. 48.

<sup>8</sup> P. Paoletti, *Raccolta di documenti cit.*, p. 11.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 11; L. Testi, *La storia della pittura veneziana*, voll. 2, Bergamo 1909-1915, I, *Le origini*, p. 392.

<sup>10</sup> G. Fogolari, *Jacobello del Fiore cit.*, p. 39 e nota 28.

<sup>11</sup> M. Caffi, *Giacomello del Fiore, pittore veneziano del sec. XV*, estratto dell'articolo apparso in ‘Archivio Storico Italiano’, 1880, VI, pp. 3-15.

luglio 1461<sup>12</sup> e mancò da questa vita il 3 gennaio 1483 (*more veneto*).<sup>13</sup> Dall'ingente quantità di beni mobili e immobili posseduti da Jacobello dobbiamo immaginare che abbia condotto una vita piuttosto agiata; tuttavia, le attestazioni documentarie ci restituiscono chiaramente la figura di un uomo misericordioso, sollecito nel fare elemosina tanto ai poveri e ai ricoveri di mendicizia, quanto alle vedove e ai carcerati. Oltre a ciò, affrancò più volte schiavi e servi di sua proprietà e aiutò materialmente le fabbriche delle chiese e dei monasteri veneziani.

Come scrisse Roberto Longhi, Jacobello fu ai suoi tempi il pittore più celebre in laguna<sup>14</sup> e, con ogni probabilità, anche uno dei personaggi più in vista nella società veneziana dei primi decenni del Quattrocento, giacché fu tra i diversi salariati della Signoria di Venezia,<sup>15</sup> nonché “*Gastaldo dei Pentori*” nel 1415,<sup>16</sup> e, per di più, fu nominato tra i maggiorenti che presiedettero alla generale assemblea dei confratelli della Scuola di Santa Maria della Carità,<sup>17</sup> a cui fu legato spiritualmente e per la quale, stando alle fonti antiche, avrebbe dipinto una serie di ‘Apostoli’ andata perduta (13 febbraio 1418, *more veneto*).<sup>18</sup> Inoltre, desidero rammentare che nella stesura del progetto di un testamento nuncupativo del pittore, datato 27 gennaio 1408 (*more veneto*), ma corretto successivamente nel 1410 e poi nel 1411, lo troviamo addirittura calarsi nei panni del filosofo, allorché sentenziò che “niente più certo habiamo de qual che la morte el qual per algun muodo schivar no se può”.<sup>19</sup> Sappiamo con sicurezza che egli testò il 2 ottobre 1439<sup>20</sup> e che dovette morire nel corso di quel mese, poiché a partire dal ventitreesimo giorno si cominciarono a pagare i legati.<sup>21</sup> Tutt’altro che sicura è invece la data di nascita del pittore. Il primo documento che lo ricordi risale al 24 aprile 1394, giorno in cui fece “*Plenam et irevocabilem securitatem*”

---

<sup>12</sup> P. Paoletti, *Raccolta di documenti* cit., pp. 9-11; L. Testi, *La storia* cit., I, p. 396.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 396.

<sup>14</sup> R. Longhi, *Il tramonto della pittura medioevale nell'Italia del Nord* (1935-1936), in *Idem, Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, voll. 14, Firenze 1961-1984, VI, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento*, pp. 91-153: 115.

<sup>15</sup> P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia: ricerche storico-artistiche*, voll. 4, Venezia 1893-1897, I, p. 4 e nota 6; *Idem, Raccolta di documenti* cit., p. 8; L. Testi, *La storia* cit., I, p. 394; C. Pesaro, *Un'ipotesi sulle date di partecipazione di tre artisti veneziani alla decorazione della Sala Maggior Consiglio nella prima metà del Quattrocento*, in ‘*Bollettino dei Musei Civici Veneziani*’, XXIII, 1978, 1/4, pp. 44-56: 46.

<sup>16</sup> A.M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri, Libri V*, Venezia 1771, p. 18 e nota; L. Testi, *La storia* cit., I, p. 394.

<sup>17</sup> G. Fogolari, *Jacobello del Fiore* cit., p. 43 e nota 51.

<sup>18</sup> M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno* (1521-1543), (ms. della biblioteca Marciana pubblicato ed illustrato da D. Jacopo Morelli, Bassano 1800), seconda edizione riveduta ed aumentata per cura di G. Frizzoni, Bologna 1884, p. 237; F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII Libri* (Venezia 1581), Bergamo 2002, p. 99v.

<sup>19</sup> I. Chiappini di Sorio, *Per una datazione tarda della Madonna Correr di Jacobello del Fiore*, in ‘*Bollettino dei Musei Civici Veneziani*’, 4, 1968, pp. 10-25: 22-25; C. Pesaro, *Un'ipotesi* cit., pp. 49-50.

<sup>20</sup> B. Cecchetti, *Nomi di pittori e lapicidi antichi*, in ‘*Archivio Veneto*’, XVII, 1887, XXXIII, I, pp. 43-65: 63; G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *A History of Painting in North Italy*, voll. 2, London 1871, I, p. 10 nota 3; M. Caffi, *Giacomello del Fiore* cit., pp. 3-15; P. Paoletti, *Raccolta di documenti* cit., pp. 8-9.

<sup>21</sup> G. Fogolari, *Jacobello del Fiore* cit., p. 42 e nota 50.

per la dote della prima moglie Lucia.<sup>22</sup> Tale testimonianza risulta particolarmente importante, dato che Jacobello è già menzionato come “pictor”, e dunque, nonostante fosse ancora sotto la tutela del padre, ci lascia supporre che egli sia nato almeno vent’anni prima, cioè intorno al 1370-1375.<sup>23</sup> Le successive certificazioni ci informano che il 1° maggio 1400 era presente a Venezia,<sup>24</sup> mentre il 16 giugno dello stesso anno “Jacobus de Flore pinctor de confinio S. Luca” fu testimone alla stesura di una “repromissa” dotale,<sup>25</sup> e, quindi, il 3 luglio seguente “ser Iacobellus de fiore pictor” partecipò in qualità di testimone alla redazione del testamento di “Azo dai crochi de san lucha”.<sup>26</sup>

Se da una parte abbondano le testimonianze relative al nostro artista, dall’altra scarseggiano le opere firmate e datate che possano costituire dei saldi punti di riferimento per ricostruire il suo catalogo. Il primo dipinto in ordine cronologico che posseda tali prerogative e che può essere riferito con assoluta certezza alla mano di Jacobello è il trittico con la ‘Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giacomo e Sant’Antonio Abate’, attualmente ubicato nel Santuario della Beata Vergine delle Grazie di Pesaro, ma proveniente dalla chiesa di Santa Maria di Montegrano, il quale reca, all’interno di un cartiglio posto al centro della predella, la seguente firma (leggermente abrasa), eseguita con un’incerta grafia gotica: “MCCCCVII ADI X D[E] MARÇO JN VENIEXIA MAIESTRO IACOMETO DE FLOR DEPENXE”.<sup>27</sup> La sfortunata peculiarità di quest’opera risiede nel fatto che in passato fu ampiamente ridipinta; la carpenteria si trova all’interno di una cornice di fattura più recente, la predella è decorata con motivi geometrici e vegetali di dubbia autenticità e, se si osservano attentamente le figure, si noterà la fin troppo evidente sagoma dei loro corpi, frutto di una malriuscita ridoratura. Anche se sotto questi deprecabili interventi si scorge quella che un tempo fu l’opera autografia di Jacobello del Fiore, risulta arduo impostare la ricostruzione della più o meno giovanile attività del pittore partendo da un quadro sostanzialmente alterato. Al trittico di Montegrano segue il ‘Leone di San Marco’, firmato e datato 1415, che Jacobello dipinse per la Sala dell’Avogaria di Comùn in Palazzo Ducale di Venezia e che per la sua

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>23</sup> Nella stesura del progetto di un testamento nuncupativo del pittore, datato 27 gennaio 1408 (*more veneto*) ma corretto successivamente nel 1410 e poi nel 1411 (cfr. I. Chiappini di Sorio, *Per una datazione tarda* cit., pp. 22-25; C. Pesaro, *Un’ipotesi* cit., pp. 49-50), Jacobello ordinò che fossero suoi commissari la moglie Lucia e tutti i figli che avrebbe potuto procreare da quel momento in avanti. I maschi lo sarebbero diventati al raggiungimento del ventesimo anno d’età, mentre le femmine al quattordicesimo. Questo episodio mi sembra piuttosto significativo per comprendere come i maschi dovessero raggiungere almeno vent’anni, prima di poter intraprendere la vita da adulto. Ciò induce a credere che nel momento in cui Jacobello fece “Plenam et irrevocabilem securitatem” per la dote della prima moglie Lucia, avesse ormai raggiunto un’età idonea per compiere tale importante passo.

<sup>24</sup> A. Markham Schulz, *Antonio Bonvicino and Venetian crucifixes of the early Quattrocento*, in ‘Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz’, 48, 2004, pp. 293-332: 298, 328 nota 11.

<sup>25</sup> I. Chiappini di Sorio, *Note e appunti su Jacobello del Fiore*, in ‘Notizie da Palazzo Albani’, 1, 1973, pp. 23-28: 23.

<sup>26</sup> P. Paoletti, *Raccolta di documenti* cit., p. 7; L. Testi, *La storia* cit., I, p. 393 nota 6.

<sup>27</sup> F. Mason Perkins, *A Rediscovered Painting by Jacobello del Fiore*, in ‘Apollo’, X, 1929, pp. 38-40. Egli è stato il primo a pubblicare il dipinto (rinvenendolo in una collezione privata di Philadelphia) e a segnalare la data.

particolare iconografia non consente di farne un perno su cui far ruotare le opere di più difficile collocazione cronologica. Più idonei a questo scopo sono, invece, sia il trittico con la 'Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele' delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, firmato e datato 1421, originariamente nel Magistrato del Proprio in Palazzo Ducale, sia la 'Madonna col Bambino', firmata e datata 26 marzo 1434, già a Venezia in collezione Manfrin, che nel 1997 Andrea De Marchi ha riscoperto in una collezione privata di Bergamo. È un peccato che la data 1436, apposta sulla tavola con la 'Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista' delle Gallerie dell'Accademia, sia stata riconosciuta come spuria, non concedendoci di utilizzarla per riordinare la tarda attività del pittore, malgrado la critica abbia ipotizzato che sia il riflesso di un'altra originale.<sup>28</sup> Dunque, vista la scarsità di opere databili con sicurezza vi è anche chi ha provato a identificare il 'Polittico della beata Michelina tra i Santi Girolamo, Giacomo Maggiore, Pietro, Paolo, Antonio Abate e Nicola' con la tavola, firmata "Iacometto de Flor" e datata 1409,<sup>29</sup> ricordata dall'abate Luigi Lanzi,<sup>30</sup> e chi, piuttosto, ha proposto di riconoscere nella 'Madonna allattante il Bambino' del Museo Provinciale di Lecce una parte del perduto polittico, menzionato anch'esso dal Lanzi,<sup>31</sup> che il nostro artista realizzò nel 1401 per la chiesa di San Cassiano di Pesaro.<sup>32</sup> Come se non bastasse, la personalità del cosiddetto "Maestro della Madonna Giovanelli",<sup>33</sup> o se si vuole di quello che Carlo Volpe consigliò di denominare "Pseudo-Avanzi",<sup>34</sup> ha intrecciato più volte quella del giovane Jacobello, contribuendo a rendere ancora più problematica la comprensione dei suoi esordi.

---

<sup>28</sup> A. De Marchi, *Ritorno a Nicolò di Pietro*, in 'Nuovi Studi', III, 1997, pp. 5-24: 14-15 nota 9.

<sup>29</sup> L. Ricci Rozzi, *Jacobello del Fiore e il polittico teramano*, in 'La Voce Pretuziana', rivista quadrimestrale della cassa di risparmio della provincia di Teramo, 2, 1981, pp. 36-41: 37; K. Christiansen, *La pittura a Venezia e in Veneto nel primo Quattrocento*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Milano 1987, I, pp. 122-123.

<sup>30</sup> L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia* [1795-96], ed. 1809 a cura di M. Capucci, voll. 3, Firenze 1968-1974, II, p. 14.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>32</sup> I. Chiappini di Sorio, *Per una datazione tarda* cit., pp. 10-12; Eadem, *Note e appunti* cit., p. 23; P. Zampetti, *Pittura nelle Marche*, voll. 4, Firenze 1988-1991, I, *Dalle origini al primo Rinascimento*, pp. 266-267; M.R. Valazzi, *Pittori e pitture a Pesaro nel Quattrocento*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento* (Historica Pisaurensis, II), a cura di M.R. Valazzi, Venezia 1989, p. 312.

<sup>33</sup> A. De Marchi, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico*, in 'Bollettino d'Arte', II, 1987, pp. 25-66: 32; M. Lucco, *Jacobello del Fiore*, in *Antichi Maestri Pittori. Pittori padani e toscani tra Quattro e Cinquecento*, Vicenza 1988, n. 2; Idem, *Venezia, 1400-1430*, in *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, voll. 2, Milano 1989-1990, I, p. 14; C. Guarnieri, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, in 'Saggi e Memorie di storia dell'arte', 30, 2006, pp. 1-131: 18, 42-44, figg. 116-123.

<sup>34</sup> D. Benati, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992, p. 113.

## *Il “Maestro della Madonna Giovanelli” o “Pseudo-Avanzi”*

Nel 1987 Andrea De Marchi – prendendo spunto da una brillante intuizione di Roberto Longhi<sup>35</sup> – ha riunito un gruppo omogeneo di opere sotto il nome critico di “Maestro della Madonna Giovanelli”, evidenziando la possibilità che egli abbia costituito, nell’ultimo decennio del Trecento, il punto di riferimento principale per la formazione di Jacobello del Fiore.<sup>36</sup> Parallelamente, Mauro Lucco ha ampliato il catalogo dell’artista, identificandolo con il misterioso padre di Jacobello, Francesco del Fiore,<sup>37</sup> e in seguito Daniele Benati, su indicazione di Carlo Volpe, lo avrebbe battezzato “Pseudo-Avanzi”, per sottolinearne i forti contatti con il linguaggio neo-giottesco di matrice bolognese.<sup>38</sup>

Tra i dipinti più significativi che siano mai stati associati all’anonimo maestro è il trittico n. 14 delle Gallerie dell’Accademia di Venezia, raffigurante la ‘Madonna dell’Umiltà, Cristo in pietà tra i dolenti, e i Santi Giacomo Maggiore e Francesco’, che in passato era stato riferito da Luigi Coletti alla giovinezza dello stesso Jacobello e da Rodolfo Pallucchini a una personalità differenziata dal nostro artista, ma che ad ogni modo avrebbe operato nel suo ambito. Nel registro superiore del pannello centrale il Cristo passo emerge dal sepolcro ed è affiancato dalle mezze figure della Vergine e di San Giovanni Evangelista. I dolenti, sfigurati dal dolore e dalla disperazione, segnalano un profondo legame con le monumentali forme della Madonna, che compare nella ‘Crocifissione’ Colonna di Jacopo Avanzi,<sup>39</sup> permettendoci di convenire con Andrea De Marchi e Daniele Benati nel ritenere

---

<sup>35</sup> R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1945-1946, ed. Firenze 1952, pp. 47-48.

<sup>36</sup> A. De Marchi, *Per un riesame* cit., p. 33.

<sup>37</sup> M. Lucco, *Jacobello* cit., n. 2; Idem, *Venezia* cit., p. 14.

<sup>38</sup> D. Benati, *Jacopo Avanzi* cit., pp. 114-115.

<sup>39</sup> Sul dipinto si vedano: G.L. Mellini, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano 1965, pp. 91, 94, fig. 314; D. Benati, *Jacopo Avanzi* cit., pp. 69-73, figg. 2, 51-52. Su Jacopo Avanzi (documentato tra il 1363 e il 1384) vedi anche M. Savonarola, *Libellus de magnificis ornamentis Regie Civitatis Padue* (1445-1447 circa), in *Rerum Italicarum Scriptores*, ordinata da L.A. Muratori, nuova edizione riveduta, ampliata e corretta con la direzione di G. Carducci, V. Fiorini, P. Fedele, XXIV, Città di Castello 1902, pp. 44-45, 49; C. Clementini, *Raccolta Istorica della Fondazione di Rimini e dell’origine e vite de’ Malatesti* (1627), rist. anas., Bologna 1969; A. Masini, *Bologna Perlustrata*, voll. 3, Bologna 1666, I, p. 623; C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice* (1678), ed. Bologna 1844, I, pp. 26-31; E. Forster, *Die Wandgemalde der S. Georgenkapelle zu Padua*, Berlin 1841; F. Filippini, *Jacopo Avanzi pittore bolognese del ‘300*, in ‘Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province di Romagna’, IV, vol. XII, 1912, pp. 5-40; A.I. Pini, *Miniatori, pittori e scrittori nelle “venticinque” bolognesi del Due e Trecento*, in ‘Il carrobbio’, VII, 1981, pp. 347-365: 363; F. Flores D’Arcais, *La decorazione della cappella di San Giacomo*, in AA.VV., *Le pitture del Santo di Padova*, Vicenza 1984, pp. 15-42; P.G. Pasini, *Jacopo Avanzi e i Malatesti: la “camera picta” di Montefiore Conca*, in ‘Romagna arte e storia’, 6, 1986, 16, pp. 5-30; A. Marcheselli, *Su Jacopo Avanzi, neogiottesco bolognese*, in ‘Il carrobbio’, 13, 1987, pp. 247-253; R. Gibbs, *Recent literature on Jacopo Avanzi and the Bolognese Trecento*, in ‘Apollo’, 140, 1994, 394, pp. 61-62; G.L. Mellini, *Le architetture delle cappelle padovane dei Marchesi di Soragna, e quelle dipinte all’interno degli affreschi di Altichiero e Jacopo Avanzi*, in ‘Archivio storico per le province Parmensi’, Ser. 4, 46, 1994, pp. 401-408; Idem, *Jacopo Avanzi a Padova*, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, 25 novembre 2000-29 aprile 2001) a cura di V. Sgarbi, Milano 2000, pp. 216-220; F. Flores D’Arcais, *Altichiero e Avanzo nella cappella di San Giacomo al Santo*, in ‘Arte Documento’, 15, 2001, pp. 23-46; A. De Marchi, *Quando morì Jacopo Avanzi*, in ‘Il Santo’, 42, 2002, pp. 361-371; D. Benati, *Jacopo Avanzi e*

l'anonimo maestro una figura piuttosto importante di quella tendenza che, alla fine del Trecento e un po' in tutta l'area orientale della Valpadana, cioè dalla Bologna di Jacopo di Paolo, alla Padova e alla Romagna dell'Avanzi, fino alla Verona altichierasca e alla stessa Venezia, recuperò intellettualmente la lezione giottesca.<sup>40</sup> Nel registro inferiore del pannello centrale la Madonna indossa un sontuoso mantello azzurro, su cui spicca un originale motivo decorativo cuoriforme, e siede su un prato fiorito di laurenziana memoria,<sup>41</sup> dove risaltano delicate pianticelle meticolosamente descritte. Le lunghe dita affusolate della sua mano sinistra si inseriscono oggettivamente nello spazio, afferrando l'impalpabile velo, che copre il Bambino dormiente.

Questa particolare iconografia, rafforzata dalla presenza del ciondolo di corallo, prefigura la futura Passione e morte del Redentore e sembra affermarsi in area veneta proprio con il "Maestro della Madonna Giovanelli" tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo.<sup>42</sup> Negli stessi anni o poco dopo fu adottata da altri artisti tardogotici veneziani<sup>43</sup> e da questi si

---

*Altichiero a Padova*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 385-415.

<sup>40</sup> A. De Marchi, *Per un riesame* cit., p. 33; D. Benati, *Jacopo Avanzi* cit., pp. 115-116.

<sup>41</sup> Per l'introduzione a Venezia di questa particolare soluzione, in netto anticipo rispetto all'arrivo di Gentile da Fabriano, vedi l'Annunciazione e i Santi Gregorio, Giovanni Battista, Giacomo Maggiore e Stefano' delle Gallerie dell'Accademia a Venezia (cfr. C. Guarnieri, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo 2006, pp. 207-208, n. 38). Su Lorenzo Veneziano (documentato a Venezia dal 1356 al 1372) vedi anche A. Graziani, *Sui margini di una guida imolese*, in 'Critica d'Arte', V, 2, fasc. XXIV, 1940, pp. 135-140: 137; R. Longhi, *Calepino Veneziano. II. Il trittico di Lorenzo Veneziano per l'Ufficio della Seta (1371)*, in 'Arte Veneta', I, 1947, fasc. II, pp. 79-90: 80-85; L. Cuppini, *Una croce stazionale di Lorenzo Veneziano*, in 'Commentari', IX, 1958, 4, pp. 235-243; T. Pignatti, *Origini della pittura veneziana*, Bergamo 1961, pp. 61-66; G. Gamulin, *Nekoliko problema oko Paola i Lorenza*, in 'Radovi Odsjeka za Povijest Umjetnosti', 5, 1964, pp. 3-14; L. Puppi, *Per la storia dell'ultima opera datata di Lorenzo Veneziano*, in 'Arte Veneta', XIX, 1965, pp. 136-138; C. Volpe, *Il polittico di Lorenzo Veneziano*, in *Idem, Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, Bologna 1967, pp. 93-99; C. Guarnieri, *Una Madonna dell'umiltà "de panno lineo" di Lorenzo Veneziano*, in 'Nuovi Studi', 3, 1998, 5, pp. 15-24; Eadem, *Un'aggiunta al catalogo di Lorenzo Veneziano: la "Madonna della rosa" Massari*, in 'Arte Veneta' LVIII, 2001, pp. 176-178; Eadem, *Gli ultimi anni di Lorenzo Veneziano, alias Lorenzo di Nicolò: il disegno per un "antependium" e la miniatura della matricola di San Cristoforo dei Mercanti*, in 'Nuovi Studi', 8, 2003, 10, pp. 5-11; Eadem, *Lorenzo* cit.; F. Pietropoli, *La pala votiva di Lorenzo Veneziano in Sant'Anastasia a Verona*, in 'Arte lombarda', N.S., 153, 2008, 2, p. 41; *Lorenzo Veneziano - le Virgines humilitatis tre Madonna de panno lineo; indagini, tecnica, iconografia*, volume a cura di C. Rigoni, C. Scardellato pubblicato in occasione della mostra "Lorenzo Veneziano a Santa Corona. Dalla Vergine dell'Umiltà alla Madonna delle Stelle", (Vicenza, Palazzo Thiene, 16 aprile-29 maggio 2011), Cinisello Balsamo (Milano) 2011.

<sup>42</sup> Una simile iconografia si può ammirare nella 'Madonna col Bambino' del Musée d'Histoire et d'Art del Lussemburgo (cfr. M. Minardi, *Pittura veneta fra Tre e Quattrocento nelle Marche. Note in calce a una mostra*, in 'Arte Veneta', LXIII, 2006, pp. 7-25: 23). Una variante di questo tema, raffigurante il Bambino che dorme accanto al ginocchio destro della Vergine, si osserva, invece, nella 'Madonna dell'Umiltà', già a Londra nella collezione di Robert Langton Douglas (cfr. A. De Marchi, *Ritorno* cit., pp. 14-15 nota 9). Questa variante iconografica fu ripetuta da Jacobello del Fiore nella 'Madonna dell'Umiltà', già a Roma nella collezione del Principe Massimo (cfr. R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, voll. 19, The Hague 1923-1938, VII, *Late Gothic painting in North Italy*, p. 342).

<sup>43</sup> Penso sia a Nicolò di Pietro, che la impiegò nella 'Madonna col Bambino in trono' del Fogg Art Museum di Cambridge (Massachusetts, Usa; cfr. A. De Marchi, *Per un riesame* cit., p. 36, fig. 14) e nella 'Madonna dell'Umiltà' del Museo di Budapest (cfr. *Ibidem*, p. 47, fig. 30), sia a Jacobello del Fiore, basti pensare alla 'Madonna col Bambino' del Museo Correr (cfr. G. Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Cataloghi di raccolte d'arte, Fondazione Giorgio Cini, 1, Venezia 1957, pp.



propagò fino ad Antonio, Bartolomeo e Alvise Vivarini,<sup>44</sup> giungendo nel Rinascimento inoltrato grazie all'attività degli scultori<sup>45</sup> e dei pittori veneti della seconda metà del secolo.<sup>46</sup>

---

95-96) o al medesimo soggetto, già a Venezia in collezione Manfrin (cfr. A. De Marchi, *Ritorno* cit., pp. 14-15 nota 9, fig. 47), come pure al "Maestro di Ceneda", il quale utilizzò tale soluzione iconografica solamente nella 'Madonna col Bambino', già a Colonia presso la Galleria Malmedè, la cui immagine si trova al Kunsthistorisches Institut in Florenz (8820).

<sup>44</sup> Sono molti gli esempi che riguardano i tre Vivarini: la 'Madonna dell'Umiltà' di Antonio, già in collezione Speroni a Milano (foto Kunsthistorisches Institut in Florenz 65957), situata entro un'*hortus conclusus* con le mani giunte e il Bambino addormentato sul suo grembo, che tiene nella mano sinistra una piccola croce d'oro; la 'Madonna dell'Umiltà' della Galleria Davia-Bargellini a Bologna, che è una variante della precedente; nello scomparto centrale del polittico di Antonio e Bartolomeo della Pinacoteca Nazionale di Bologna il Bambino addormentato è disteso sul grembo della Madonna (cfr. G. Fossaluzza, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale, 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2004, pp. 224-233, n. 84); il polittico di Bartolomeo conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (1464) presenta una Madonna in trono con le mani giunte e il Bambino addormentato disteso sul suo grembo (cfr. S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955, p. 159, n. 179); il trittico con la 'Madonna col Bambino, San Pietro e San Michele Arcangelo' dell'Accademia Carrara di Bergamo, eseguito da Bartolomeo nel 1482; la 'Madonna dell'Umiltà' di Bartolomeo, che si conserva presso l'Academy of Arts di Honolulu (cfr. F. Heinemann, *Eine Vergessene Madonna des Bartolomeo Vivarini*, in 'Arte Veneta', XVI, 1962, pp. 151-152, fig. 175); la 'Madonna col Bambino' sdraiato sul parapetto e con la testolina appoggiata sopra ad un cuscino, firmato da Bartolomeo Vivarini e datato 1481, del Museo di San Francisco; la 'Sacra Conversazione', firmata da Bartolomeo Vivarini e datata 1475, della chiesa di Lussingrande nell'ex Jugoslavia, con la solita Madonna a mani giunte incoronata da due angeli e il Bambino addormentato sul suo grembo; la 'Madonna col Bambino e angeli musicanti', dipinta da Alvise e conservata nella chiesa del Redentore a Venezia, dove al Bambino addormentato sul grembo della Madonna si aggiunge un cardellino in alto a destra a ricordare ancor di più la futura passione di Cristo; la 'Madonna col Bambino' di Alvise nella chiesa di San Giovanni in Bragora a Venezia (circa 1485); il polittico di Alvise, ubicato all'interno della Galleria Nazionale delle Marche a Urbino (cfr. P. Zampetti, in *Restauro nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi*, catalogo della mostra di Urbino, Palazzo Ducale, 28 giugno-30 settembre 1973, pp. 558-560, n. 146) e, per finire, la 'Madonna col Bambino e due angeli musicanti' di Capo d'Istria, firmata da Alvise Vivarini e datata 1489.

<sup>45</sup> Vedi la 'Madonna col Bambino' intagliata intorno alla metà del XV secolo al centro del polittico proveniente dalla chiesa di Sant'Antonio Abate, ma attualmente conservata presso il Museo del Territorio di San Daniele del Friuli, nei dintorni di Udine (cfr. A. Markham Schulz, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350-1550*, Firenze 2011, pp. 35, 44, 54, 160, 219-223 n. 5, 307 fig. 15, 444-445 figg. 141-142), la 'Madonna col Bambino' (bottega di Paolo Campsa e di Giovanni da Malines) della chiesa di Santo Spirito a Tjiesno sull'isola di Murter in Croazia (cfr. *Ibidem*, pp. 47, 330 fig. 20) e il medesimo soggetto intagliato intorno al 1465-1470 nello scomparto centrale del registro inferiore del polittico della chiesa di San Francesco a Pola in Istria (cfr. *Ibidem*, pp. 41-42, 54, 319 fig. 8, 336 fig. 26).

<sup>46</sup> Un Bambino addormentato e sdraiato sul davanzale, che appoggia la testa su due soffici cuscini, si può ammirare in una 'Madonna col Bambino' attribuita a Cima da Conegliano (cfr. P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge 1983, p. 128, n. 96, firmato JOANES BAPTISTA CHONEGLANESIS). Nel polittico dipinto da Cima da Conegliano per la chiesa di Sant'Anna a Capo d'Istria, lo scomparto centrale presenta la solita Vergine con le mani giunte in segno di preghiera e il Bambino dormiente sul suo grembo (cfr. *Ibidem*, pp. 91-92, n. 31). In una 'Sacra Famiglia' di Cima, oggi alle Courtauld Institute Galleries di Londra, si osserva un Bambino dormiente, che si appoggia ad un cubo marmoreo, mentre stende le gambette sul mantello della Vergine (forse copia da un quadro di analoga composizione conservato nel Museo Civico di Pavia). La 'Madonna dei gelsomini' di Niccolò Giolfino, che si conserva nel Museo di Castelvecchio a Verona, presenta una tenera Vergine, la quale stringe il Bambino con entrambe le mani, mentre questo dorme beatamente (cfr. M. Repetto Contaldo, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Cinisello Balsamo (Milano) 2010,

Per convincersi dell'affiliazione dell'anonimo maestro alla cultura neo-giottesca è importante rimarcare che nei cataloghi delle Gallerie dell'Accademia, tra il 1852 e il 1875, il San Giacomo Maggiore e il San Francesco degli sportelli laterali, dai profili spigolosi e dai panneggi frastagliati, furono addirittura ascritti alla "scuola fiorentina".<sup>47</sup> Nel 1951 Cesare Brandi ha attribuito a Jacobello del Fiore una 'Madonna allattante il Bambino' del Museo Provinciale di Lecce, che è perfettamente speculare al registro inferiore del pannello centrale del trittico n. 14.<sup>48</sup> Tuttavia, la Vergine pugliese non siede direttamente sul prato fiorito ma su un pregiato cuscino rosso e il vivace Bambino – costruito come un manichino di legno tramite l'unione di moduli geometrici – non dorme beatamente, ma afferra il seno della Vergine e lo porta alla bocca come se fosse un frutto succoso.

Come si è accorto Roberto Longhi quasi settant'anni fa, al trittico n. 14 delle Gallerie dell'Accademia andrà avvicinata anche quella 'Madonna col Bambino' a mezza figura su fondo azzurro scuro, già a Venezia in casa Giovanelli, che poi Andrea De Marchi ha utilizzato come *name-piece* del maestro e che, recentemente, è riapparsa sul mercato antiquario romano. Tutti gli elementi di quest'aristocratica Madonna sono contraddistinti da un'estenuata eleganza: dalla sottile boccuccia socchiusa, agli occhi castani, vigili e grandi, fino ai capelli ondulati e alla cristallina veletta che le cinge la testa. La mano sinistra si piega per offrire uno stelo di garofanini, ma il nostro sguardo non può che

---

pp. 380-381, n. 283). In una 'Madonna col Bambino' che fu dipinta da Francesco Bonsignori (Museo di Castelvecchio a Verona), il Bambino è sdraiato su un parapetto e dorme con la testolina posata su un cuscino (cfr. G. Peretti, in *Museo di Castelvecchio* cit., pp. 244-247, n. 186). Sono molti i casi che riguardano Giovanni Bellini: l'iconografia col Bambino addormentato, disteso sul parapetto e con la testa deposta su un cuscino si trova in una 'Madonna col Bambino' del Museo di Castelvecchio a Verona (cfr. S. Marinelli, in *Museo di Castelvecchio* cit., pp. 188-190, n. 134; F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, voll. 3, Venezia-Hildesheim 1962-1991, I, p. 5, n. 21a), in un medesimo soggetto della Collezione Contini Bonacossi a Firenze (cfr. B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, voll. 2, London 1957, I, p. 31; F. Heinemann, *Giovanni Bellini* cit., I, n. 21b, come bottega di Giovanni Bellini; *L'opera completa di Giovanni Bellini*, presentazione di R. Ghiotto, apparati critici e filologici di T. Pignatti, 'Classici dell'Arte Rizzoli' 28, Milano 1969, p. 95, n. 83), nella 'Madonna col Bambino' del Museo d'arte occidentale e orientale di Kiev (cfr. B. Berenson, *Italian Pictures* cit., I, p. 32; G. Fiocco, *Segnalazioni venete nel Museo di Kieff*, in 'Arte Veneta', XII, 1958, pp. 31-37: 34-35), nella 'Madonna Davis' del Metropolitan Museum di New York (cfr. *L'opera completa* cit., p. 86, n. 12), in una non molto attraente 'Madonna col Bambino', attribuita a Giovanni Bellini (cfr. F. Heinemann, *Giovanni Bellini* cit., III, pp. 2-3, n. 27f, passata da Christie's a Roma il 21 maggio 1974 n. 123), e perfino in una 'Madonna col Bambino, San Pietro e una Santa Martire', già a Mantova nella collezione Serra, di un seguace di Giovanni Bellini (foto Kunsthistorisches Institut in Florenz 435074, A. Tempestini, *I pittori bergamaschi del primo Cinquecento*, in 'Antichità Viva', 5, 1976, pp. 56-63, fig. 3). Nella 'Madonna della Milizia di Mare' delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (cfr. F. Heinemann, *Giovanni Bellini* cit., I, pp. 2-3, n. 9; *L'opera completa* cit., p. 94, n. 73) la Madonna adora un Bambino dormiente, riverso sul suo grembo. Più dolce e accostante è l'iconografia della 'Madonna col Bambino' dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, dove la Vergine stringe la mano destra del Bambino ormai addormentato, il quale si distende sopra due cuscini posti sul davanzale marmoreo. Nella 'Madonna del Prato' della National Gallery di Londra il Bambino dorme disteso sul grembo della Vergine accovacciata per terra; alle loro spalle si vedono armenti, pastori, una città turrita e una cicogna che combatte con un serpente, allusione alla lotta di Cristo col Diavolo (cfr. F. Heinemann, *Giovanni Bellini* cit., I, p. 18, n. 57).

<sup>47</sup> *Catalogo degli oggetti d'arte contenuti nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, Venezia 1852, pp. 16-17; *Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, Venezia 1875, pp. 30, 32-33.

<sup>48</sup> G. Urbani, *Schede di Restauro*, in 'Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro', 7/8, 1951, pp. 47-84: 68.

soffermarsi sul plasticismo neo-giottesco della mano destra, con quelle snelle dita che galleggiano nello spazio e che mostrano evidenti ripensamenti dell'artista. Il fondo azzurro uniforme favorisce l'unione cromatica tra la tunica viola del Bambino e il *maphorion* bianco panna della Madonna, su cui in passato doveva essere maggiormente visibile un motivo decorativo dorato a forma di cuori intrecciati e rovesciati, simili a quelli che compaiono sul mantello azzurro della 'Madonna dell'Umiltà' del trittico n. 14. La 'Madonna' Giovanelli fu dipinta ad imitazione delle raffinatissime statuette in avorio d'oltralpe, o di quei lussuosi manufatti d'oreficeria, quali furono i *tableaux en ronde-bosse*, il cui apice qualitativo fu raggiunto intorno all'anno 1400.<sup>49</sup> Per di più, dobbiamo rilevare che la forma del mantello, risvoltato sul davanti, e l'impercettibile *hanchement* prodotto dalla figura della Vergine, rimandano anch'essi a modelli scultorei francesi.

Nel 1997 Andrea De Marchi ha incrementato il *corpus* del "Maestro della Madonna Giovanelli" o "Pseudo-Avanzi" con una tavola di collezione privata francese, che raffigura la 'Crocifissione tra i dolenti, l'Annunciazione e Santi'. Questo dipinto, forse integrato ai lati a guisa di trittico, sfoggia al centro un'atroce 'Crocifissione', nella quale i dolenti si flettono come canne al vento. Il macilento Cristo, dalle tibie sporgenti e dalla folta chioma, è influenzato dalla tangibile sensibilità spaziale delle identiche figurazioni di Altichiero a Padova,<sup>50</sup> mentre San Giovanni e la Vergine, caratterizzati da quelle gonfie e antiestetiche borse sotto i piccoli occhi incavati, tradiscono il loro amore per quella veridica e autentica

---

<sup>49</sup> Sull'oreficeria smaltata *en ronde-bosse* vedi *Das Goldene Rossl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*, catalogo della mostra di Monaco, Munchen 1995; *I gusti collezionistici di Leonello d'Este. Gioielli e smalti "en ronde bosse" a corte*, catalogo della mostra a cura di F. Trevisani (Modena, Galleria e Museo Estense, 20 dicembre 2002-16 marzo 2003), Modena 2003; *Smalti "en ronde-bosse" fra Italia ed Europa*, atti del convegno di Pisa a cura di A.R. Calderoni Masetti, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa', ser. IV, 15, Pisa 2003.

<sup>50</sup> Su Altichiero (documentato a Verona e a Padova dal 1369 al 1384) vedi M. Savonarola, *Libellus* cit., pp. 44, 45, 49; E. Foster, *Die Wandgemälde* cit.; B. Gonzati, *La basilica di S. Antonio di Padova*, Padova 1852; C. Bernasconi, *Studi sopra alcuni punti storici della pittura italiana*, Verona 1859, pp. 16-24; J. von Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch und die hofische Kunst des XIV. Jahrhunderts*, in 'Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien', XVI, 1895, pp. 144-230; P. Schubring, *Altichiero und seine Schule*, Leipzig 1898; E. Sandberg Vavalà, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona 1926, pp. 145-189; L. Coletti, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova, II, Altichiero e Avanzo*, in 'Rivista d'Arte', XIII, 1931, pp. 303-363; E. Arslan, *Affreschi trecenteschi nel Veronese*, in 'Le Arti', IV, 1942, 5-6, pp. 322-328; G. Briganti, *Un trittichetto di Altichiero*, in 'Paragone', 107, 1958, p. 58; P. Pettenella, *Altichiero* cit., Verona 1961; A. Sartori, *Nota su Altichiero*, in 'Il Santo', III, 1963, 3, pp. 291-326; G. Fiocco, *La rivincita di Altichiero*, in *ibidem*, pp. 283-289; G.L. Mellini, *Altichiero* cit.; F. D'Arcais, *La decorazione* cit., pp. 15-42; M.D. Edwards, *Altichiero as architect*, in 'Il Santo', 29, 1989, pp. 303-331; J. Richards, *A re-used altarpiece by Altichiero*, in 'Apollo', 142, 1995, 406, pp. 48-54; F. Flores D'Arcais, *Altichiero "spazioso": osservazioni sull'affresco votivo della Cappella Cavalli in Sant'Anastasia a Verona*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, Firenze 1997, pp. 63-66; G.L. Mellini, *Altichiero al Santo*, in *Giotto* cit., pp. 205-215; C. Ruggero, *Altichiero da Zevio e la cultura umanistica tardo-trecentesca a Verona e a Padova*, in 'Kunstchronik', 54, 2001, pp. 122-129; L. Bourdua, *Altichiero's 'anchona' for Margareta Lupi: a context for a lost painting*, in 'The Burlington Magazine', 144, 2002, pp. 291-293; E. Cortella, *Altichiero e la sua bottega nell'Oratorio di San Giorgio*, in 'Progetto Restauro', 12, 2006, 40, pp. 42-47; Eadem, *Le tecniche artistiche di Altichiero nei cantieri padovani alla luce dei recenti restauri*, in 'Il Santo', 47, 2007, 1/2, pp. 189-218; L. Baggio, *Sperimentazioni spaziali negli affreschi di Altichiero nell'oratorio di San Giorgio*, in *Il secolo* cit., pp. 417-435; L. Bourdua, *Some pilgrimage sources for Altichiero*, in *A wider Trecento, studies in 13th- and 14th-century European Art presented to Julian Gardner*, a cura di L. Bourdua, J. Gardner, S. Romano, Leiden 2012, pp. 190-199.

umanità, che fu recuperata da Jacopo Avanzi e dai neo-giotteschi padani. Nei pennacchi si svolge l'episodio dell' 'Annunciazione' e ai lati dei dolenti, entro due bande punzionate, sono incastonati, come in un coevo prodotto d'oreficeria renana, otto cornici mistilinee con santi a mezzo busto di gusto prettamente padovano.<sup>51</sup> Il rapporto con la civiltà neo-giottesca è testimoniato anche dalla 'Crocifissione tra i dolenti e donatori in ginocchio' del Museo Statale di Arti figurative "A.S. Puskin" di Mosca, che per Victoria Markova avrebbe risvegliato "l'attenzione per l'ancor non del tutto chiarito primo episodio dell'attività di Jacobello del Fiore",<sup>52</sup> e dalla 'Crocifissione' un tempo a Milano presso la Galleria Salamon Augustoni Algranti e poi a Londra da Matthiesen Fine Art Ltd. La tavoletta russa giunse al museo nel 1909 dalla collezione M.S. Scekina, e fu considerata, non a caso, opera di Jacopo Avanzi.<sup>53</sup> Sul Golgota va in scena la replica dello spettacolo interpretato dagli stessi attori della pala d'altare francese, mentre tredici frati carmelitani assiepano l'avvenimento principale, suggerendoci una probabile provenienza da una chiesa di quest'Ordine. La 'Crocifissione' Matthiesen, invece, fu resa nota nel 1960 da Edoardo Arslan come opera di Altichiero;<sup>54</sup> un'attribuzione piuttosto indicativa, poiché l'autore mostra un notevole interesse per la resa effettiva delle emozioni e per quella razionalità di spazi simmetrici e bilanciati che tramite Altichiero risale direttamente a Giotto. L'artista scava profondi solchi sugli abiti metallici dei personaggi e sceglie di rappresentare il tema appena fuori delle mura di Gerusalemme, a chiusura di fondale, secondo un'ambientazione tipicamente lagunare. Come ha indicato Daniele Benati,<sup>55</sup> lo stempiato Longino a cavallo, ritratto in adorazione di Gesù, e il centurione dall'elmo piumato, che dalla parte opposta alza lo scettro del comando, sono presi in prestito dalla 'Crocifissione' di Altichiero nell'Oratorio di San Giorgio a Padova e, in maniera equivalente, l'aureola tridimensionale del San Giovanni Evangelista e l'oggettiva corporeità della Maddalena ai piedi del crocifisso, sottolineata dalla forma delle gambe sotto le pieghe del mantello rosso, derivano dall'analogo soggetto che il pittore veronese affrescò sulle pareti della cappella di San Giacomo (o di San Felice) alla Basilica del Santo. In quest'universo popolato da figure macrocefale, come i severi vecchioni, dai nasi adunchi, che si contendono la tunica del Redentore e che ne ammirano il supplizio all'estrema destra, o come lo Stefaton, che alza lo sguardo inebetito per porgergli la spugna imbevuta d'aceto, l'artista inserisce al centro un crocifisso, con i piedi inchiodati l'uno sull'altro, che indossa un lustro perizoma adamantino, su cui riflette la luce, e che è un preciso equivalente dei suoi compagni, dipinti sulla tavoletta russa e sulla pala d'altare francese.

---

<sup>51</sup> Nei complessi laterali quadrilobati sono raffigurati otto santi, identificabili grazie a scritte rosse su fondo scuro: 'San Pietro', 'San Paolo', 'San Giacomo', 'San Nicola', 'San Bernardo', 'Sant'Andrea', 'San Quirino' e 'San Francesco'.

<sup>52</sup> V.E. Markova, *Inediti della pittura veneta nei musei dell'U.R.R.S.*, in 'Saggi e Memorie di storia dell'arte', 13, 1982, pp. 9-31: 13.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>54</sup> E. Arslan, *Una tavola di Altichiero e un affresco di Turone*, in 'Commentari', XI, 1960, apr.-giu., pp. 103-106.

<sup>55</sup> *Jacobello del Fiore: his Oeuvre and a Sumptuous Crucifixion*, Matthiesen Fine Art Ltd. The text was written by D. Benati, London 2007, p. 61.

Alla ‘Crocifissione’ in esame Carlo Volpe e Miklos Boskovits<sup>56</sup> hanno ricondotto in forma orale quattro tavolette con ‘Storie della Passione di Cristo’, vale a dire un’‘Orazione nell’orto’ e un ‘Compianto su Cristo morto’ della Pinacoteca Vaticana, una ‘Salita al Calvario’ di Hampton Court e una ‘Cattura di Cristo’ di collezione privata. Invito il lettore ad osservare il ‘Compianto su Cristo morto’ della Pinacoteca Vaticana, che, tramite la diligente mediazione del neo-giottismo altichieresco e avanzesco, sembra citare letteralmente l’identico soggetto dipinto da Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova. Un indizio per la cronologia delle tavolette ci è offerto dal personaggio ubicato all’estrema destra nella ‘Salita al Calvario’ di Hampton Court: egli indossa un abito dal collo a calice e delle calzature *a la poulaine* (cioè delle scarpe con la punta allungata e rialzata, menzionate anche nella *Recherche proustiana*),<sup>57</sup> che furono di moda nell’ultimo decennio del Trecento e che non compaiono più in Italia oltre il 1410 circa.<sup>58</sup>

Ma l’aggiunta più cospicua al catalogo di questo artista è costituita da una serie di opere che derivano dalla ‘Madonna dell’Umiltà’ del trittico n. 14 o dalla ‘Madonna col Bambino’ già a Venezia in casa Giovanelli, prediligendo il linguaggio spazioso e solenne di origine neo-giottesca, come una ‘Madonna dell’Umiltà’ di cui si conserva una foto al Kunsthistorisches Institut in Florenz 214013 (18868),<sup>59</sup> un equivalente soggetto passato il 27 maggio 1924 alla vendita Noel a Parigi,<sup>60</sup> una ridipinta ‘Madonna dell’Umiltà tra Santa Caterina d’Alessandria e Santa Lucia’ visibile in fondo alla navata di San Francesco della Vigna a Venezia, entro la tomba cinquecentesca di Matteo da Bascio,<sup>61</sup> una ‘Madonna dell’Umiltà’ che intorno al 1930 si trovò a Londra nella collezione di Robert Langton Douglas,<sup>62</sup> o, ancora, come una ‘Madonna col Bambino’, già a Milano in collezione Foresti, che è stata resa nota attraverso una fotografia di Girolamo Bombelli da Walter Angelelli e Andrea G. De Marchi con un’attribuzione dubitativa a Jacobello del Fiore.<sup>63</sup>

Finora non sono stati sufficientemente evidenziati i contatti con la coeva produzione scultorea veneziana, ma la sofisticata ‘Madonna’ Foresti ancheggia elegantemente, misurandosi con la ‘Madonna col Bambino’ che Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne scolpirono nel 1397 per l’iconostasi della cappella di San Clemente, all’interno della

---

<sup>56</sup> Miklos Boskovits ne dette comunicazione al redattore del catalogo delle collezioni Reali di Hampton Court (cfr. J. Shearman, *The early Italian pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1983, pp. 284-285, nella scheda è riportato il parere orale di Boskovits al quale era nota anche un’altra ‘Storia della Passione’ in collezione privata inglese).

<sup>57</sup> M. Proust, *Alla Ricerca del Tempo Perduto* (1908-1922), ed. Einaudi Torino 2008, *Sodoma e Gomorra* (Parte seconda, capitolo primo), p. 1259.

<sup>58</sup> M. Minardi, *Pittura veneta* cit., p. 23.

<sup>59</sup> Con un riferimento manoscritto al “Maestro della Madonna Giovanelli” da parte di Andrea De Marchi; M. Lucco, “Maestro della Madonna Giovannelli” (*Francesco del Fiore?*), in *La Pittura nel Veneto* cit., I, p. 352.

<sup>60</sup> M. Lucco, “Maestro della Madonna Giovannelli” cit., p. 352.

<sup>61</sup> A. De Marchi, *Per un riesame* cit., p. 32.

<sup>62</sup> Idem, *Ritorno* cit., pp. 21-22 nota 73.

<sup>63</sup> W. Angelelli, A.G. De Marchi, *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, a cura di S. Romano, Milano 1991, p. 171, n. 320.

basilica di San Marco di Venezia.<sup>64</sup> Il dialogo con la scultura veneziana di fine Trecento è comprovato da un paio di tavole che sono state segnalate da Mauro Lucco nel 1989,<sup>65</sup> cioè una ‘Madonna dell’Umiltà’, già a Milano nelle collezioni Luzi e Luigi Bonomi, la cui immagine si conserva sia al Kunsthistorisches Institut in Florenz 93028 (18093)<sup>66</sup> sia nella fototeca Longhi (0710236),<sup>67</sup> e una simile opera che è transitata ad un’asta Sotheby’s di Firenze del 23 maggio 1988, dal momento che entrambe ostentano un aspetto asciutto e pungente, riflettendo gli esiti formali di una ‘Madonna’ scolpita nel 1394 dai fratelli Dalle Masegne per l’iconostasi della basilica di San Marco.<sup>68</sup>

Nel 2006 Mauro Minardi ha introdotto negli studi una ‘Madonna col Bambino’ del Musée d’Histoire et d’Art del Lussemburgo, che replica le soluzioni della ‘Madonna’ Giovanelli e della ‘Madonna’ Foresti, adottando la medesima iconografia del registro inferiore del pannello centrale del trittico n. 14.<sup>69</sup> In più, lo studioso ha assegnato all’anonimo maestro una ‘Madonna dell’Umiltà’, già ad Atlanta nell’High Museum, che non solo propone le stesse caratteristiche neo-giottesche del *name-piece*, ma imita perfino i movimenti della ‘Madonna allattante il Bambino’ di Lecce.<sup>70</sup> E per finire, va annoverata tra le opere dell’artista un’inedita ‘Madonna dell’Umiltà’, già a Firenze presso l’antiquario Volterra,

---

<sup>64</sup> L. Heusinger, *Jacobello und Pierpaolo dalle Masegne*, Munchen 1967, pp. 122-156; E. Vio, *L’interno della Basilica*, in *La Basilica di San Marco a Venezia*, a cura di E. Vio, Bergamo 1999, pp. 93-106: 100.

<sup>65</sup> M. Lucco, “Maestro della Madonna Giovanelli” cit., p. 352. Concordo con Mauro Lucco (cfr. *Venezia* cit., p. 14) nell’espungere dal catalogo del “Maestro della Madonna Giovanelli” un disegno dello Szépművészeti Múzeum di Budapest, raffigurante una ‘Scena di caccia’ (n. 1178, disegno a penna e biacca su carta tinta verde scuro, 14,8 x 18,2 cm.; cfr. I. Fenyo, *Disegni veneti del Museo di Budapest*, Venezia 1965, p. 17, cat. I, dove è attribuito ad “artista padovano-bolognese del primo ‘400”; ad un maestro lombardo della fine del Trecento o dell’inizio del Quattrocento attribuivano il disegno W. Suida, *Studien zur Lombardischen Malerei*, in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1909, p. 472 e P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia* [Milano 1912], seconda ediz., Torino 1966, pp. 191-192), che Andrea De Marchi ha collocato giustamente intorno al 1390, dal momento che il personaggio più signorile indossa ancora il vestito cortissimo proprio della moda della seconda metà del Trecento e che il servitore calza delle *souliers a la poulaine*, di moda nell’ultimo decennio del secolo e intorno all’anno 1400, ma che non compaiono più in Italia oltre il 1410 circa (cfr. A. De Marchi, *Per un riesame* cit., p. 33, dove afferma che anche Daniele Benati, a quanto pare, avrebbe proposto di attribuirlo in via indipendente allo “Pseudo-Avanzi”). Le acuminate rocce geometriche, visibili alle spalle dei personaggi in primo piano, non hanno niente a che vedere con quelle montagnole arrotondate, che si scorgono, per esempio, nelle quattro tavolette con ‘Storie della Passione di Cristo’, divise tra Hampton Court, la Pinacoteca Vaticana e una collezione privata. Inoltre, mi pare che i panneggi degli abiti, fin troppo attillati e metallici, non si apparentino con quelli mossi e scanalati del “Maestro della Madonna Giovanelli”. Pertanto, credo sia da rinverdire l’opinione di Carlo Volpe, il quale parlava di “stringente consonanza mentale con Giovanni da Modena”, sostenendo poi che tale disegno “si sarebbe tentati di immaginare opera di un neo-giottesco bolognese, ma al lavoro nel Castello di Pavia” (cfr. C. Volpe, *La pittura gotica. Da Lippo di Dalmasio a Giovanni da Modena*, in *La Basilica di San Petronio*, voll. 2, Cinisello Balsamo 1983, I, pp. 213-294: 254).

<sup>66</sup> Con un riferimento manoscritto al “Maestro della Madonna Giovanelli” da parte di Andrea De Marchi.

<sup>67</sup> Dov’è riportato il parere di Lionello Venturi in favore di Allegretto Nuzi.

<sup>68</sup> L. Heusinger, *Jacobello* cit., pp. 122-156; G. Tigler, *L’iconostasi dei Dalle Masegne*, in *La Basilica di San Marco* cit., p. 108.

<sup>69</sup> M. Minardi, *Pittura veneta* cit., pp. 23, 24 nota 37.

<sup>70</sup> *Ibidem*, pp. 12, 22-23 nota 34.

nella quale possiamo ammirare quelle flessibili mani della Vergine, che manifestano apertamente la vocazione neo-giottesca del pittore.<sup>71</sup>

### *Il “Maestro della Madonna Giovanelli”: Francesco del Fiore o il giovane Jacobello?*

Dopo aver esaminato i dipinti del “Maestro della Madonna Giovanelli” o “Pseudo-Avanzi”, è opportuno confutare la proposta di identificazione dell’anonimo maestro con il padre di Jacobello, Francesco del Fiore. Tale suggerimento, avanzato per la prima volta nel 1988 da Mauro Lucco,<sup>72</sup> non poggia su alcuna prova documentaria, ma è propriamente frutto di una congettura e si basa sul fatto che il gruppo di opere convenzionalmente etichettate come del “Maestro della Madonna Giovanelli” sia esteso su un arco cronologico che, a suo dire, potrebbe andare dal 1385 (anno in cui ipotizza che sia stato eseguito il trittico n. 14 delle Gallerie dell’Accademia di Venezia) fino al 1410 circa e che sarebbe tanto strettamente affine ai modi di Jacobello del Fiore da ipotizzare che Francesco sia stato necessariamente il suo maestro.<sup>73</sup> In un secondo tempo, Andrea De Marchi ha ribadito l’originaria proposta di Mauro Lucco, recando un nuovo argomento per l’identificazione del “Maestro della Madonna Giovanelli” con Francesco del Fiore. Egli ha riconosciuto il padre del nostro artista nell’autore di un trittico, raffigurante la ‘Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Girolamo, e un monaco donatore in

---

<sup>71</sup> Alla bottega del “Maestro della Madonna Giovanelli”, nella quale dovette operare anche il fratello di Jacobello, Nicolò del Fiore, vanno riferite una ‘Madonna col Bambino’ in collezione Pazzagli a Firenze (cfr. C. Guarnieri, *Per un corpus* cit., p. 43), una ‘Madonna col Bambino’ in San Giacomo di Dubrovnik (cfr. *Ibidem*, p. 43), l’identico soggetto già a Milano da Finarte (27 novembre 2002, lotto 125; tempera su tavola, 46 x 29 cm.; *Ibidem*, p. 44.) e una testa di ‘Vergine in preghiera’ della sagrestia della chiesa di San Trovaso di Venezia, che però ha ormai perso la sua originaria autenticità, a causa di qualche intervento di restauro subito durante i secoli (cfr. B. Berenson, *Italian Pictures* cit., I, pp. 93-94). Andrà escluso dal catalogo del “Maestro della Madonna Giovanelli” un trittico con ‘San Francesco e San Bonaventura in adorazione della Croce e negli sportelli San Barnaba e Sant’Ilario’ del Narodowe Muzeum di Varsavia (inv. 1391, tempera su tavola, 44 x 69,5 cm.; cfr. C. Guarnieri, *Per un corpus* cit., p. 44), che sembra essere maggiormente vicino agli epigoni di Nicolò di Pietro, e uno ‘Sposalizio Mistico di Santa Caterina d’Alessandria’ già a Firenze presso la Galleria Ciardiello (Tempera su tavola, 58,4 x 41,9 cm.; vedi *Catalogo della vendita all’asta di una Importante Collezione di Quadri, Sculture, Mobili, Stoffe, Tappeti, ecc. alla Galleria Ciardiello*, giugno 1930, n. 335, tav. 5; M. Lucco, “Maestro della Madonna Giovanelli” cit., p. 352; C. Guarnieri, *Per un corpus* cit., p. 44. La tavola è transitata da Sotheby’s a New York, 30 gennaio 1997, lotto 125, come “Maestro del Polittico di Torre di Palme”), considerato che è molto simile a una ‘Madonna dell’Umiltà’ in collezione Ciaroni a Pesaro (già Amsterdam, Sotheby’s, 18 febbraio 2003, lotto 189; vedi A. De Marchi, in *Altomani 2004. Catalogo di dipinti presso la Galleria Altomani e Sons*, Milano-Pesaro 2004, pp. 14-21; A. Marchi, in *L’aquila e il leone: l’arte veneta a Fermo, Sant’Elpidio a Mare e nel Fermano; Jacobello, i Crivelli e Lotto*, catalogo della mostra a cura di S. Papetti, Fermo, Pinacoteca Civica/Sant’Elpidio a Mare, Pinacoteca Civica “Vittore Crivelli” 24 marzo-17 settembre 2006, Venezia 2006, p. 99, n. 5; C. Guarnieri, *Per un corpus* cit., pp. 47-48, 109 fig. 111), la quale è stata segnalata da Andrea De Marchi a Cristina Guarnieri in rapporto all’anonima personalità del “Maestro di Cordovado”, un pittore attivo in area friulana tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo.

<sup>72</sup> M. Lucco, *Jacobello* cit., n. 2.

<sup>73</sup> Idem, *Venezia* cit., p. 14.

preghiera<sup>74</sup> (di cui peraltro non si conosce l'originale, ma è noto tramite un'incisione, riprodotta nella *Venezia pittrice* di Giovanni Maria Sasso), che alla fine del Settecento il cavaliere John Strange avrebbe acquistato in un monastero veneziano e che avrebbe recato sia la data 1412 sia la sigla "F.F.", il cui scioglimento in Francesco Fiore sarebbe assicurato dall'identico monogramma apposto sul sepolcro del pittore, datato 21 luglio 1433,<sup>75</sup> già nel chiostro dei Santi Giovanni e Paolo e di cui ora si conserva la sola lapide nel chiostro del Seminario presso Santa Maria della Salute. Questo convincimento si scontra ineludibilmente col fatto che Francesco del Fiore non morì nel 1433, dal momento che aveva già esalato l'ultimo respiro nel giugno 1411. Infatti, egli scomparve nel lasso di tempo che intercorre tra un documento datato 20 aprile 1409, in cui Jacobello del Fiore e Niccolò Bon stipulano un patto per l'uso in comune di un "liagò copertum" (posto fra le due case contigue, dovette essere una di quelle singolari soprastrutture in legno delle case veneziane simili a verande) in una casa a Santa Maria Zobenigo appena comprata all'incanto, nel quale Jacobello è detto "Jacobellus de flor pictor filius ser Francisci de flor, de confinio Sancti luce",<sup>76</sup> e un altro datato 22 giugno 1411, allorché fu effettuata una compera da parte di "Jacobello de flore pictori quondam ser Francisci de Flore, de contrata Sancti Moysis".<sup>77</sup>

<sup>74</sup> L. Lanzi, *Storia pittorica* cit., p. 14; M. Caffi, *Giacomello del Fiore* cit., p. 3; L. Testi, *La storia* cit., I, pp. 392-393; A. De Marchi, *Ritorno* cit., pp. 12, 22 nota 75; I. Chiappini di Sorio, *Jacobello del Fiore: pittore cortese tra Venezia e la Marca*, in *L'aquila e il leone* cit., p. 29. Ricordo, inoltre, che nel 1909 Jules Larcher (cfr. J. Larcher, *Musée de Nancy. Tableaux, Dessins, Statues et Objets d'Art. Catalogue descriptif et annoté*, Nancy 1909, pp. 19-20, n. 55; S. Facchinetti in, *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, catalogo della mostra svoltasi presso i locali della Pinacoteca cantonale Giovanni Zusto di Rancate [Mendrisio] tra il 10 ottobre 2010 e il 9 gennaio 2011, Milano 2010, pp. 152-155, nn. 34-35) riconobbe erroneamente in una 'Madonna con il Bambino e angeli', firmata da Francesco de Tatti (Varese; documentato dal 1512 all'11 febbraio 1527, già morto il 13 gennaio 1532) e datata 1512 (e non 1412), un elemento del trittico firmato da Francesco del Fiore.

<sup>75</sup> Sul sepolcro della famiglia del Fiore si veda C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte, ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* (1648), voll. 2, Padova 1835-1837, I, p. 48; J. Grevembroch, *Monumenta veneta ex antiquis rudibus templorum aliarumque aedium vetustate collapsarum collecta studio et cura Petri Gradonici Jacobi Sen.* [1755], Venezia, biblioteca del Museo Correr, ms. Gradenigo 228, I, c. 65r; L. Lanzi, *Storia pittorica* cit., p. 14; del sepolcro esiste perfino un'incisione realizzata per la "Venezia Pittrice" di Giovanni Maria Sasso (cfr., Venezia, biblioteca del Museo Correr, stampe, C.2); A. Ricci, *Memorie Storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona*, voll. 2, Macerata 1834, I, p. 224 nota 3; L. Testi, *La storia* cit., I, pp. 391-392; A. De Marchi, *Ritorno* cit., pp. 13, 22-23 nota 83. Il fraintendimento che spinse De Marchi a credere che Francesco del Fiore sia morto nel 1433 nasce proprio dalla lettura della seguente iscrizione apposta sul sepolcro dei del Fiore: "FERT PERSCVLPTA VIRUM / MAGNAE VIRTUTIS IMAGO / VRBE SATUM VENETA / DEDIT ARS PICTORIA SVMVM / FRANCISCVM DE FLORE / VOCATVM PATREM JACOBELLI / HVIVS ET VXORIS LVCIE / MEMBRA QVIESCUNT HIC / EXTREMA SVOS HEREDES FATA RECONDENT / MCCCC XXX III DIE XXI JVLII".

<sup>76</sup> G. Fogolari, *Jacobello del Fiore* cit., p. 40 nota 31.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 40 nota 32. Un'altra testimonianza potrà fugare anche gli ultimi dubbi. Nella stesura di un progetto di testamento nuncupativo di Jacobello, datato 27 gennaio 1408 (*more veneto*), ma corretto successivamente nel 1410 e poi nel 1411, possiamo trovare all'interno del testo il nome di suo padre cancellato più volte, segno evidente che nel principio di tale progetto di testamento Francesco del Fiore avrebbe beneficiato dell'eredità del figlio e che nel corso di quel periodo Jacobello dovette modificarlo a causa della sopraggiunta morte del genitore (cfr. I. Chiappini di Sorio, *Per una datazione tarda* cit., pp. 22-25; C. Pesaro, *Un'ipotesi* cit., pp. 49-50. Vedi le note 17, 23, 28, 39, 42 del testamento che puoi trovare all'interno del regesto documentario). La cristallina evidenza del fatto che Francesco del Fiore fosse deceduto anteriormente al 1433 si registra almeno da altre quattro testimonianze. L'11 aprile



Il primo documento che ricorda Francesco del Fiore risale al 22 aprile 1376, data in cui “Sier Franceschin de Fior”, compagno di “Vielmo” e *Gastaldo dei Pentori*, condusse le negoziazioni per il trasferimento della sede della confraternita dei pittori dalla chiesa dei Santi Filippo e Giacomo a quella di San Luca.<sup>78</sup> Poi, “...Franceschin de Flor pentor de la contrada di S. Lucha el qual si sta in le chase de ser orese dali lecti san de la persona...” testò il 12 aprile 1398.<sup>79</sup> Da queste prove documentarie possiamo supporre che egli sia nato intorno alla metà del Trecento e che si sia formato in quel periodo in cui i pittori veneziani oscillarono tra le novità introdotte da Lorenzo Veneziano e l’esempio dell’ultima produzione di Paolo Veneziano e della sua vasta bottega. Oltre al resto, il fatto che nel 1376 Francesco sia stato associato a un tale “Vielmo”, che Andrea De Marchi ha proposto con giuste ragioni di identificare con il “Guglielmo Veneziano”<sup>80</sup> autore di un polittico illustrante la ‘Madonna col Bambino, San Martino, San Giovanni Battista, San Nicola e San Francesco’, ubicato nella chiesa di San Nicolò a Piove di Sacco (Padova), e di un trittico con la ‘Madonna col Bambino, due angeli e due donatori, San Giovanni Battista, Sant’Antonio Abate, Sant’Andrea e San Cristoforo’, firmato e datato 6 marzo 1382 (*more*

---

1415 “Petrus de flore quondam ser francisci de flore pictoris” fece “Plenam et irrevocabilem securitatem” per i beni di sua madre “done Magdalucie relicte dicti quondam ser francisci de flore” (cfr. P. Paoletti, *Raccolta di documenti* cit., p. 8); lo stesso giorno dell’anno successivo si menziona un “Magister Jacobellus de Flor pictor quondam Ser Francisci de confinio Sci. Moysij” (cfr. A. Markham Schulz, *Antonio Bonvicino* cit., p. 328 nota 14), il 26 maggio 1427 è citato il “...presente provido viro ser Jacobo de flore quondam ser francisci pictore Venetiarum habitatoris in contracta sancti Moysi teste...” (cfr. G. Ludwig, *Italienische Forschungen* cit., p. 93) ed infine l’11 settembre 1432 è ancora una volta nominato “Ser Jacobi del flore pictor quondam Ser Franciscj de confinio S. Moysi” (cfr. G. Ludwig, *Italienische Forschungen* cit., p. 94; A. Markham Schulz, *Antonio Bonvicino* cit., p. 328 nota 14).

<sup>78</sup> G.G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da’ più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, XVII*, vol. 5, Milano 1822, pp. 496, 498; G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *A History* cit., p. 4; E. Favaro, *L’arte dei pittori a Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, p. 107; A. De Marchi, *Ritorno* cit., pp. 22-23 nota 83.

<sup>79</sup> P. Paoletti, *Raccolta di documenti* cit., p. 7; L. Testi, *La storia* cit., I, p. 391.

<sup>80</sup> Su Guglielmo Veneziano (documentato a Venezia dal 1352 al 1386) vedi A. Colasanti, *Per la storia dell’arte nelle Marche*, in ‘L’Arte’, X, 1907, pp. 409-422: 409-411; L. Testi, *La storia* cit., I, pp. 177-178; L. Serra, *L’arte nelle Marche*, voll. 2, Pesaro 1929-1934, I. *Dalle origini cristiane alla fine del gotico*, p. 299; A. Pigler, *Le tableau vénitien le plus ancien du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, in ‘Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts’, IV, 1954, pp. 28-29; F. Barbieri, *Il Museo Civico di Vicenza. Dipinti e sculture dal XIV al XV secolo*, Venezia 1962, pp. 200-202; M. Muraro, *Paolo da Venezia*, Milano 1969, fig. 108; L. Dania, in *Pittura nel Maceratese dal Duecento al tardo Gotico*, catalogo della mostra a cura di A. Corbara (Macerata, chiesa di San Paolo, 27 giugno-17 agosto 1971), Macerata 1971, pp. 71-74, n. 14; M. Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze 1973, pp. 22-23; A. De Marchi, *Per un riesame* cit., p. 61 nota 37; S. Skerl Del Conte, *Proposte per Nicoletto Semitecolo plebano di Sant’Agnese*, in ‘Arte Veneta’, XLIII, 1989-1990, pp. 9-19: 16 nota 14; W. Angelelli, A.G. De Marchi, *Pittura dal Duecento* cit., p. 169, fig. 317; A. De Marchi, *Una tavola nella Narodna Galerija di Ljubljana e una proposta per Marco di Paolo Veneziano*, in *Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom*, atti del convegno internazionale di studi (Ljubljana, Narodna Galerija, 20-22 ottobre 1994), a cura di J. Hofler, Ljubljana 1995, pp. 241-256: 255-256; A. De Marchi, *A Sud di Ancona: gli invii da Venezia e la Scuola della Costa*, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio-25 ottobre 1998), Milano 1998, pp. 30-38: 30, 36 nota 5; A. Tambini, in *Pinacoteca Comunale di Ravenna. Museo d’Arte della Città. La Collezione Antica*, a cura di N. Ceroni, Ravenna 2001, pp. 20-21; C. Guarnieri, *Per un corpus* cit., pp. 7, 34-35, figg. 45-51.

veneto, quindi 1383), che si conserva all'interno del Museo Diocesano di Recanati,<sup>81</sup> mi spinge a concordare con Daniele Benati nel supporre che la fisionomia del padre di Jacobello non sia stata quella di un pittore innovativo.<sup>82</sup> Al contrario, le opere fin qui riunite sotto il nome critico di “Maestro della Madonna Giovanelli” ci restituiscono l'attività di un artista più giovane ed interessato a quel filone pittorico dalla forte ed esibita plasticità, che sorse entro il terzo quarto del secolo tra Bologna, Padova e l'intera Valpadana e che privilegiò un *revival* degli stilemi giotteschi.

Caduta l'identificazione con Francesco del Fiore, chi fu, dunque, il “Maestro della Madonna Giovanelli”? Un aiuto per risolvere l'enigma ci è offerto da un manoscritto di Ciro Antaldi Santinelli, che si conserva presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro e che Ileana Chiappini di Sorio pubblicò in una versione alternativa nel 1968,<sup>83</sup> nel quale è menzionato il polittico che Jacobello dipinse nel 1401 per la chiesa di San Cassiano della città marchigiana: “Nell'anno 1401. I [I]llustriss[imi]. Canonici della Cattedrale di Pesaro che possedevano in detto tempo anche la Chiesa Parrocchiale di S. Cassiano, commisero al gran maestro Giacomello Fiore la pittura del quadro per l'altar maggiore di detta Chiesa di S. Cassiano, ed il Fiore accettata, ed eseguita l'ordinazione ricevuta nell'estremità inferiore della tavola apponeva la seguente iscrizione: MCCCCI. Jacomello de Flores Pesar. Questa tavola del Fiore dividevasi in tre ordini, nell'ordine superiore brillava l'immagine di S. Cassiano raggianti di viva luce in atto di salire all'eterna gloria; nell'ordine medio trovavasi l'immagine del Redentore morto con ai lati la Maddalena e S. Giovanni; nell'ordine inferiore spiccavano in alto le figure di Maria SS.<sup>ma</sup> seduta col Bambino lattante, nel lato destro in piedi le figure di S. Cristoforo, S.<sup>a</sup> Caterina, S. Mustiola; e nel lato sinistro, quelle di S. Antonio, S. Pietro e S. Paolo. Questo quadro pregievollissimo dopo che, nel 1600. per l'allungamento della Chiesa di S. Cassiano, non poté più figurare sull'altar maggiore, ne su altri altari per mancanza di spazio sufficiente a contenerlo, fu gelosamente custodito in coro di detta Chiesa fino al 1798. In quest'anno funestissimo, e per la morte del Parroco, e per l'invasione Francese, la Municipalità Pesarese s'impossessò della Chiesa di S. Cassiano e di tutto quanto alla medesima si apparteneva, asportando tutti gli oggetti amovibili per ridurre la chiesa a magazzino da legna, e per appigionare la casa Parrocchiale. Ricuperatasi la Chiesa il 18 novembre 1799. e con Essa una buona parte degli oggetti che le appartenevano, del quadro in discorso, sparito pure esso con tutto il restante, non rimane neppure una parola che indichi come, e presso chi è finito”.<sup>84</sup> Da tale accurata

---

<sup>81</sup> A. De Marchi, *Ritorno cit.*, pp. 22-23 nota 83.

<sup>82</sup> D. Benati, *Jacobello del Fiore cit.*, p. 56.

<sup>83</sup> I. Chiappini di Sorio, *Per una datazione tarda cit.*, pp. 10-12, “nell'ordine superiore brillava l'immagine di S. Cassiano raggianti di viva luce in atto di salire alla gloria celeste, nell'ordine medio trovavasi l'immagine del Redentore morto sulle ginocchia di Maria Santissima, ma con ai lati la Maddalena e San Giovanni, nella parte inferiore di detta tavola brillavano in alto le figure di Maria Santissima col Bambino lattante, nellato destro in piedi le figure di S. Cristoforo, S. Caterina, S. Mustiola, nel lato sinistro le figure, sempre in piedi, di S. Antonio Abate, di S. Pietro e S. Paolo Apostoli”. “nell'estremità inferiore...la seguente iscrizione: MCCCCI Jacomello de Flores, Pesar”. Ciò è riportato anche da P. Berardi, *Arte e artisti a Pesaro. Documenti di età malatestiana e di età sforzesca*, in ‘Pesaro, città e contà. Rivista della Società pesarese di studi storici’, 12, 2000, pp. 15-167: 27, doc. 5/a.

<sup>84</sup> Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 1822, fasc. IV, *Memorie Storiche di varie chiese e di alcuni castelli e città*.

descrizione è chiarissimo che il polittico di Jacobello raffigurasse la ‘Madonna allattante il Bambino tra i Santi Cristoforo, Caterina, Mustiola, Antonio Abate, Pietro e Paolo’ e che all’inizio del secolo scorso fosse stato impropriamente abbinato a dipinti di epoche diverse. Tale ipotesi è confermata da nuove testimonianze documentarie che, tra il 1690 e il 1764, ricordano “Un quadro antico con la Madonna e 6 altri santi”,<sup>85</sup> “un quadro antichissimo con la Madonna che allatta il Bambino, ed altri santi dalle parti laterali”,<sup>86</sup> “Un quadro piturato in legno con Madonna e Santi, che anticamente stava sull’altar maggiore”,<sup>87</sup> e “un quadro antichissimo dipinto sulla tavola, in mezzo del quale vi è l’immagine della Madonna con il Bambino Lattante et con alcuni Santi dalle parti laterali”.<sup>88</sup> A queste vanno ad aggiungersi un paio di attestazioni pubblicate da Ileana Chiappini di Sorio, che recano le date 1° maggio 1726 e ottobre 1746, e che menzionano, rispettivamente, “Un quadro antichissimo con la Madonna che allatta il Bambino, ed altri santi in d.<sup>a</sup> sagrestia”,<sup>89</sup> e “un quadro antico con la Madonna che allatta il Bambino ed altri Santi che serve oggi per far l’altare in sacristia”.<sup>90</sup> A oggi non esiste un dipinto con tale iconografia, che risalga agli inizi del Quattrocento e che sia riferibile al cento per cento a Jacobello del Fiore; perciò, mi trovo d’accordo con Ileana Chiappini di Sorio nel riconoscere la parte centrale del polittico pesarese nella ‘Madonna allattante il Bambino’ del Museo Provinciale di Lecce.<sup>91</sup> Innanzitutto, è sicuramente plausibile una sua datazione al 1401, poiché le operazioni

---

<sup>85</sup> Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *Inventario suppellettili delle chiese di Pesaro ab 1672 al 1906, Hoc est Inventario, seu descriptio omnium, et singularis mobilia, rerum, sacrorumque suppellectilis repertorio in Ecclesia, Choro, et Sacrestia Parochialis S. Cassiani huius civitatis Pisauri...*, 31 marzo 1690, “In sacristia”.

<sup>86</sup> Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *Inventario suppellettili delle chiese di Pesaro ab 1672 al 1906, Hoc est Inventarium, seu descriptio omnium, et singulorum mobilia, rerum, sacrorumque suppellectilium repertorium in Ecclesia, Choro, et Sacrestia Parochialis S. Cassiani huius civitatis Pisauri...*, 25 agosto 1722, “Sagrestia, o Choro”.

<sup>87</sup> Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *Inventario suppellettili delle chiese di Pesaro ab 1672 al 1906, Hoc est Inventarium, seu descriptio omnium, et singulorum mobilia, rerum, sacrorumque suppellectilium repertorium in Ecclesia, Choro, et Sacrestia Parochialis S. Cassiani huius Civitatis Pisauri...*, 1 luglio 1764, “Cimitero, o Sagrestia”. Vedi anche *Inventario suppellettili delle chiese di Pesaro ab 1672 al 1906, Hoc est Inventarium, seu descriptio omnia, et singulorum Mobilia, rerum, sacrorumque Suppellectilium Repertorium in Ecclesia, Choro, et Sacrestia Parochialis S. Cassiani huius Civit. Pisauri...*, 11 ottobre 1764, “Cimitero, o Sagrestia: Un Quadro dipinto in legno con Madonna e Santi, che anticamente stava sull’Altare maggiore”.

<sup>88</sup> Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *S. Cassiano di Pesaro*, 36, *Stato della Chiesa Parrocchiale di Santo Cassiano Vescovo e Martire della città di Pesaro fatto da me Dom.co Bartoli da d.a Città Priore della med.a Chiesa*, 35, senza data, “Suppellettile Sagra”.

<sup>89</sup> Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *S. Cassiano di Pesaro*, 36, 73, *Stato della Chiesa Priorale e Parrocchiale di S. Cassiano di Pesaro fatto da me Priore Giovanni Gerunzi à primo maggio 1726*, 1 maggio 1726. Vedi anche Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *S. Cassiano di Pesaro*, 36, 72, *Stato della Chiesa Priorale e Parrocchiale di S. Cassiano di Pesaro ... in occasione della Sacra Visita del Vescovo Beni*, 16 giugno 1803, “Vi sono i due quadri antichi della chiesa uno sotto il titolo di S. Cassiano, e l’altro di S. Mustiola, che credonsi di rinomato Pennello, quali spettanti sono alla Chiesa”. Probabilmente il pannello raffigurante Santa Mustiola fece originariamente parte del polittico di Jacobello (cfr. I. Chiappini di Sorio, *Jacobello del Fiore* cit., p. 33 nota 12).

<sup>90</sup> I. Chiappini di Sorio, *Per una datazione tarda* cit., p. 20 nota 3.

<sup>91</sup> *Ibidem*, pp. 10-12; Eadem, *Note e appunti* cit., p. 23; P. Zampetti, *Pittura* cit., I, pp. 266-267; M.R. Valazzi, *Pittori e pitture* cit., p. 312.

dell'oro applicate sulla sua superficie sembrano essere già influenzate dalle sperimentazioni tecniche di Nicolò di Pietro, ma, comunque, rimane al suo interno un'anima neo-bizantina che la sospinge all'indietro nell'alveo della pittura tardo-trecentesca. Inoltre, quest'opera ci aiuta a risolvere certe incongruenze descritte nel manoscritto oliveriano: là dove afferma che “nell'ordine inferiore spiccavano in alto le figure di Maria SS.<sup>ma</sup> seduta col Bambino lattante”, dobbiamo interpretare che nella tavola inferiore del *pastiche* di opere assemblate nella sagrestia della chiesa pesarese, brillavano nell'area superiore di detta tavola la Madonna allattante il Bambino, analogamente a quanto accade nel dipinto leccese, dove la razzatura del fondo dorato applicata sulla metà superiore simula il bagliore luminoso che solitamente proviene dalle divinità. Ebbene, convengo con Daniele Benati<sup>92</sup> nel credere che, se ricondotta al primo polittico pesarese, la ‘Madonna allattante il Bambino’ di Lecce costituisca l'anello di collegamento tra la produzione fin qui assegnata al “Maestro della Madonna Giovanelli” o “Pseudo-Avanzi” e quella accertata del giovane Jacobello. A supporto di questa tesi va ricordato che nulla si conosce della primissima attività del pittore veneziano e che la Madonna pugliese, datandosi al 1401, rappresenterebbe un importante punto di riferimento per colmare il vuoto che intercorre tra gli esordi dell'artista e la sua produzione più tarda, poiché ci permetterebbe di trasferire le opere del “Maestro della Madonna Giovanelli” nel *corpus* del giovane Jacobello, e, quindi, di collocarle cronologicamente tra il 1394, ovvero l'anno a cui risale la prima testimonianza documentaria relativa all'artista, nella quale, peraltro, è già menzionato come “pictor”, e il 1401.

Una conferma a tale identificazione ci è garantita anche dai dati tecnici: sia Jacobello del Fiore che il cosiddetto “Maestro della Madonna Giovanelli” ricorrono sia alla razzatura del fondo dorato sia a punzoni con motivi a foglia e tra tutte le tavole di questo periodo solo nelle loro opere troviamo bordature punzonate, cioè quello specifico elemento decorativo che era stato introdotto a Venezia dalla ‘Pala Feriale’ di Paolo Veneziano e che fu utilizzato perfino da Nicoletto Semitecolo<sup>93</sup> per la ‘Madonna allattante il Bambino’ del

---

<sup>92</sup> D. Benati, *Jacobello del Fiore* cit., p. 60.

<sup>93</sup> Su Nicoletto Semitecolo (documentato a Venezia dal 1353 al 1370) vedi W. Arslan, *Una tavoletta del Semitecolo*, in ‘Vita artistica’, II, 1927, 11-12, pp. 236-238; S. Bettini, *Contributo al Semitecolo*, in ‘Rivista d'Arte’, XII, 1930, pp. 163-174; L. Coletti, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova, I, Guariento e Semitecolo*, in ‘Rivista d'Arte’, XII, 1930, pp. 323-380; W. Suida, *Die italienischen Bilder der Sammlung Schloss Rohoncz*, in ‘Belvedere’, XVI, 1930, 9, pp. 175-176; M. Muraro, in *Pitture Murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, catalogo della mostra (Venezia, San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, ottobre 1960), Venezia 1960, p. 58; G. Gamulin, *Una proposta per il Semitecolo*, in ‘Commentari’, XXI, 1970, 3, pp. 198-200; A. Calore, *La casa trecentesca dei Semitecolo in via Altinate a Padova*, in ‘Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti’, XC, 1977-1978, pp. 53-65; S. Skerl del Conte, *Proposte per Nicoletto Semitecolo plebano di Sant'Agnese*, in ‘Arte Veneta’, XLIII, 1989-1990, pp. 9-19; F. Zeri, *Un'errata attribuzione al Semitecolo (e una rara iconografia di Sant'Antonio da Padova)*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, a cura di M. Bona Castellotti, L. Laureati, Milano 1990, pp. 37-42; C. Santini, *Un episodio della pittura veneziana di primo Trecento: il “Maestro dell'Incoronazione della Vergine di Washington”*, in ‘Il Santo’, XXXVII, 1997, pp. 123-145: 140-141; G. Rossi Scarpa, *Nicoletto Semitecolo nel Duomo di Padova*, in R. Polacco, E. Martini, *Dipinti veneti. Collezione Luciano Sorlini*, Brescia 2000, pp. 386-390; V. Sgarbi, *Un veneziano nella Padova “postgiottesca”: Nicoletto Semitecolo*, in *Giotto* cit., pp. 186-189, 338-343, n. 14; F. Pedrocco, in *Da Bellini a Tiepolo. La grande pittura veneta della Fondazione Sorlini*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 29 ottobre 2005-26 febbraio 2006), a cura di F. Pedrocco, Venezia 2005, pp. 26-29, n. 1.

Museo Diocesano di Padova, parte della pala ribaltabile per l'altare di San Sebastiano in Cattedrale. Ma è il dato stilistico a parlare in maniera ancor più eloquente. Se si confrontano il centurione dall'elmo piumato, dipinto in alto a destra nella 'Crocifissione' Matthiesen, e il San Bernardo della 'Crocifissione tra i dolenti, l'Annunciazione e Santi' di collezione privata francese, con il San Nicola del trittichino di Stoccolma, il San Pietro Martire e il carnefice alla sua destra nella tavola di Dumbarton Oaks e con il vecchio, dalla lunga barba e dal bizzarro cappello a punta, dipinto all'estrema destra nell' 'Ultima comunione di Santa Lucia' di Fermo, allora potremmo osservare la stessa definizione dei tratti facciali, come la bocca turgida, il naso prominente, le sopracciglia irsute, i grandi occhi severi e la demarcazione di un profondo chiaroscuro all'altezza dell'attaccatura della barba. Gli occhi spiritati, il naso robusto e la bocca arrossata caratterizzano tanto il Sant'Andrea della pala d'altare francese, quanto il Santo Vescovo dipinto sull'ala destra dell'altare già a Vienna in collezione Lederer, il San Giovanni Evangelista del trittico delle Gallerie dell'Accademia, rappresentante la 'Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista', e il carnefice all'estrema destra nel 'Martirio di San Lorenzo' del Rijksmuseum di Amsterdam. L'adolescente San Quirino della pala d'altare francese, dalla soffice capigliatura a caschetto, ricompare, ormai cresciuto, sia nei San Giovanni Evangelista che Jacobello dipinse nella parte sommitale del trittichino di Stoccolma e nel paliotto di Kiev, sia nel San Filippo del registro superiore del polittico di Teramo, mentre il misterioso personaggio effigiato nella 'Cattura di Cristo' di collezione privata (quello che rivolge lo sguardo verso lo spettatore) trova un suo perfetto sosia nel ragazzotto, dai boccoli d'oro, che si schiera alla destra della 'Madonna *Platytera* della Misericordia' nel trittico delle Gallerie dell'Accademia.

Questi scrupolosi paragoni rinforzano l'identificazione del "Maestro della Madonna Giovanelli" o "Pseudo-Avanzi" con il giovane Jacobello del Fiore e dimostrano che, nonostante una naturale evoluzione del pittore, a distanza di anni il nostro artista ha continuato ad utilizzare un registro stilistico non poi tanto difforme da quello dei suoi esordi. Vi è poi un gruppo di opere, che può aiutarci a sciogliere i rimanenti dubbi. Penso, per esempio, alla 'Madonna dell'Umiltà' in deposito presso la Staatsgalerie di Stoccarda, che è stata riferita a Jacobello del Fiore da Bernard Berenson, quando si trovava ancora a Bruxelles nella collezione Van Gelder, ed illustrata come possibile coronamento della 'Morte di San Pietro Martire' di Dumbarton Oaks.<sup>94</sup> La Vergine siede sopra un prato fiorito, sul quale si intravede quella tipica pianticella circolare, che riappare identica, in basso a destra, nel dipinto americano. Se esaminiamo attentamente le incisioni dei nimbi, oltre agli anelli a due cerchi di due differenti dimensioni e ai bolli, si potrà osservare quel particolare motivo a foglietta, già impiegato solamente dal "Maestro della Madonna Giovanelli"; e se poi confrontassimo quest'opera col *name-piece*, parrà lampante l'affinità stilistica tra i dipinti che in passato sono stati assegnati al giovane Jacobello e quelli collegati, invece, all'anonimo maestro. Entrambe le Madonne sono contraddistinte da una fronte spaziosa, da un naso diritto e da una seducente bocca, e anche quel vispo Bambino, dalle braccia grassocce, non è altro che uno stretto parente di quello sorretto dalla Vergine veneziana. In aggiunta, va sottolineato che sul raffinato mantello azzurro della Vergine si

---

<sup>94</sup> B. Berenson, *Italian Pictures* cit., I, pp. 93-94.

ripresenta, alternato a luminosissime stelle, quel caratteristico motivo decorativo cuoriforme, realizzato in oro a missione, che era stato introdotto nel panorama artistico veneziano proprio dal “Maestro della Madonna Giovanelli”.<sup>95</sup>

Alla ‘Madonna dell’Umiltà’ di Stoccarda andranno collegati un trittico con l’‘Adorazione dei Magi, l’Annunciazione, l’Orazione nell’orto, la Crocifissione tra i dolenti e i Santi Cristoforo, Giorgio, Leonardo, Eligio, Nicola, Caterina d’Alessandria e Barbara’ del Nationalmuseum di Stoccolma, che è stato restituito a Jacobello del Fiore da Roberto Longhi,<sup>96</sup> e un altaro con la ‘Madonna dell’Umiltà tra i Santi Agostino e Paolo, il *Thronum Gratiae*, Santa Maria Maddalena e un Santo Vescovo’ già a Vienna in collezione Lederer, che nel 1926 è stato assegnato al nostro artista da Leo Planiscig.<sup>97</sup> Il registro inferiore del pannello centrale del trittico svedese presenta una goticissima ‘Adorazione dei Magi’, nella quale sono dipinti un paio di agilissimi cavalieri che indossano una garbata pelliccia di ermellino, cavalcando degli obbedienti destrieri come abili artisti circensi. È piuttosto curiosa la scelta di inserire l’‘Orazione nell’orto’ tra i santi, disposti su due registri negli sportelli laterali. Infatti, se osserviamo la scena dipinta accanto al San Cristoforo, sul registro intermedio dell’ala destra, non tarderemo nel riconoscere un Cristo col nimbo crucifero in dialogo con l’angelo e affine a quello ritratto dal “Maestro della Madonna Giovanelli” nel medesimo soggetto della Pinacoteca Vaticana. Seguendo il suo sguardo si comprende chiaramente come tale episodio si raccordi alla ‘Crocifissione’ dipinta sul registro superiore del pannello centrale, nella quale Gesù ripropone gli identici stilemi dei crocifissi dipinti dall’anonimo maestro nella pala d’altare francese, nella tavoletta moscovita e nella maestosa ‘Crocifissione’ Matthiesen. Gli aggraziati tratti della Madonna di Stoccarda si ripresentano nella Vergine scandinava, il cui mantello eburneo, solcato da graffianti panneggi, viene prestato alla Madonna dipinta nel registro inferiore del pannello centrale dell’altaro già a Vienna in collezione Lederer. Questa figura non si accontenta di rifornire il suo guardaroba nelle *boutiques* frequentate dalla Madonna svedese, ma si reca perfino nel salone del *coiffeur* che cura tanto l’acconciatura della ‘Madonna dell’Umiltà’ del trittico n. 14 delle Gallerie dell’Accademia quanto quella dell’Annunciata effigiata sul pennacchio destro della pala d’altare di collezione privata francese o della Madonna già ad Atlanta nell’High Museum. Il trono dipinto alle spalle del Dio Padre, nel registro superiore del pannello centrale, è simile alla cassapanca dove l’Annunciata scandinava poggia il libriccino delle preghiere,<sup>98</sup> mentre i nitidi profili del San Paolo e del Sant’Agostino li pongono ancora sulla scia delle soluzioni adottate nelle tavolette con ‘Storie della Passione’, divise tra la Pinacoteca Vaticana, Hampton Court e

---

<sup>95</sup> Possiamo ammirare questo motivo decorativo sul mantello della Vergine dipinta nel registro inferiore del pannello centrale del trittico n. 14 delle Gallerie dell’Accademia di Venezia, sul *maphorion* della ‘Madonna col Bambino’, già a Venezia in casa Giovanelli, sull’abito della ‘Madonna dell’Umiltà’, già a Milano nelle collezioni Luzi e Luigi Bonomi, nell’identico soggetto di cui si conserva un’immagine nella fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz 214013 (18868), e in quella passata alla vendita Noel a Parigi il 27 maggio 1924.

<sup>96</sup> R. Longhi, *Viatico* cit., pp. 45, 47-50.

<sup>97</sup> L. Planiscig, *Jacopello dal Fiore*, in ‘Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien’, n.s., I, 1926, pp. 85-91: 86, figg. 33-34.

<sup>98</sup> S.G. Casu, *The Pittas Collection, Early Italian Paintings (1200-1530)*, Firenze 2011, p. 84.

una collezione privata. La fitta trama di rapporti tra questo gruppo di opere e quelle che appartengono al “Maestro della Madonna Giovanelli”, non sarebbero poi tanto rilevanti se non ricordassi che accanto al *Thronum Gratiae* compare ben visibile la firma dell’artista: “IAC[O]BELV(S) / DE.F[I]ORE / PINXIT”.

Per quanto concerne la cronologia di questo nucleo stilistico ben caratterizzato nella sua unità di gusto, varrà la pena notare che la ‘Madonna dell’Umiltà’ di Stoccarda, rispetto alla ‘Madonna allattante il Bambino’ di Lecce o alla ‘Madonna col Bambino’ già a Venezia in casa Giovanelli, presenta un sintomatico addolcimento formale, dovuto a un leggero ma significativo scarto cronologico. Un aiuto in tale senso sembra offrircelo l’abbigliamento dei Re Magi dipinti sul registro inferiore del pannello centrale del trittichino di Stoccolma: l’ampia gonna con cui termina l’abito di quello più anziano e le larghe maniche sfrangiate del più giovane raggiunsero la loro massima diffusione nella moda del primo decennio del Quattrocento, e anche l’appariscente copricapo piumato da ballerina del *Moulin Rouge* indossato dal Re Mago falconiere, ci indirizza verso questa cronologia, dal momento che lo possiamo osservare anche sulla testa del San Giorgio dipinto da Marçal de Sax nel retablo omonimo, oggi al Victoria and Albert Museum di Londra (1400-1410 circa). Alla luce di questi ragionamenti, mi pare logico credere che la ‘Madonna dell’Umiltà’ di Stoccarda, il trittico di Stoccolma e l’altare già a Vienna in collezione Lederer, vadano collocati intorno al 1405, cioè tra la Madonna di Lecce, che dovrà essere ricondotta al primo polittico pesarese, datato 1401, e il ridipinto trittico di Montegrano, datato 1407.

Grazie agli evidenti punti di contatto con l’altare Lederer si potrà congiungere a questo gruppo di opere il ‘Polittico di San Giovanni Evangelista’ della chiesa parrocchiale di Omisalj, nell’isola di Veglia (Krk), il quale è stato introdotto negli studi da Grgo Gamulin ormai più di mezzo secolo fa.<sup>99</sup> Attorno alla figura di un San Giovanni Evangelista in legno, seduto allo scrittoio, si dispongono un solenne e austero ‘San Giovanni Battista’ a mezzo busto e cinque scene della vita di San Giovanni Evangelista, vale a dire ‘San Giovanni Evangelista davanti ad Aristodemo’, la ‘Resurrezione di Drusiana’, il ‘Martirio a Porta Latina’, ‘San Giovanni sull’isola di Patmos’ e l’‘Autoseppellimento di San Giovanni’. Il San Giovanni Battista a mezzo busto non è altro che un’anteprima di quello che Jacobello avrebbe dipinto nel trittico con la ‘Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista’ delle Gallerie dell’Accademia di Venezia: entrambi presentano lunghi capelli scarmigliati e una folta barba lanuginosa, mentre le loro bocche sono schiuse nell’atto di proferire parola. La sensibilità spaziale neo-giottesca con cui è dipinta la sua mano destra, indicante l’*Agnus Dei*, mi induce a credere che il ‘Polittico di San Giovanni Evangelista’, solitamente riferito al nostro artista, possa avvalorare l’identificazione del “Maestro della Madonna Giovanelli” con Jacobello del Fiore. Questa supposizione potrebbe essere confermata dalle stringenti corrispondenze facciali tra il San Giovanni Battista croato e il Cristo portacroce della ‘Salita al Calvario’ di Hampton Court o con la ‘Madonna col Bambino’ di cui si conserva una foto al Kunsthistorisches Institut in Florenz 214013 (18868). Allo stesso modo si possono istituire probanti confronti anche tra il mordace profilo del San Giovanni, intento a resuscitare

---

<sup>99</sup> G. Gamulin, *L’altare di S. Giovanni Evangelista di Jacobello del Fiore a Omisali*, in ‘Arte Veneta’, XI, 1957, pp. 23-28.

Drusiana, e il personaggio (Nicodemo?) alle spalle del San Giovanni dolente nel ‘Compianto su Cristo morto’ della Pinacoteca Vaticana; per non parlare poi delle assonanze stilistiche tra la donna che assiste alla scena della resurrezione e l’afflitta Vergine che sostiene il corpo morto di Gesù nel dipinto vaticano.

Ma per chi non si fosse ancora del tutto convinto di riconoscere nel “Maestro della Madonna Giovanelli”, o “Pseudo-Avanzi” che dir si voglia, il giovane Jacobello del Fiore, allora sarà decisivo analizzare un paio di opere che agevoleranno il compito di favorire tale ipotesi, poiché possiedono alcuni requisiti che ci permettono di associarle tanto alla prima attività del nostro artista quanto alla sua più tarda produzione. La prima è una tavola con il ‘Prete Filippo’ della chiesa di Sant’Alvise di Venezia, che nel 1997 Andrea De Marchi ha assegnato al “Maestro della Madonna Giovanelli”, al fine di avvalorarne l’identificazione con Francesco del Fiore.<sup>100</sup> A quanto pare, essa è un frammento di una più grande composizione, in cui sarebbe apparso il beato Pietro Gambacorta da Pisa, fondatore della congregazione dei poveri eremiti di San Girolamo, che nel 1422 acquistò l’Ospedale e l’Oratorio di San Giobbe dalla figlia di Giovanni Contarini.<sup>101</sup> L’iscrizione centrale ci consente di identificare il religioso inginocchiato con tale “M(AG)S(TER) PHILIPP / VS”, priore dell’Oratorio di San Giobbe e amministratore dell’Ospedale di San Girolamo nel terzo e quarto decennio del Quattrocento, mentre dell’iscrizione applicata in basso a sinistra, purtroppo, rimane leggibile solo il finale “M[E] PINX[IT]”. Alla metà del Settecento Flaminio Corner ha tratto un’incisione dalla tavola, interpretando l’iscrizione in basso a sinistra come “IACOB E DE FLO / RE ME PINX”,<sup>102</sup> questa importante testimonianza è stata ribadita da Giovanni Maria Sasso nella *Venezia pittrice*, nella quale ricorda il dipinto “entro il Monastero delle monache di San Girolamo” con la firma “JACOBE DE FLORE ME PINXI”.<sup>103</sup> A partire da Michele Caffi, l’ultimo tratto della firma è stato equivocato in “MCCCC..XX..”,<sup>104</sup> una data dunque mai esistita, ma non c’è motivo di dubitare che il nome visto in tempi remoti dal Corner e dal Sasso, e poi riportato da tutti i successivi studi, non corrisponda a quello di Jacobello del Fiore. E se poi si sospettasse dell’autenticità della firma, allora ci verrà in soccorso l’analisi dello stile. Lo spigoloso volto del ‘Prete Filippo’, dalla fronte bassa e dalla mascella prominente, trova felici risposdenze con la produzione avanzata e sicuramente autografa di Jacobello del Fiore, vale a dire con un ‘Sant’Agostino’ a mezzo busto di collezione privata, che fa da *pendant* a una ‘Santa Caterina d’Alessandria’ della Fondazione di Studi di Storia dell’Arte

---

<sup>100</sup> A. De Marchi, *Ritorno* cit., pp. 12, 23 nota 85.

<sup>101</sup> L. Testi, *La storia* cit., I, p. 403. Sembra che nel 1705 un incendio abbia maltrattato aspramente il dipinto, favorendo la scomparsa dell’effigie del beato Pietro Gambacorta da Pisa (cfr. E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, voll. 6, Venezia 1824-1853, VI, pp. 823-824).

<sup>102</sup> F. Corner, *Notizie storiche delle Chiese e Monasteri di Venezia e di Torcello* (Padova 1758), rist. anast., Sala Bolognese 1990, incisione di Pietro Monaco a fronte di p. 329: “Vetustissima Effigies B.Petri Gambacurtis de Pisis quae in Monasterio S. Hieronymi Venetiarum asservatur” (cfr. A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, voll. 2, Milano 1971, II, p. 509).

<sup>103</sup> Padova, Biblioteca Civica, ms. BP 2538, c. 122.

<sup>104</sup> M. Caffi, *Giacomello del Fiore* cit., p. 9; L. Testi, *La storia* cit., I, p. 404; I. Chiappini di Sorio, *Appunti per la storia dell’arte veneta. Jacobello ed Ercole del Fiore*, in ‘Arte Documento’, 3, 1989, pp. 58-71: 71 nota 27.



Roberto Longhi di Firenze, col salace profilo del carnefice che accoltella San Pietro Martire in una tavola di Dumbarton Oaks e con una ‘Madonna allattante il Bambino’ già a Vicenza presso la Galleria Antichi Maestri Pittori. In aggiunta, alcuni dettagli lo collegano al maturo polittico di Teramo: penso alle sproporzionate dita delle mani del prete, simili a quelle della Vergine incoronata, o alle pieghe tubolari della sua veste, che riappaiono sull’abito rosa *shocking* della donna appartenente alla comunità civile della città abruzzese. Quindi, è lecito ipotizzare che la tavola sia stata dipinta nel terzo decennio del Quattrocento, a distanza di anni dalla morte di Francesco del Fiore.

La seconda opera cui alludevo è un paliotto con l’*‘Imago Pietatis* tra i dolenti e un donatore’ del Museo di Arte Orientale e Occidentale di Kiev, che, insieme al polittico con le ‘Storie dei Santi Pietro e Paolo’ del Denver Art Museum, proviene dalla chiesa di San Pietro in Penna di Fermo. Di primo acchito le tre figure del paliotto ucraino farebbero pensare ad una datazione precoce: il ‘Cristo passo’ denuncia una perspicua dipendenza dall’equivalente soggetto che fu dipinto da Paolo Veneziano nel pannello centrale del registro superiore della ‘Pala Feriale’.<sup>105</sup> Il San Giovanni Evangelista dolente, dal naso affilato e dalle lunghe sopracciglia, indossa un goticissimo abito, che aderisce perfettamente al corpo del santo, creando molteplici striature orizzontali. Egli viaggia sulla stessa lunghezza d’onda di un’identica figura che fu scolpita nel 1394 da Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne per l’iconostasi della basilica di San Marco di Venezia, mentre la Madonna, così pervicacemente chiusa in un interminabile dolore, deriva, ancora una volta, dalle figurazioni di Jacopo Avanzi e, precisamente, dalla Vergine della ‘Crocifissione’ Colonna.<sup>106</sup> Tutto ciò, potrebbe far credere che il paliotto esprima una *facies* stilistica ancora del tutto collimante a quella delle opere fin qui raggruppate sotto l’etichetta di “Maestro della Madonna Giovanelli”<sup>107</sup> ma ad un esame più attento constateremo che sono

---

<sup>105</sup> Vedi F. Pedrocco, *Paolo* cit., pp. 170-173, n. 16. Per una panoramica sull’attività di Paolo Veneziano vedi L. Testi, *La storia* cit., I, pp. 185-208, 534-535; S. Moschini Marconi, *Un’altra Madonna di Paolo Veneziano*, in ‘Arte Veneta’, VIII, 1954, pp. 90-92; R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964, pp. 17-60; M. Muraro, *Paolo* cit.; G. Gamulin, *Di un libro su Paolo da Venezia*, in ‘Arte Veneta’, XXIV, 1970, pp. 255-267; S. Borla, *Paolo Veneziano e il fratello Marco*, in *ibidem*, pp. 199-204; C. Fiskovic, *La Madonna della bottega di Paolo Veneziano alle Bocche di Cattaro*, in ‘Arte Veneta’, XXV, 1971, pp. 248-251; M. Muraro, *Paolo Veneziano in Jugoslavia*, in ‘Zbornik za likovne umetnosti’, 9, 1973, pp. 43-58; H. Kiel, *Das Polyptychon von Paolo und Giovanni Veneziano in Sanseverino Marche: Versuch einer Rekonstruktion*, in ‘Pantheon’, 35, 1977, pp. 105-108; R. Gibbs, *A fresco by Marco or Paolo Veneziano in Treviso*, in ‘Studi trevisani’, 1, 1984, 1/2, pp. 27-31; F. Flores D’Arcais, *Tradizione e innovazione nella pittura veneziana del Trecento: Paolo e attorno a Paolo*, in ‘Hortus artium medievalium’, 2, 1996, pp. 19-26; F. Pedrocco, *Qualche riflessione su Paolo Veneziano*, in ‘Fimantiquari’, 7, 1999, 19/20, pp. 22-32; C.B. Strehlke, *Rimini: Paolo Veneziano*, in ‘The Burlington Magazine’, CXLIV, 2002, pp. 712-713; V. Sgarbi, *Paolo Veneziano e il valore dell’arte*, in ‘Il giornale dell’arte’, 20, 2002, 212, speciale, pp. 3-4; G. Trovabene, *Il percorso artistico di Paolo Veneziano*, in *Artisti in viaggio 1300-1450: presenze foreste in Friuli Venezia Giulia* (Atti del convegno, Codroipo [UD], Villa Manin di Pissariano, 15-16 novembre 2002), a cura di M.P. Frattolin, Udine 2003, pp. 55-72; F. Pedrocco, *Paolo* cit.; A. Krekic, *La tavola del beato Leone Bembo di Paolo Veneziano e la sua copia tardo-quattrocentesca: tipologia e funzioni*, in ‘Arte in Friuli-Arte a Trieste’, 24, 2005, pp. 147-160; C. Guarnieri, *Il passaggio tra due generazioni: dal Maestro dell’Incoronazione a Paolo Veneziano*, in *Il secolo* cit., pp. 153-201; M. Boskovits, *Paolo Veneziano: riflessioni sul percorso* (parte I), in ‘Arte Cristiana’, 97, 2009, 851, pp. 81-90; Idem, *Paolo Veneziano: riflessioni sul percorso* (parte II), in *ibidem*, 852, pp. 161-170.

<sup>106</sup> G.L. Mellini, *Altichiero* cit., pp. 91, 94, fig. 314; D. Benati, *Jacopo Avanzi* cit., pp. 69-73, figg. 2, 51-52.

<sup>107</sup> D. Benati, *Jacobello del Fiore* cit., p. 63.

più le differenze che non le analogie. L'esangue 'Cristo passo' non è più quel burattino di legno che vediamo nel registro superiore del pannello centrale del trittico n. 14; privato di certe sigle di retaggio tardo-trecentesco, fu dipinto con una maggiore resa naturalistica, in sintonia con i più moderni tratti del medesimo tema di Teramo. I dolenti, sebbene mantengano una linea di continuità con le opere del "Maestro della Madonna Giovanelli", perdono quella schematica definizione dei tratti facciali, che contraddistingueva i corrispettivi della pala d'altare francese, della tavoletta moscovita o della 'Crocifissione' Matthiesen. I panneggi non vengono più solcati astrattamente da profonde pieghe ma acquistano una maggiore corporeità e si arricchiscono di trasparenze e cangiantismi, in accordo alle soluzioni adottate da Jacobello per l'esecuzione dei santi a mezzo busto del polittico teramano. E se poi esaminassimo la Madonna, noteremmo che alcuni elementi, come le gracili mani, i polsi sottili, il naso grande e la soda epidermide, la indirizzano verso la più avanzata attività jacobelliana, permettendoci di associarla alla 'Madonna col Bambino' già a Venezia in collezione Manfrin (datata 26 marzo 1434) e a un identico soggetto, oggi a Londra nella collezione di Andreas Pittas. Inoltre, che il paliotto di Kiev appartenga all'ultima fase della carriera di Jacobello del Fiore è confermato dal fatto che nell'iscrizione in basso, sotto la Madonna, il committente Gaspare di Giovanni è menzionato in qualità di *archipresbiter* e rettore della chiesa di San Pietro in Penna, ruoli che ricoprì contemporaneamente a partire dal 9 febbraio 1439.<sup>108</sup> A questo punto mi pare che il cerchio si chiuda e che, riflettendo ulteriormente sulla continuità stilistica del pittore nel corso di tutta la sua carriera, si possa convenire con Luigi Coletti e Daniele Benati nell'identificare il "Maestro della Madonna Giovanelli" con il giovane Jacobello del Fiore.<sup>109</sup>

### *Il contesto lagunare neo-giottesco*

L'identificazione del "Maestro della Madonna Giovanelli" con il giovane Jacobello del Fiore ci costringe a ripensare la formazione dell'artista, il quale fu sia un precoce ricettore delle sperimentazioni neo-giottesche perseguite da Altichiero e Jacopo Avanzi nella basilica del Santo di Padova o da Jacopo di Paolo, Pietro di Giovanni Lianori e Giovanni di Ottonello a Bologna, in relazione ad un più ampio orientamento protoumanistico patrocinato a livello politico dalle corti signorili,<sup>110</sup> sia un appassionato amante della tradizione trecentesca veneziana, poiché è indubbio che alcuni dettagli anatomici delle sue ieratiche figure derivino dalle immagini di alcuni dei più celebri pittori lagunari, come

<sup>108</sup> G. Maranesi, *La chiesa di San Pietro a Fermo e il polittico disperso*, Fermo 2013, pp. 181-182, 238-240.

<sup>109</sup> L. Coletti, *Pittura Veneta del Quattrocento*, Novara 1953, p. XI; D. Benati, *Jacobello del Fiore* cit., p. 56.

<sup>110</sup> Su questo argomento rinvio agli studi fondamentali di C. Volpe, *Per il problema di Andrea de' Bartoli, pittore dell'Albornoz*, in *El Cardenal Albornoz y el Colegio de Espana*, a cura di E. Verdera Y Tuells, Bologna-Zaragoza 1979, pp. 43-54 (cfr. 'Paragone', 373, 1981, pp. 3-16); Idem, *La pittura emiliana del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi per il 6° centenario della morte (Treviso 31 agosto-3 settembre 1979), Treviso 1980, pp. 237-248; Idem, *Postilla ad Andrea de' Bartoli per un dipinto su tavola*, in 'Paragone', 375, 1981, pp. 40-44; Idem, *La pittura gotica* cit., pp. 213-294.

Paolo Veneziano,<sup>111</sup> Stefano “plebanus” di Sant’Agnese,<sup>112</sup> Catarino di Marco Veneziano<sup>113</sup> e Jacobello di Bonomo.<sup>114</sup> In aggiunta a questa dicotomia, va poi sottolineato

---

<sup>111</sup> Si vedano i ‘Santi Giovanni Battista e Caterina d’Alessandria’ dell’Art Institute di Chicago, che sono stati ascritti alla bottega del pittore veneziano (cfr. *Italian Paintings before 1600 in The Art Institute of Chicago. A catalogue of the collection*, a cura di C. Lloyd, con contributi di M. Andreotti, L.J. Feinberg, M. Wolff, Princeton 1993, pp. 185-189).

<sup>112</sup> Osserva la serie di sedici ‘Santi’ della Pinacoteca Nazionale di Ferrara (cfr. E. Sandberg Vavalà, *Maestro Stefano und Nicolò di Pietro*, in ‘Jahrbuch der Koniglich Preussischer Kunstsammlungen’, II, 1930, pp. 94-109). Per quanto riguarda Stefano “plebanus” di Sant’Agnese (documentato a Venezia e a Pordenone dal 1369 al 1386) vedi G. Moschini, *Guida per l’isola di Murano*, Venezia 1808, p. 19; V. Lazari, *Notizie delle opere d’arte e d’antichità della raccolta Correr*, Venezia 1859, pp. 1-2; A. Della Rovere, *Dell’importanza di conoscere le firme autografe dei pittori*, in ‘Archivio Veneto’, XVII, 1887, XXXIV, II, pp. 311-322: 315-316; V. Joppi, *Contributo quarto ed ultimo alla storia dell’arte nel Friuli ed alla vita dei pittori, intagliatori, scultori, architetti ed orefici friulani dal XIV al XVIII secolo*, Venezia 1894, p. 8; V. Moschini, *Alcuni dipinti nei depositi demaniali di Venezia*, in ‘Rivista di Venezia’, XII, 1933, 5, pp. 231-244: 237-238; E. Sandberg Vavalà, *Stefano Veneziano (Stefano Piovano di Sant’Agnese)*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines der bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart*, voll. 37, Leipzig 1907-1950, XXXI, pp. 531-532; M. Muraro, *Nuova Guida di Venezia e delle sue isole*, Firenze 1953, p. 232; *Mostra nazionale dell’Antiquariato* (Milano, Palazzo Reale, 19 novembre-11 dicembre 1960), Milano 1960, p. 4, tav. CXXV; K. Radulić, “Bogorodica na prjestolju” Paola Veneziana u Zadru, in ‘Peristil’, XII-XIII, 1969-1970, pp. 36-38: 37; F. Bisogni, *Un polittico di Cristoforo Cortese ad Altidona*, in ‘Arte illustrata’, 6, 1973, pp. 149-151: 151 nota 10; R. Varese, *Trecento ferrarese*, Ferrara 1976, pp. 39-42, tavv. XVIIIa-XVIIIb; P. Goi, *Tesoro e tesori. Indagini sui preziosi delle chiese cittadine*, in *Il tesoro del duomo di Pordenone*, catalogo della mostra (Pordenone, Museo Civico Palazzo Ricchieri, 13 dicembre 1986-30 gennaio 1987) a cura di G. Ganzer, Pordenone 1987, pp. 43-54: 53; S. Skerl Del Conte, *Stefano plebano di S. Agnese e le storie di Tomaso Beckett*, in ‘Arte in Friuli-Arte a Trieste’, 11, 1989, pp. 57-71: 63; Eadem, *Stefano e Andrea Moranzon. Un esempio di collaborazione fra pittori e intagliatori*, in ‘Critica d’Arte’, LV, 1990, ser. IV, pp. 47-54: 49-50; *The Splendour of Zadar Treasuries. Religious Art in the Archdiocese of Zadar 4<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries*, catalogo della mostra (Zagreb Muzejsko-galerijski centar, 3.5-1.7.1990), Zagreb 1990, p. 325, n. 139; E. Cozzi, *La decorazione ad affresco del Trecento e dell’inizio del Quattrocento*, in *San Marco di Pordenone*, a cura di P. Goi, Fiume Veneto (Pordenone) 1993, pp. 183-223: 196-198; R. D’Amico, in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra di Rimini a cura di F. Flores D’Arcais, G. Gentili, Cinisello Balsamo 2002, pp. 212-213, n. 56.

<sup>113</sup> Su Catarino di Marco Veneziano (documentato a Venezia e a Treviso dal 1367 al 1390) vedi G. Mancini, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e palazzi di Città di Castello*, voll. 2, Perugia 1832, II, p. 41; [B. Cecchetti], *Donato e Caterino pittori in Venezia nel 1367*, in ‘Archivio Veneto’, XVII, 1887, XXXIV, II, pp. 398-399; L. Testi, *La storia cit.*, I, pp. 238-246; G. Fiocco, *Le pitture venete del castello di Konopiste*, in ‘Arte Veneta’, II, 1948, pp. 7-29: 17-18, figg. 9-10; K. Prjatelj, *Un documento zaratino su Catarino e Donato*, in ‘Arte Veneta’, XVI, 1962, pp. 145-146: 145; V. Scassellati Riccardi, *Una “Madonna” di Catarino*, in ‘Arte antica e moderna’, 27, 1964, pp. 295-296; M. Dazzi, *L’Incoronazione della Vergine” di Donato e Catarino*, in ‘Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti’, CXXIII, 1964-1965, pp. 515-525; I. Petricioli, *Jedno Catarinovo djelo u Zadru?*, in ‘Peristil’, 8-9, 1965-1966, pp. 57-61; M. Muraro, in *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno-30 settembre 1974), a cura di I. Furlan, G. Mariacher, saggio introduttivo di S. Bettini, Milano 1974, n. 108; F. Zeri, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, voll. 2, Baltimora 1976, I, pp. 55-58; L. Gargan, *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova 1978, pp. 295-296; F. D’Arcais, *Caterino (Catarino)*, in *Dizionario cit.*, vol. XXII, Roma 1979, pp. 385-387; M. Lucco, *Pittura del Duecento e del Trecento nelle province venete*, in *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, voll. 2, Milano 1986, I, pp. 113-149: 142-144; Idem, *Pittura del Trecento a Venezia*, in *ibidem*, pp. 176-188: 188; S. Krasic, *Inventar umjetnickih u nekadasnjoj domini Kanskej crkvi u Zadar*, in ‘Prilozi’, 1988, pp. 227-248: 240; S. Kokole, *stiri tabelne slike iz delavnice Donata in Catarina v Dobrni pri Celju*, in ‘Zbornik za Umetnostno Zgodovino’, XXV, 1989, pp. 57-69; R. Gibbs, *Catarino Veneziano and Michelino da Besozzo: two new attributions in Prague*, in ‘The Burlington Magazine’, CXXXII, 1990, 2, pp. 484-487; A. De Marchi, in *Gotik in Slowenien*, catalogo della mostra (Ljubljana, Narodna Galerija, 1 giugno-1 ottobre 1995), a cura di J. Hofler, Ljubljana 1995, pp. 311-314, n. 180; A. Marchi, *Trecento veneziano*

che per la sua formazione dovette essere decisivo l'incontro con le sculture di Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne e la loro seduzione lineare. Tale quadro ci restituisce la figura di un pittore dai molteplici interessi, ma la cui attività non costituisce un *unicum* nel panorama artistico veneziano della fine del Trecento, poiché si colloca in un variegato contesto neo-giottesco. Un caso alquanto esemplare è offerto da Jacobello Alberegno,<sup>115</sup> attivo a Venezia nella seconda metà del Trecento e già morto nel 1397, a cui si possono ricondurre due opere conservate presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia, cioè il trittico con la 'Crocifissione tra i Santi Gregorio e Girolamo' di schietta matrice altichieresca e i resti di un polittico o dossale con scene tratte dall'*Apocalisse*, attribuitogli da Roberto Longhi,<sup>116</sup> che cita, quasi letteralmente, gli episodi affrescati da Giusto de' Menabuoi nell'absidiola del Battistero padovano. L'adesione alla cultura neo-giottesca si fa evidente anche nella tarda fase del "Maestro del Polittico di Torre di Palme",<sup>117</sup> il quale

---

*nelle terre adriatiche marchigiane*, in *Pittura veneta* cit., pp. 29-51: 38-42; A. De Marchi, *Il vero Donato Veneziano*, in 'Arte in Friuli-Arte a Trieste', 21/22, 2003, pp. 63-72.

<sup>114</sup> Per approfondire le vicende di Jacobello di Bonomo (documentato dal 1375 al 1385), uno dei pittori di maggior peso a Venezia all'interno della cerchia laurenziana, vedi C. Brandi, *La pittura riminese del Trecento*, catalogo della mostra (Rimini, 20 giugno-30 settembre 1935), Rimini 1935, p. 154; S. Marconi, *Restauro di dipinti di Lorenzo Veneziano*, in 'Bollettino d'Arte', serie IV, XXXIV, 1949, pp. 156-161; P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 712 nota 238; F. Bologna, *Contributi allo studio della pittura veneziana del Trecento (I)*, in 'Arte Veneta', V, 1951, pp. 21-31; R. Pallucchini, *La pittura veneziana* cit., pp. 255-256; E. Arslan, *Vicenza, I, Le chiese*, (*Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, 12), Roma 1956, p. 37; F. Barbieri, *Il Museo Civico* cit., p. 70; L. Puppi, *Contributi a Jacobello di Bonomo*, in 'Arte Veneta', XVI, 1962, pp. 19-30; Idem, *Sopra un recente contributo al regesto di Jacobello di Bonomo*, in 'Arte Veneta', XVII, 1963, p. 209; F. Sforza Vattovani, *Riferimenti "subliminali" per il Trecento veneto minore (fra Guariento e Jacobello di Bonomo)*, in 'Arte in Friuli-Arte a Trieste', 4, 1980, pp. 49-56: 55-56; M. Lucco, *La pittura del Trecento* cit., p. 188; A. De Marchi, *Per un riesame* cit., pp. 25, 58 nota 6; M. Villani, in *Il Trecento adriatico* cit., pp. 210-211, n. 55.

<sup>115</sup> Su Jacobello Alberegno vedi A. Della Rovere, *Dell'importanza* cit., p. 316; C. Von Lutzow, *Katalog der Gemaldegalerie der Akademie der bildenden Künste*, Wien 1889, pp. 14, 93-94; G. Ludwig, *Documente über Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 und 1838*, in 'Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses', 22, 1901, pp. I-XL: XIV; L. Testi, *La storia* cit., I, pp. 319-321; G. Fiocco, *Catalogo delle opere d'arte tolte a Venezia nel 1808-1816-1838. Restituite dopo la vittoria*, Venezia 1919, p. 47, nn. 9-10; M. Ciartroso Lorenzetti, *Di uno scomparso polittico di Giusto Padovano*, in 'L'Arte', XXX, 1927, pp. 49-61; A. Callegari, *Il Museo provinciale di Torcello*, Venezia 1930, p. 42; S. Bettini, *Un collaboratore veneziano di Giusto da Padova*, in 'Padova', VI, 1932, 4, pp. 31-40; Idem, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padova 1944, pp. 93-95; R. Pallucchini, in *I capolavori* cit., pp. 58-59; L. Coletti, *I primitivi*, voll. 3, Novara 1941-1947, III, *I padani*, p. LII; G. Fiocco, *Alberegno Jacobello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, voll. 79, Roma 1960-2013, I, pp. 614-615; M. Lucco, *Pittura* cit., p. 187; F. D'Arcais, *Venezia*, in *La Pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, voll. 2, Milano 1992, I, pp. 17-87: 78-79; T. Kustodieva, *Due frammenti della pittura veneziana del Trecento*, in 'Arte Veneta', L, 1997, pp. 6-9.

<sup>116</sup> R. Longhi, *Calepino veneziano. III. L'altare apocalittico di Torcello e Jacobello Alberegno*, in 'Arte Veneta', I, 1947, fasc. II, pp. 85-86.

<sup>117</sup> Sul "Maestro del Polittico di Torre di Palme" (attivo a Venezia e lungo il litorale adriatico nella seconda metà del XIV secolo e all'inizio del XV) vedi L. Testi, *La storia* cit., I, pp. 133-134; G. Mariacher, *Paliotti lignei veneziani*, in 'Emporium', LVIII, 1952, 4, pp. 161-166; L. Coletti, *Pittura Veneta* cit., pp. IX-X; A. Martini, *La Galleria dell'Accademia a Ravenna*, Venezia 1959, pp. 31-32; R. Pallucchini, *La pittura veneziana* cit., pp. 212-213; G. Bolzoni, T. Ghezzi, *Una Madonna veneziana del 1400 nella Pinacoteca di Brera: una ricerca*, in 'Arte Cristiana', LXXI, 1983, 698, pp. 291-294; M. Lucco, *Pittura del Trecento* cit., p. 187; A. De Marchi, *Per un riesame* cit., p. 33; M. Lucco, *Venezia* cit., p. 13; A. De Marchi, *Una tavola* cit., pp. 255-256; Idem, in *Fioritura* cit., pp. 79-80, n. 9.

trae nome dal polittico dipinto per la cittadina marchigiana vicino a Fermo e trafugato nel 1921. L'individuazione di tale personalità artistica si deve al Longhi,<sup>118</sup> che ha riconosciuto l'identità di mano tra un gruppo di trittichetti divisi tra l'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, la Pinacoteca Malaspina di Pavia, la Galleria Estense di Modena e il polittico eponimo, raffigurante la 'Madonna dell'Umiltà e i Santi Giovanni Battista, Pietro, Paolo, Bartolomeo, Agostino, Stefano, Giacomo Maggiore e Antonio Abate'. Ferdinando Bologna lo ha battezzato "Maestro degli altarioli" e ha accresciuto il gruppo stilistico con una 'Madonna dell'Umiltà' già a Colonia nel Wallraf-Richartz Museum.<sup>119</sup> Se da un lato alcune opere, come una 'Madonna dell'Umiltà e angeli' della Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia e un trittico con la 'Madonna allattante il Bambino, angeli e i Santi Michele Arcangelo e Paolo' della Pinacoteca Civica di Fano rammentano alcune soluzioni di Guglielmo Veneziano, con il quale, non a caso, fu in passato confuso dalla critica, dall'altro il polittico eponimo, la Madonna tedesca, un' 'Incoronazione della Vergine' del Museo Correr e i trittichini divisi tra Boston, Pavia e Modena si pongono talmente tanto in stretta contiguità col giovane Jacobello del Fiore da lasciarci immaginare che l'anonimo maestro sia stato il vero Francesco del Fiore, piuttosto che Pietro di Nicolò, padre del più noto Nicolò di Pietro.<sup>120</sup> Qualora tale ipotesi veritiera cogliesse nel segno ci permetterebbe di chiarire ulteriormente l'educazione artistica di Jacobello del Fiore, il quale potrebbe aver mosso i primi passi nella bottega paterna, entrando precocemente in contatto con la cultura neo-giottesca.

Nel 1394, l'anno a cui risale la prima attestazione documentaria concernente il nostro artista,<sup>121</sup> Nicolò di Pietro<sup>122</sup> dipinse la 'Madonna col Bambino e lo zaratino Vulciano

---

<sup>118</sup> R. Longhi, *Ricerche sulla pittura veneta, 1946-1969. Opere complete*, X, Firenze 1978, p. 43, n. 10.

<sup>119</sup> F. Bologna, *Contributi allo studio della pittura veneziana del Trecento (II)*, in 'Arte Veneta', VI, 1952, pp. 7-18: 9-10.

<sup>120</sup> Qualche anno fa Andrea De Marchi ha proposto di identificare il "Maestro del polittico di Torre di Palme" con Pietro di Nicolò, padre di Nicolò di Pietro (cfr. A. De Marchi, *Ritorno* cit., pp. 6, 15-16 note 14-21; Idem, *Un pittore alla fine del Trecento tra Venezia e Pordenone: il Maestro di Cordovado*, in 'Arte in Friuli-Arte a Trieste', 1997, 16-17, pp. 37-48: 42-45, 46-48 note 12-23). Il 4 giugno 1365 Pietro di Nicolò viene nominato nel testamento del padre "pittore di santi" insieme al fratello Lorenzo, identificabile con Lorenzo Veneziano (cfr. R. Fulin, *Cinque testamenti di pittori ignoti del secolo XIV*, in 'Archivio Veneto', VI, 1876, 12, pp. 130-150; M. Caffi, *A proposito di un'antica famiglia di pittori veneziani e della scuola dei Piazza*, in 'Arte e Storia', V, 1886, 23, pp. 171-173; L. Testi, *La storia* cit., I, pp. 133-134; C. Guarnieri, *Per un corpus* cit., pp. 44-46). Nel 1389 la Scuola Grande della Misericordia, la stessa per cui dipingerà Nicolò di Pietro nel 1414-1416, gli affida da "conzar el penelo nostro grand de matin" (cfr. L. Testi, *La storia* cit., I, p. 330). Un "Petrus pictor Sanctae Mariae Formosae" sottoscrive un testamento nel 1399 insieme a "Caterinus intaiator Sancti Luce", probabilmente Caterino di Andrea Moronzone (cfr. *Ibidem*, p. 249). Ciò nondimeno, se l'ipotesi avanzata dal De Marchi fosse giusta, sarebbe piuttosto difficile delineare il percorso di questo prolifico pittore, già attivo nel corso del settimo decennio del Trecento.

<sup>121</sup> G. Fogolari, *Jacobello del Fiore* cit., p. 48.

<sup>122</sup> Su Nicolò di Pietro (documentato a Venezia dal 1394 al 1427), oltre ai fondamentali e irrinunciabili interventi di Andrea De Marchi, vedi anche E. Sandberg Vavalà, *Nicolò di Pietro Veneziano*, in 'The Art Quarterly', 2, 1939, pp. 287-292; R. Pallucchini, *Nuove proposte per Niccolò di Pietro*, in 'Arte Veneta', X, 1956, pp. 37-55; F. Valcanover, *Un'opera tarda di Nicolò di Pietro*, in 'Paragone', 123, 1960, pp. 27-30; K. Christiansen, *La pittura a Venezia* cit., pp. 123-130; A. Romagnolo, *L' "Incoronazione della Vergine" di Nicolò di Pietro nella pinacoteca dei Concordi*, in 'Beni culturali e ambientali in Polesine', 4, 1999, pp. 43-48; A. Tartuferi, *Un dipinto di Nicolò di Pietro appartenuto a Richard Offner*, in *Arte collezionismo*

Belgarzone' delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, proveniente dalla chiesa di San Domenico di Zara.<sup>123</sup> La portata 'rivoluzionaria' di quest'opera, in anticipo anche su Gentile da Fabriano, si manifesta nella scelta di rompere i ponti col passato, aprendo alle novità internazionali e a "un caricato espressionismo di origine boema".<sup>124</sup> Lo sperimentalismo di Nicolò si rivela anche nelle operazioni dell'oro: infatti, il minuto ricamo d'oro della veste rossa della Vergine non è ottenuto con l'applicazione della lamina a missione ma mediante la tecnica dello sgraffito, conformemente ad una soluzione già adottata nel 1358 da Paolo Veneziano e il figlio Giovanni per l'Incoronazione della Vergine' della Frick Collection di New York e nel 1372 da Catarino e Donato per il drappo d'onore dello stesso soggetto della Pinacoteca Querini Stampalia. Nicolò di Pietro reagì allo stanco conservatorismo della generazione di pittori succeduta a Lorenzo Veneziano orientando i suoi interessi verso la tradizione pittorica dell'entroterra padano.<sup>125</sup> Per questo motivo, concordo con Mirella Leoni nel riconoscere in lui il "Nicolao suo disipolo" a cui Giovanni da Bologna, nel testamento redatto nell'ottobre 1389, lasciò un'esigua eredità.<sup>126</sup> Probabilmente, Nicolò aveva cominciato a dipingere nel penultimo decennio del Trecento e a questa prima attività dovrebbero risalire un'Incoronazione della Vergine' della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini di Roma e, soprattutto, una 'Madonna col Bambino' del Fogg Art Museum di Cambridge (Massachusetts), intorno alla quale Andrea De Marchi ha ricostruito un polittico, i cui pannelli laterali sarebbero da rintracciare nelle tavole con 'San Ludovico da Tolosa e San Nicola' già a Venezia nella collezione Cini, e in quelle con 'San Giovanni Battista e San Pietro' che nel 1990 sono transitate ad un'asta londinese di Sotheby's come opere di scuola dalmata del Quattrocento.<sup>127</sup> La compatta Madonna di Cambridge e questi imponenti santi, dai profili incisivi e dalle intense espressioni, rivelano come anche Nicolò di Pietro abbia intrattenuto, agli esordi della sua carriera, un sorprendente dialogo con la cultura neo-giottesca, rivelando non pochi contatti con le opere del "Maestro della Madonna Giovanelli".<sup>128</sup> In

---

*conservazione, scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di M.L. Chappell, M. Di Giampaolo, S. Padovani, Firenze 2004, pp. 152-154.

<sup>123</sup> A. Scarpa Sonino, *Per un catalogo di Niccolò di Pietro*, in 'Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti', CXXXIV, 1976, p. 781; A. De Marchi, *Ritorno cit.*, p. 5.

<sup>124</sup> A. De Marchi, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale: da Nicolò di Pietro a Michele Giambono*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, p. 54.

<sup>125</sup> A. De Marchi, *Per un riesame cit.*, p. 28.

<sup>126</sup> M. Leoni, *Proposte per un soggiorno trevigiano di Giovanni da Bologna e note al testamento*, in 'Arte Veneta', XL, 1986, pp. 151-154.

<sup>127</sup> A. De Marchi, *Ritorno cit.*, pp. 10, 20 note 56-57.

<sup>128</sup> Le novità introdotte da Nicolò di Pietro suscitarono un profondo cambiamento all'interno del contesto artistico veneziano, tanto da indurre il "Maestro della Madonna del Parto" e il "Maestro del Dossale Correr" a reiterare sistematicamente cifre nicoliane nella prima fase della loro attività. Il primo maestro trae il proprio nome da una 'Madonna del Parto' delle Gallerie dell'Accademia (vedi L. Coletti, *Pittura Veneta cit.*, pp. VII, XI; S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia cit.*, pp. 20-21; A. Scarpa Sonino, *Per un cit.*, p. 783; A. De Marchi, *Per un riesame cit.*, pp. 42-45, 62-63 note 64-72; I. Chiappini di Sorio, *Appunti cit.*, p. 70; M. Lucco, *Venezia cit.*, p. 15; E. Merkel, *La pittura del Gotico internazionale*, in *Storia di Venezia, Parte III, Il Quattrocento, L'Arte*, a cura di R. Pallucchini, Roma 1994, pp. 387-435: 392; A. De Marchi, *Ritorno cit.*, p. 8), proveniente dalla chiesa di Santa Caterina di Venezia, la quale sembra esemplata direttamente sulla 'Madonna' Belgarzone. Le aureole della Vergine e degli

angeli sono decorate da una fitta e minuta granitura, mentre la corona della Vergine è in pastiglia dorata, conformemente a quelle realizzate da Nicolò di Pietro nell'Incoronazione della Vergine' dell'Accademia dei Concordi di Rovigo. Una tavola con la 'Madonna dell'Umiltà e l'*Imago Pietatis*' del Museo Puskin di Mosca è stata ricondotta da Victoria Markova al suo corretto contesto geografico e temporale, riconoscendone la vicinanza stilistica "alle opere di Niccolò di Pietro e della sua cerchia" (cfr. V. Markova, *Inediti* cit., p. 14). Questa dovrebbe rappresentare il momento formativo del pittore di chiara ascendenza neo-giottesca e precedere la 'Madonna del Parto', risalendo addirittura al penultimo decennio del Trecento. Lo schema compositivo, con l'*Imago Pietatis*' sovrapposta alla 'Madonna dell'Umiltà', è analogo a quello del pannello centrale del trittico n. 14 delle Gallerie dell'Accademia, con il quale condivide sia la razzatura del fondo dorato sia rigidi panneggi, come pure una semplificata raffigurazione delle mani. Di poco successivi alla 'Madonna del Parto' e in linea con la maniera neo-giottesca impiegata dal primo Nicolò di Pietro sono sia un polittico, i cui pannelli laterali sarebbero da rintracciare per De Marchi nelle tavole con 'San Francesco e San Ludovico' del Musée du Petit Palais di Avignone e in quelle con 'Santa Caterina d'Alessandria e San Giacomo', appartenenti alla collezione Martello di Fiesole, sia i 'Santi Egidio, Chiara e Caterina d'Alessandria' già a Firenze nella Galleria Ciardiello (cfr. A. De Marchi, *Per un riesame* cit., pp. 42, 62 nota 65), che presentano stringenti affinità con i 'Dodici Apostoli' della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini di Roma, i quali spettano agli esordi di Nicolò di Pietro (cfr. M. Lucco, *Venezia* cit., p. 19, figg. 9-10; A. De Marchi, *Ritorno* cit., pp. 10, 19-20 nota 55). L'anonima personalità del "Maestro del Dossale Correr" è stata creata da Andrea De Marchi, collegando la 'Madonna che insegna a leggere al Bambino' già presso la Galleria Antichi Maestri Pittori di Vicenza ad una seconda Madonna dello stesso tipo iconografico e al dossale n. 382 del Museo Correr, il cui autore, un veneziano di evidente radice culturale tardo-trecentesca, sarebbe stato influenzato dalla fase giovanile di Nicolò di Pietro (cfr. A. De Marchi, *Per un riesame* cit., p. 62 nota 63; Idem, in *Antichi Maestri Pittori. Veneti e toscani dal 1350 al 1530*, Vicenza 19 settembre - 11 ottobre 1987, Vicenza 1987, n. 6; Idem, *Uno sguardo su Venezia fra Tre e Quattrocento: il Maestro del Dossale Correr*, in 'Bollettino dei Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia', N.S. XXXII, 1988, pp. 5-16). Nel 1991 Miklos Boskovits ne ha proposto l'identificazione con il pittore "Benedetto", firmatario di una 'Madonna col Bambino' della Cattedrale di Traù (cfr. M. Boskovits, *Od Blaza Trogirana do Lovre Kotoranina. Napomena o ranom quattrocentu u Dalmaciji / Da Biagio da Traù a Lorenzo da Cattaro. Appunti sul primo Quattrocento in Dalmazia*, in *Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeca*, Zagreb 1991, pp. 157, 163-164), forse il "ser benedeto pentor" documentato a Venezia nel confinio di San Luca il 3 luglio 1400 (cfr. P. Paoletti, *Raccolta di documenti* cit., p. 7; L. Testi, *La storia* cit., I, p. 393 nota 6) o il Benedetto di Domenico attestato a Padova il 7 luglio 1407 (cfr. A. Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Vicenza 1976, p. 391; A. De Marchi, *Ritorno* cit., pp. 13-14 nota 1). Non lontano dalla 'Madonna Belgarzone' del 1394 dovrebbe cadere l'esecuzione del dossale eponimo (vedi L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana 1300-1500*, Venezia 1907, p. 35; L. Testi, *La storia* cit., I, p. 308 nota 3, 318; E. Sandberg Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929, p. 435; R. Van Marle, *The Development* cit., XVIII, *The Renaissance painters of Venice*, p. 549; G. Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia, dipinti dal XIV al XVI secolo*, I, Venezia 1957, pp. 173-174), nel quale notiamo una materia pittorica liquida e brillante, che plasma burrose figure dai profili levigati. La qualità della pittura e i tentativi di prospettiva empirica delle scene laterali vanno ricondotti alle simpatie, che anche l'anonimo maestro dovette nutrire per l'arte dell'entroterra. A causa di un'impostazione generale pressoché identica al pannello centrale del dossale Correr, si dovranno porre sulle sue orme, probabilmente già sul 1400, la dolcissima e decisamente rara 'Madonna che insegna a leggere al Bambino' già a Vicenza nella Galleria Antichi Maestri Pittori e a Torino in collezione Gallino (passò da Finarte a Milano il 26-11-1985 come Nicolò di Pietro. Vedi A. De Marchi, *Uno sguardo su Venezia* cit., pp. 8, 16 nota 15), l'equivalente tema già a Roma in collezione Paolini e poi a Firenze in collezione Loeser (cfr. *ibidem*, p. 12), la cui scena è incorniciata da un largo arco fittamente punzonato, e la 'Madonna allattante il Bambino' già a Milano in collezione Scopinich (cfr. *ibidem*, pp. 11, 16 nota 17. Di quest'opera si conserva una immagine al Kunsthistorisches Institut in Florenz, 18363), il cui fondo dorato è percorso da raggi a più fuochi, che si dipartono dalle figure e che furono incisi con lo stiletto e la riga. L'esecuzione della 'Madonna col Bambino in trono' già a New York alla vendita Gimpel (8 dicembre 1949, lotto 53, come Jacobello del Fiore) e poi a Milano nella collezione di Vera Giuliani (cfr. M. Lucco, *Venezia* cit., pp. 24, 44 nota 45) dovrebbe cadere intorno alla metà del primo decennio del Quattrocento, dal momento che sia i girali del nimbo del Bambino sia la corona e il nimbo della Vergine sono *relevati* a pastiglia dorata, in accordo all'espedito tecnico impiegato da Nicolò di Pietro per le corone di un'Incoronazione della Vergine' di Rovigo. La Vergine è seduta su un elaborato trono dal coronamento a balaustra che, come ha giustamente indicato Mauro Lucco (cfr. *ibidem*, pp. 24, 44 nota

definitiva, possiamo constatare come l'eventuale attività del giovane Jacobello del Fiore nell'ultimo decennio del Trecento e nei primissimi anni di quello successivo, prima dell'arrivo di Gentile da Fabriano, che fu all'origine di un profondo cambiamento all'interno del contesto artistico lagunare, non sia stata un caso isolato ma, anzi, abbia pienamente partecipato, con autonomia e originalità, alla diffusione del linguaggio neo-giottesco a Venezia, in relazione al vento di cambiamento che in quegli anni spirò da Bologna fino a Padova e a Verona, e un po' in tutta l'area orientale della Valpadana.

---

45), evidenza palesi collegamenti con le formule di Lorenzo Veneziano e richiama ancora modelli padovani tra Altichiero e Giusto de' Menabuoi (cfr. A. De Marchi, *Uno sguardo su Venezia* cit., p. 12). Affiliato alla corrente neo-giottesca fu anche Zanino di Pietro (Su Zanino di Pietro, attivo a Bologna e a Venezia dal 1389 al 1448, vedi S. Padovani, *Materiale per la storia della pittura ferrarese nel primo Quattrocento*, in 'Antichità Viva', 5, 1974, pp. 3-21, con bibliografia precedente; Eadem, *Una nuova proposta per Zanino di Pietro*, in 'Paragone', XXXVI, 1985, 419-423, pp. 73-81; K. Christiansen, *La pittura a Venezia* cit., pp. 124-125; F. Lollini, *Zanino di Pietro a Mombaroccio: qualche puntualizzazione*, in 'Studi umanistici piceni', 15, 1995, pp. 93-112; G. Mandolini, *L'incredulità di Tommaso descritta da Zanino di Pietro nel polittico di Mombaroccio*, in *Il santuario del B. Sante di Mombaroccio (PS)*, a cura di G. Mandolini, Roma 1998, pp. 125-171; L. Vanni, *Zanino di Pietro a Sant'Angelo in Vado*, Fermignano 2008), la cui vicenda artistica è forse tra le più lunghe e complesse della stagione tardogotica veneziana. Un significativo contributo alla sua definizione è stato apportato da Serena Padovani che, su suggerimento di Federico Zeri, ha proposto di ricondurre al medesimo personaggio le opere in precedenza riferite a Zanino di Pietro e a Giovanni di Francia (cfr. S. Padovani, *Una nuova* cit., pp. 73-81). La scissione nei due gruppi nacque dalle differenti firme, che il pittore appose al trittico del Museo Civico di Rieti (vedi A. De Marchi, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., p. 70, "ZANINI PETRI HABITATOR VENECIIS IN CONTRATA SANCTE APOLINARIS") e alla 'Madonna col Bambino' di Palazzo Venezia di Roma ("JOHANNES DE FRANCIA"). L'ipotesi della studiosa ha trovato riscontro anche nell'unificazione delle fonti d'archivio (cfr. S. Padovani, *Una nuova* cit., p. 77; S. Zanon, *Documenti d'archivio su Zanino di Pietro*, in 'Arte Veneta', XLVIII, 1996, I, pp. 108-117): da queste emerge che un "magistro Zanino Peroni de Veneciis pictori" abitò a Bologna nella parrocchia di San Michele del Mercato di Mezzo dal 3 novembre 1389 al 18 maggio 1406 (cfr. F. Filippini, G. Zucchini, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1947, pp. 239-240). Dal 1407 Giovanni di Francia compare direttamente nei documenti veneziani (cfr. S. Zanon, *Documenti* cit., p. 109), mentre Zanino di Pietro non è più citato da alcuna fonte felsinea e, ancor più importante, è il fatto che in tutte le testimonianze (dal 1405 al 1434) Giovanni sia residente nella parrocchia di Sant'Apollinare, la stessa dichiarata da Zanino nel trittico di Rieti. Alla fase bolognese della sua carriera andranno associati una 'Madonna dell'Umiltà' di ubicazione ignota (vedila in S. Padovani, *Una nuova* cit., pp. 77-78, tav. 58) e il polittico con la 'Crocifissione tra i dolenti e i Santi Pietro, Giovanni Battista, Girolamo e Giacomo Maggiore' già a Digione e ora al Musée du Petit Palais di Avignone (vedilo in M. Laclotte, E. Mognetti, *Avignon. Musée du Petit Palais. Peinture Italienne*, Paris 1976, n. 251), in cui fortissimo appare il legame, non solo con Jacopo Avanzi, ma con il neo-giottismo più esacerbato di Jacopo di Paolo o di Pietro di Giovanni Lianori.



### III

## JACOBELLO DEL FIORE E LE MARCHE. LA REAZIONE ALL'ARRIVO DI GENTILE DA FABRIANO A VENEZIA E IL RUOLO DI PITTORE "UFFICIALE" DELLA SERENISSIMA

*Montegranaro, Casteldimezzo e Pesaro: prime tappe di un assiduo rapporto.  
Venezia: la decorazione della Sala del Maggior Consiglio*

1.

Dopo la morte di Gian Galeazzo Visconti, avvenuta il 3 settembre 1402 a Melegnano, alle porte di Milano, Venezia divenne il centro economico, politico e culturale più importante del Nord Italia, espandendosi sulla sponda opposta dell'Adriatico e nell'entroterra padano, dove si assicurò i territori di Padova, Verona, Feltre, Belluno e Vicenza. Sotto il dogado di Michele Steno (1400-1413) un ingente numero di maestri, provenienti da tutta Italia, si diresse verso la laguna in cerca di fortuna presso i facoltosi committenti veneti o nei cantieri di Palazzo Ducale e della basilica di San Marco. Tra gli scultori varrà la pena ricordare Matteo Raverti, che era stato attivo per la Fabbrica del Duomo di Milano e che nel 1422 realizzò il ricco monumento funebre di Borromeo Borromei per la cappella familiare in Sant'Elena,<sup>1</sup> e i fiorentini Niccolò di Pietro Lamberti e suo figlio Pietro di Niccolò in compagnia di Giovanni di Martino da Fiesole e del donatelliano Nanni di Bartolo.<sup>2</sup> Per quanto riguarda i pittori, invece, come non segnalare il decisivo arrivo di Gentile da Fabriano al seguito probabilmente di Chiavello di Guido Chiavelli, signore della città natale dell'artista marchigiano, che, dopo aver servito Gian Galeazzo Visconti, passò

---

<sup>1</sup> Su Matteo Raverti, sulla cappella Borromeo in Sant'Elena e sul tema dei rapporti artistici tra Milano e Venezia all'inizio del Quattrocento vedi R. Gallo, *La Chiesa di Sant'Elena*, a cura del Comune di Venezia, Venezia 1926, pp. 13-14; G. Mariacher, *Premesse storiche alla venuta dei lombardi a Venezia nel '400*, in 'Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti', XCVII, 1937-1938, pp. 577-586; Idem, *Matteo Raverti nell'arte veneziana del primo Quattrocento*, in 'Rivista d'Arte', XXI, 1939, pp. 23-49; Idem, *Appunti a Matteo Raverti*, in *ibidem*, XXII, 1940, pp. 101-107; M. Cionini Visani, *Proposte per Matteo Raverti*, in 'Arte Veneta', XVI, 1962, pp. 31-41; W. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, I, Venezia 1976, pp. 235-236; A. Markham Schulz, *Matteo Raverti and Jacopino da Tradate*, in 'The Burlington Magazine', CLIV, November 2012, pp. 756-761.

<sup>2</sup> W. Wolters, *La scultura* cit., I, pp. 79-93, 238-248, 267-271; A. Markham Schulz, *Revising the history of Venetian Renaissance sculpture: Niccolò and Pietro Lamberti*, in 'Saggi e Memorie di storia dell'arte', 15, 1986, pp. 9-61; L. Bellosi, *Da una costola di Donatello: Nanni di Bartolo*, in 'Prospettiva', 53-56, Aprile 1988-Gennaio 1989, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I, pp. 200-213; L. Cavazzini, *Niccolò di Pietro Lamberti a Venezia*, in 'Prospettiva', 66, 1992, pp. 10-26.

al soldo della Serenissima e a Venezia troverà la morte nel 1412,<sup>3</sup> o quello di Zanino di Pietro che, dopo aver abitato a Bologna nella parrocchia di San Michele del Mercato di Mezzo per più di quindici anni, vi si trasferì nel 1407.<sup>4</sup>

Se da una parte si ebbe il predetto fenomeno migratorio verso la laguna, dall'altra la maggior parte degli artisti indigeni si impegnò a diffondere la cultura figurativa veneziana lungo le due sponde del mar Adriatico, promuovendo una sorta di colonizzazione culturale. Tra questi vi fu anche Jacobello del Fiore, che agli albori del XV secolo fu menzionato in qualità di testimone sia il 12 maggio 1403<sup>5</sup> sia il 21 e 23 gennaio 1407 (*more veneto*),<sup>6</sup> anno questo in cui "Ser Jacobellus de Flor filius Ser francisci de Flor pinctor, emancipatus ut asseruit de confinio S. Luce", vendette per 8 ducati un ventenne schiavo tartaro di nome Aspertus a Ser Nicolò di Pietro Lipomano.<sup>7</sup> In questo periodo così ricco di fermenti artistici e politici il pittore veneziano non ottenne significative commissioni dalla propria città natale, ma indirizzò la sua produzione verso la città di Pesaro e il suo circondario. Questo diretto e prolungato rapporto con la regione marchigiana è testimoniato dal ridipinto trittico con la 'Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giacomo e Sant'Antonio Abate',<sup>8</sup> che, attualmente, dopo numerosi passaggi di proprietà e grazie a una donazione, si trova esposto nella chiesa di San Francesco di Pesaro (oggi nota come Santuario della Beata Vergine delle Grazie),<sup>9</sup> sebbene sia stato dipinto per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria di Montegrano,<sup>10</sup> dove fu visto nel 1777 "al muro in faccia alla porta" da Annibale degli Abati Olivieri Giordani,<sup>11</sup> e dal 'Crocifisso'

---

<sup>3</sup> F. Sansovino, *Della origine et de' fatti delle famiglie illustri d'Italia*, Venezia 1582, pp. 197v-198r; F. Lancellotti, *Uomini illustri di Fabriano*, Fermo 1792, p. 166; A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, pp. 48-49.

<sup>4</sup> F. Filippini, G. Zucchini, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1947, pp. 239-240; S. Zanon, *Documenti d'archivio su Zanino di Pietro*, in 'Arte Veneta', XLVIII, 1996, I, pp. 108-117.

<sup>5</sup> A. Markham Schulz, *Antonio Bonvicino and Venetian crucifixes of the early Quattrocento*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 48, 2004, pp. 293-332: 298, 328 nota 12.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 298, 328 nota 13.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 298, 328 nota 14.

<sup>8</sup> F. Mason Perkins, *A Rediscovered Painting by Jacobello del Fiore*, in 'Apollo', X, 1929, pp. 38-40. Egli è stato il primo a pubblicare il dipinto, riscoprendolo in una collezione privata di Philadelphia.

<sup>9</sup> Per la donazione ai padri serviti del santuario della Beata Vergine delle Grazie di Pesaro si veda C. Giardini, *Jacobello del Fiore, trittico di Montegrano (1407)*, fascicolo per la presentazione ed esposizione del dipinto in prestito straordinario presso la Pinacoteca Civica, Pesaro 1995.

<sup>10</sup> La collocazione sull'altar maggiore e la memoria dell'iscrizione sono riportate nella Memoria della chiesa di Santa Maria di Montegrano scritta nel libro Campione, iniziata nel 1594, Pesaro, Archivio del convento dei Servi di Maria (ms III 6, cc. 70v-71r) e nella Relazione della comunità dei Servi di Maria di Pesaro al priore generale sul convento di Montegrano (1697), Roma, Archivio generale dei Servi di Maria a Roma (*Negotia religionis a saec. XVII*, 16, cc. 655r-656v) entrambe editate da P.M. Erthler, *La Madonna delle Grazie di Pesaro. Origini e primi sviluppi del santuario (1469-1687)*, voll. 2, Roma 1991, II, pp. 555, 567.

<sup>11</sup> A. degli Abati Olivieri Giordani, *Memorie della chiesa di S. Maria di Monte Granaro*, Pesaro 1777, pp. 34-35. E' stato Laudedeo Testi a inserire questo testo nella discussione sull'opera, ipotizzando che essa fosse andata perduta (cfr. L. Testi, *La storia della pittura veneziana*, voll. 2, Bergamo 1909-1915, I, *Le origini*, p. 398, nota 7).

intagliato da Antonio Bonvicino e policromato da Jacobello del Fiore per la cappella di destra della chiesa parrocchiale dei Santi Apollinare e Cristoforo di Casteldimezzo, un piccolo borgo ubicato undici chilometri a nord di Pesaro, nonché dal cosiddetto ‘Polittico della beata Michelina tra i Santi Girolamo, Giacomo Maggiore, Pietro, Paolo, Antonio Abate e Nicola’ della pinacoteca cittadina, che *ab antiquo* si trovava sull’altare della cappella dedicata alla beata, in fondo alla navata destra della chiesa di San Francesco.

Le opere di Jacobello raggiunsero il territorio pesarese negli anni in cui governò Malatesta “dei Sonetti” che, dopo essere subentrato al padre, Pandolfo II, nel 1373,<sup>12</sup> assunse il controllo della signoria di Pesaro e Fossombrone fino al 19 dicembre 1429, data della sua morte.<sup>13</sup> Fin dal Trecento numerose opere di importanti maestri veneziani erano giunte a Pesaro: tra queste vanno segnalate le cinque ‘Storie della Vergine’, che si custodiscono nella locale pinacoteca e che, ormai, sono unanimemente ritenute di mano di Paolo Veneziano.<sup>14</sup> All’ultimo quarto del secolo risale una croce processionale del Museo

---

<sup>12</sup> G. Franceschini, *I Montefeltro*, Varese 1970, pp. 323, 343; Idem, *I Malatesta*, Varese 1973, pp. 174-178.

<sup>13</sup> I Malatesta, dopo aver rafforzato il loro potere all’interno del comune di Rimini, si insediarono a Pesaro a partire dall’ultimo quarto del Duecento (cfr. A. Carile, *Pesaro nel Medioevo. Problemi di storia delle istituzioni e della società*, in *Pesaro cit.*, pp. 3-54: 40). I domini malatestiani nel pesarese sarebbero stati incrementati da papa Bonifacio VIII, che, nel 1299, avrebbe concesso a Malatesta da Verucchio tutti i beni di Bernardo Bandi di Montecchio (cfr. A. degli Abati Olivieri Giordani, *Memorie di Gradara, terra del contado di Pesaro*, Pesaro 1775, p. 66; L. Tonini, *Storia civile e sacra Riminese*, voll. 5, Rimini 1848-1882, III, pp. 719-720, n. CLXXXV). Alla metà del Trecento, dopo aver limitato i loro interessi alle quattro città marchigiane di Pesaro, Fano, Senigallia e Fossombrone, i Malatesta rivolsero la loro attenzione al resto della Marca, riuscendo in pochi anni ad impadronirsene (cfr. P.M. Amiani, *Memorie storiche della città di Fano*, voll. 2, Fano 1751, I, p. 274; L. Nicoletti, *Di Pergola e suoi dintorni*, Pergola 1899, pp. 151-152, 154-155 nota 3; J.F. Leonhard, *Ancona nel Basso Medio Evo*, Bologna 1992, pp. 179-182). Nel 1431 i Malatesta affrontarono l’insurrezione di Fossombrone e, dopo ben più gravi tumulti scoppiati a Pesaro, furono costretti ad allontanarsi (cfr. L. Tonini, *Storia civile cit.*, V, pp. 92-93). Successivamente le truppe ecclesiastiche, guidate da Sante Scariglia, sarebbero entrate in città (cfr. G. Franceschini, *I Malatesta cit.*, p. 295; A. Carile, *Pesaro cit.*, p. 44) ma Guidantonio da Montefeltro avrebbe raggiunto un’intesa con la Curia, spingendo le milizie ad abbandonarla (cfr. G. Franceschini, *I Malatesta cit.*, p. 298). Nel 1433 la Chiesa stipulò un accordo con i Malatesta, a cui fu finalmente restituita la città marchigiana (cfr. A. degli Abati Olivieri Giordani, *Memorie di Gradara cit.*, p. 85). La conclusione della signoria malatestiana a Pesaro giunse tra il 1444 e il 1445, allorché Galeazzo Malatesta, signore di Pesaro e Fossombrone, continuamente incalzato da Sigismondo Pandolfo Malatesta, decise di vendere per ventimila fiorini Pesaro e il suo territorio a Francesco Sforza (che a sua volta l’avrebbe ceduta al fratello Alessandro) e per tredicimila fiorini Fossombrone e il suo contado a Federico da Montefeltro (cfr. G. Franceschini, *I Montefeltro cit.*, p. 448; W. Tommasoli, *Signorie rinascimentali e tarda feudalità*, in AA.VV., *Il Montefeltro*, Villa Verucchio 1995, pp. 155-173: 164).

<sup>14</sup> Alessandro Marchi ha supposto che le cinque tavolette abbiano fatto parte di un polittico con una tavola centrale e quattro storie su due registri laterali (cfr. A. Marchi, in *Dipinti e disegni della Pinacoteca Civica di Pesaro*, a cura di C. Giardini, E. Negro, M. Pirondini, Modena 1993, pp. 21-22, n. 3, con bibliografia precedente) o che abbiano fatto parte di un dossale ad un unico registro posizionato in orizzontale, provvisto di un ulteriore pannello con la raffigurazione di una storia della Vergine e, al centro, la ‘Madonna col Bambino’ a mezzo busto (cfr. Idem, *Trecento veneziano nelle terre adriatiche marchigiane*, in *Pittura veneta cit.*, pp. 29-51: 30). L’ambientazione delle cinque scene dipende dalle analoghe composizioni giottesche dipinte nella Cappella degli Scrovegni di Padova (cfr. G. Donnini, *La pittura nel XIV secolo*, in *Arte e Cultura nella provincia di Pesaro e Urbino. Dalle origini a oggi*, a cura di F. Battistelli, Venezia 1986, pp. 103-110: 109); per quanto riguarda la datazione, invece, Alessandro Marchi, in accordo con Francesca Flores D’Arcais, considerando anche gli elementi della moda, precisamente le vesti femminili con i manicottoli che vanno ad allungarsi a metà braccio, ha proposto di collocarle agli inizi del terzo decennio del XIV secolo (cfr. F. Flores D’Arcais, *Venezia*, in *La Pittura nel*

Diocesano, rappresentante ‘Cristo crocifisso tra i dolenti, San Cristoforo e Sant’Antonio Abate’,<sup>15</sup> che si distingue per essere il *name-piece* di quel gruppo stilistico riunito da Miklòs Boskovits sotto il nome critico di “Maestro del Crocifisso di Pesaro”.<sup>16</sup> Questo anonimo artista (forse di origini dalmate) fu un parallelo del “Maestro di Elsino”, col quale condivide una probabile formazione sui modelli di Lorenzo Veneziano, cui si aggiungono componenti diverse, come un’accurata ricerca espressionistica di matrice padana e un’originale interpretazione del neo-giottismo introdotto a Venezia dal giovane Jacobello. Un altro esempio del fedele sodalizio tra la produzione artistica veneziana e il territorio pesarese ci è offerto dal portale della chiesa di San Domenico, la cui costruzione risale al 1395 su commissione di Malatesta “dei Sonetti”, e ciò è confermato dall’iscrizione sull’orlo inferiore dell’architrave.<sup>17</sup> Nel 1976 Wolfgang Wolters ha ipotizzato che le figure

---

*Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, voll. 2, Milano 1992, I, pp. 17-87: 29-30, figg. 26-27; A. Marchi, in *Dipinti e disegni* cit., p. 22; Idem, *Trecento veneziano* cit., pp. 31-32).

<sup>15</sup> Alessandro Marchi ha pensato che la croce abbia costituito l’emblema della confraternita intitolata a Sant’Antonio Abate, esistente in Pesaro presso la chiesa omonima (cfr. A. Marchi, *Trecento veneziano* cit., p. 47).

<sup>16</sup> Sul “Maestro del Crocifisso di Pesaro” (attivo lungo l’Adriatico nella seconda metà del XIV secolo e forse all’inizio del XV) vedi G. Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, (Cataloghi di raccolte d’arte, Fondazione Giorgio Cini, 1), Venezia 1957, pp. 101-103; M. Boskovits, in M. Laclotte, E. Mognetti, *Avignon. Musée du Petit Palais. Peinture Italienne*, Paris 1976, n. 132; C. Volpe, *La donazione Vendeghini Baldi a Ferrara*, in ‘Paragone’, XXVIII, 1977, 329, pp. 73-78: 74-75; H.W. Van Os, *Discoveries and rediscoveries in early Italian painting*, in ‘Arte Cristiana’, LXXI, 1983, 695, pp. 69-80: 74, 76, fig. 9; A. De Marchi, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico*, in ‘Bollettino d’Arte’, II, 1987, pp. 25-66: 25, 58 note 8-9; M.R. Valazzi, *Pittori e pitture a Pesaro nel Quattrocento*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento* (Historica Pisarense, II), a cura di M.R. Valazzi, Venezia 1989, p. 307; J.K. Cadogan, *Wadsworth Atheneum Paintings. II. Italy and Spain. Fourteenth through Nineteenth Centuries*, Hartford 1991, pp. 262-263; E. Moench, *Les Primitifs italiens du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg*, Strasbourg 1993, pp. 42-43, n. 18; A. De Marchi, *A Sud di Ancona: gli invii da Venezia e la Scuola della Costa*, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio-25 ottobre 1998), Milano 1998, pp. 30-38: 31; M. Minardi, in *ibidem*, pp. 224-227, nn. 80-81; Idem, in *In viaggio con San Cristoforo. Pellegrinaggi e devozione tra Medio Evo e Età Moderna*, catalogo della mostra a cura di L. Mozzoni, M. Paraventi (Jesi, Museo e Pinacoteca Comunale, 29 ottobre 2000-14 gennaio 2001), Firenze 2000, pp. 116-117, n. 8; C.B. Strehlke, *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 2004, pp. 303-307; C. Guarnieri, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, in ‘Saggi e Memorie di storia dell’arte’, 30, 2006, pp. 1-131: pp. 39-41, 99-101 figg. 88-93.

<sup>17</sup> “HOC OPUS FACTUM FUT SUB MCCCLXXXV TEMPORE DOMINATIONIS MAGNIFICI ET EXCELSI DOMINI MALATESTI NATI QUONDAM MEMORIE DOMINI PANDOLFI DE MALATESTIS” (cfr. Bertozzi, *Il gotico-cortese e la politica culturale dei Malatesta a Pesaro e a Fano*, in *Arte e Cultura* cit., pp. 113-126: 117). Il portale è introdotto da due leoni accovacciati, le nicchie sono abitate dalle statue dei santi Domenico e Pietro Martire e la lunetta contiene le figure a tutto tondo dell’eterno benedicente, affiancato dai Santi Giovanni Battista e Marco. Sui lati sono innestate due altane abitate da un santo domenicano con un modello di chiesa e da un santo acefalo; alle spalle di questi baldacchini vi è un pilastro, che alloggia le statue dell’arcangelo Gabriele e dell’Annunciata. La prima menzione del portale si deve a Giorgio Vasari: “Si crede anco che quel Pesarese, che, oltre a molte altre cose, fece nella patria la chiesa di san Domenico, e di scultura la porta di marmo con le tre figure tonde, Dio Padre, San Giovanni Battista e San Marco, fusse discepolo d’Agostino e d’Agnolo; e la maniera ne fa fede” (cfr. G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architettori* [1568], con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, voll. 9, Firenze 1906, I, pp. 444-445). Egli credette che questo anonimo pesarese fosse stato allievo degli autori della “tavola di marmo” dell’altar maggiore della chiesa di San Francesco di Bologna, che lui identificava con Agostino ed Agnolo senesi ma che, all’opposto, furono Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne veneziani.

della lunetta e i due santi ai lati dell'arco abbiano delle affinità stilistiche con alcune figure scolpite da Filippo di Domenico, negli anni 1413-1415, per il sarcofago di Paola Bianca Malatesta in San Francesco di Fano,<sup>18</sup> mentre ha confrontato i Santi Domenico e Pietro Martire con i Santi Domenico e Antonio della tomba del doge Antonio Venier nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia, opera successiva all'anno 1400, di cui furono responsabili Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne.<sup>19</sup> Da ultimo, Alessandro Marchi ha concordato col Wolters e con Renata Bertozzi nel ritenere che il portale sia nell'insieme opera di più scultori, sebbene segua un progetto innovativo e moderno, modulato su canoni tradizionali, certamente disegnato dai fratelli Dalle Masegne.<sup>20</sup>

Gli studi più recenti hanno dimostrato che tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo la città di Pesaro, sotto il dominio dei Malatesta, giunse all'apogeo della potenza politica, militare, economica ed anche culturale. Merita particolare attenzione il rapporto epistolare tra Malatesta "dei Sonetti" e il cancelliere di Firenze Coluccio Salutati, umanista, poeta e uomo politico di primo piano. Fu il Salutati ad inviare nella città marchigiana uno stimato pittore dell'epoca, Mariotto di Nardo, accompagnato dal suo giovane aiuto Lorenzo Ghiberti, e sempre a lui si deve il programma iconografico della cosiddetta "camera di Ettore", la sola stanza ad essere stata dipinta, con buone probabilità, dai due artisti fiorentini all'interno del palazzo dei Malatesta di Pesaro.<sup>21</sup> Mario Salmi ha associato a Mariotto il trittico con la 'Madonna col Bambino tra i Santi Michele e Francesco' della Pinacoteca Civica, che reca l'iscrizione "DE FLORENTIA MCCCC",<sup>22</sup> riconoscendo

---

<sup>18</sup> Paola Bianca Malatesta, figlia di Pandolfo Malatesta, signore di Pesaro, e vedova di Sigismondo Ordelauffi, signore di Forlì, morì a Fano il 3 giugno 1398. L'arca tombale è formata da un alto basamento, su cui poggia il sarcofago riccamente scolpito, in alto vi è una serie di santi con al centro il Crocifisso e, ai lati, due colonnine tortili sostengono l'arcangelo Gabriele e la Vergine. L'autore è tale Filippo di Domenico, scultore attivo anche a Venezia e a Bologna, che fu allievo dei fratelli Dalle Masegne (cfr. R. Bertozzi, *Il gotico-cortese* cit., pp. 123-124; L. Cavazzini, *Un 'profeta' veneziano di Filippo di Domenico*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Age*, commande, production et reception de l'oeuvre d'art; mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet, a cura di R. Alcoy, D. Allios, X. Barral i Altet, Paris 2012, pp. 608-615).

<sup>19</sup> L. Heusinger, *Jacobello und Pierpaolo dalle Masegne*, Munchen 1967, p. 208, n. 327; W. Wolters, *La scultura* cit., I, pp. 67-222, n. 144, II, figg. 397-398, 483-485, pur ritenendo discutibile che il portale possa essere opera della bottega dei Dalle Masegne, nota che l'uso della caratteristica nicchia a baldacchino lo avvicina ai tabernacoli di San Marco e all'ancona di San Francesco di Bologna.

<sup>20</sup> A. Marchi, *Una scheda per il portale di san Domenico a Pesaro*, in *Il restauro del portale della chiesa di san Domenico a Pesaro*, a cura di F. Panzini, Quaderni della Fondazione Scavolini 11, Pesaro 2000, pp. 9-19: 15, 17.

<sup>21</sup> P. Berardi, *Arte e artisti a Pesaro. Documenti di età malatestiana e di età sforzesca*, in 'Pesaro, città e contà. Rivista della Società pesarese di studi storici', 12, 2000, pp. 15-167: 20-21, 22 docc. 2/a, 2/d-f, 25 doc. 3/a.

<sup>22</sup> L. Serra, *Pinacoteca e Museo delle Ceramiche di Pesaro*, Pesaro 1920, p. 9; R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, voll. 19, The Hague 1923-1938, IV, *The local schools of North Italy of the 14th century*, n. 625; L. Serra, *L'arte nelle Marche*, voll. 2, Pesaro 1929-1934, I. *Dalle origini cristiane alla fine del gotico*, p. 309; M. Salmi, *Lorenzo Ghiberti e Mariotto di Nardo*, in 'Rivista d'Arte', XXX, 1955, pp. 147-152; G.C. Polidori, *Catalogo Musei civici di Pesaro*, Genova 1956, p. 11, n. 23; M. Salmi, *Lorenzo Ghiberti e la pittura*, in AA.VV., *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, voll. 2, Roma 1956, I, pp. 223-237; F. Zeri, *Studies in Italian Paintings*, in 'Journal of the Walters Art Gallery', 27-28, 1964-1965, pp. 75-90; M. Boskovits, *Sull'attività giovanile di Mariotto di Nardo*, in 'Antichità Viva', 7, 1968, 5, pp. 3-13; Idem, *Mariotto di Nardo e la formazione del linguaggio tardo-gotico a Firenze negli anni intorno al 1400*, in 'Antichità Viva', 7, 1968, 6, pp. 21-31; Idem, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze 1975, p. 400; R. Fremantle, *Florentine Gothic Painters*, London

l'artista con quell'“egregio pictore” ricordato dal Ghiberti: “Nella mia giovanile età, negli anni di Christo 1400, mi partì da <Firenze>, sì pre.lla corution della aria e sì pel male stato della patria, con un egregio pictore el quale l'aveva richiesto il signore Malatesta da Pesaro, mi partì. El quale ci fece fare una camera, la quale da noi fu picta con grandissima diligentia”.<sup>23</sup>

Ad accrescere l'infiltrazione della cultura artistica fiorentina nelle Marche vi sono due dipinti custoditi ancora nella pinacoteca, cioè una ‘Madonna col Bambino’, che Federico Zeri ha attribuito nel 1963 al “Maestro di San Jacopo a Mucciana”,<sup>24</sup> e una più interessante ‘Crocifissione’, che Luciano Bellosi ha restituito a Lorenzo Monaco, ritenendola la sezione destra di un dittico, la cui parte sinistra è costituita dalla ‘Madonna col Bambino fra due angeli’ del Fitzwilliam Museum di Cambridge.<sup>25</sup> Bellosi ha evidenziato “una ricerca di forme ben accomodate e rimate, ricche di elegantissime curvature lineari...da mettere in rapporto con i primi fatti ghibertiani”, proponendo una datazione del dittico “già oltre l'inizio del secolo”.<sup>26</sup> Non possiamo inoltre ignorare l'attività marchigiana di Antonio Alberti da Ferrara, il quale fu attivo nel pesarese per un ventennio e quasi sicuramente vi morì dopo il 1442, anno in cui cessano le sue notizie documentarie. A lui sono stati riferiti alcuni affreschi distaccati dalle pareti della chiesa di San Francesco e un ‘San Terenzio con Malatesta “dei Sonetti” inginocchiato’ dipinto sul primo pilastro alla destra dell'ingresso principale, nonché quel che rimane di un’‘Adorazione dei Magi’, affrescata al principio

---

1975, p. 455, fig. 942; R. Morselli, in *Dipinti e disegni* cit., pp. 44-46, n. 21; P. Berardi, *Arte e artisti a Pesaro* cit., pp. 21, 26 docc. 4/a-b, non esclude che il trittico provenga dalla “camera della palla” all'interno del palazzo dei Malatesta a Pesaro, già segnalata dal 1434 come abitazione di Carlo Malatesta e poi passata, dopo la sua morte, a Galeazzo.

<sup>23</sup> L. Ghiberti, *I commentarii* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, I, 333), a cura di L. Bartoli, Firenze 1998, p. 92. Vedi anche G. Marchini, *Ancora primizie sul Ghiberti*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 18-21 ottobre 1978), voll. 2, Firenze 1980, I, p. 89; S. Chiodo, *Mariotto di Nardo. Note per un “egregio pictore”*, in ‘Arte Cristiana’, LXXXVII, 1999, pp. 91-104: 91; W. Jacobsen, *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, Munich/Berlin 2001, pp. 215, 252. Gli scettici riguardo la relazione tra Mariotto e Ghiberti sono R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1982, p. XII; M. Eisenberg, *The ‘Confraternity Altarpiece’ by Mariotto di Nardo. The Coronation of the Virgin and The Life of Saint Stephen*, Tokyo 1998, p. 65, n. 93; A. de Vries, *Mariotto di Nardo and Guido di Tommaso del Palagio: the chapel of St. Jerome at San Michele Visdomini in Florence and the triptych in Pesaro*, in ‘Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz’, L, 2006, 1/2, pp. 1-24, la quale, date le sue modeste dimensioni, crede che il trittico possa essere stato dipinto a Firenze e poi spedito a Pesaro, o anche essere stato dipinto per una destinazione del tutto differente, dato che non ha una precoce provenienza pesarese. Inoltre, propone una connessione ipotetica con un lascito nel testamento di Guido del Palagio, del 14 agosto 1399, per un dipinto esattamente dello stesso soggetto, ovvero la ‘Vergine tra i Santi Michele e Francesco’, destinato al convento francescano alla Verna.

<sup>24</sup> G.C. Polidori, *Catalogo* cit., p. 10, n. 21; F. Zeri, *La mostra “Arte in Valdelsa” a Certaldo*, in ‘Bollettino d'Arte’, XLVIII, 1963, pp. 245-248; M. Boskovits, *Pittura fiorentina* cit., p. 238; M.R. Valazzi, *Pittori e pitture* cit., pp. 305-356; R. Morselli, in *Dipinti e disegni* cit., p. 44, n. 20.

<sup>25</sup> L. Serra, *Pinacoteca* cit., p. 10; G.C. Polidori, *Catalogo* cit., p. 12, n. 33; L. Bellosi, *Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco*, in ‘Paragone’, 16, 1965, 187, pp. 18-43, tav. 39; M. Boskovits, *Pittura fiorentina* cit., p. 352; E. Negro, in *Dipinti e disegni* cit., p. 43, n. 19.

<sup>26</sup> L. Bellosi, *Da Spinello* cit., p. 39.

della navata destra, e un'elegante 'Santa Dorotea', dipinta sopra la porta laterale destra della controfacciata.<sup>27</sup>

A un primo orientamento della committenza verso Firenze, succede verosimilmente un orientamento più marcato in senso adriatico (ovvero verso Venezia), che non coinvolge solamente Jacobello del Fiore. Questo cambiamento di tendenza è documentato sia dall'attività di Nicolò di Pietro, che verso la metà del secondo decennio dipinse un polittico per la chiesa di Sant'Agostino,<sup>28</sup> i cui pannelli sono da rintracciare nei 'Santi Pietro, Paolo, Lorenzo e Nicola da Tolentino' della Pinacoteca Civica, nel 'San Giovanni Battista' dell'Institute of Art di Detroit, in quattro elementi della predella della Pinacoteca Vaticana, che furono collegati al polittico in questione da Roberto Longhi,<sup>29</sup> e in una quinta tavola di collezione privata francese avente per soggetto la 'Conversione di Sant'Agostino', la quale fu aggiunta alla serie da Andrea De Marchi,<sup>30</sup> sia da quella di Michele Giambono e del "Maestro di Ronciette", che sui primi anni del terzo decennio collaborarono

---

<sup>27</sup> P. Rotondi, *Il Maestro della Beata Serafina*, in V. Martinelli, F.M. Aliberti Gaudioso (a cura di), *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, voll. 3, Roma 1961-1963, II, pp. 162-168: 162-164, tra gli affreschi distaccati dalle pareti della chiesa e provvisoriamente trasferiti all'interno del convento vale la pena menzionare un 'Angelo annunciante', i 'Santi Terenzio e Lorenzo', e un 'San Cristoforo' eseguito prima del 1425 che il Rotondi collocò nella fase albertiana del "Maestro della Beata Serafina"; M.T. Zanchi, *Antonio Alberti da Ferrara e il suo itinerario umbro-marchigiano*, in 'Commentari', XV, 3-4, 1964, pp. 173-185: 175; G. Donnini, *La pittura nel XV secolo*, in *Arte e Cultura* cit., pp. 127-140: 132; P. Berardi, *Arte e artisti a Pesaro* cit., pp. 19-20; F. Tesini, L. Fontebuoni, *Santuario della Beata Vergine delle Grazie*, allegato al periodico trimestrale 'Il Servo di Maria', II, 2007, pp. 12, 17-19, al di sotto del 'San Terenzio con Malatesta "dei Sonetti" inginocchiato' è raffigurato 'Sant'Antonio Abate' ai piedi del quale è inginocchiata, con rosario e velo, Elisabetta da Varano, moglie di Malatesta "dei Sonetti" e fondatrice nel 1402 di una casa di terziarie dell'Ordine di Santa Chiara, primo nucleo del monastero del Corpus Domini. Nella parete di fondo della navata destra vi sono due frammenti di affresco con 'Vedute urbane', situati a circa quattro metri e mezzo dal suolo, che nel 2000 Maria Rosaria Valazzi associò alla fase centrale dell'attività di Bartolomeo di Tommaso, ovvero anteriormente al 1441, anno dal quale il pittore sembra essere continuativamente documentato in Umbria (cfr. M.R. Valazzi, *Una nuova testimonianza per il Quattrocento pesarese: gli affreschi di Bartolomeo di Tommaso*, in 'Pesaro, città e contà. Rivista della Società pesarese di studi storici', 11, 2000, pp. 21-26).

<sup>28</sup> P. Zampetti, *Pittura nelle Marche*, voll. 4, Firenze 1988-1991, I, *Dalle origini al primo Rinascimento*, p. 269, fig. 44; M.R. Valazzi, *Pittori e pitture* cit., p. 350; A. De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., pp. 92, 104, 109-110; E. Negro, in *Dipinti e disegni* cit., pp. 49-51, n. 24; A. De Marchi, in *Fioritura* cit., p. 216; M.R. Valazzi, in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra di Rimini a cura di F. Flores D'Arcais, G. Gentili, Cinisello Balsamo 2002, p. 223. La facciata della chiesa fu rinnovata nel 1413 e quindi, secondo De Marchi, l'esecuzione dell'articolato polittico dovrebbe essere di poco successiva a tale data. Come suggerito dallo studioso, si può presupporre che il polittico si articolasse in almeno sei pannelli laterali, con al centro la probabile figura di un 'Sant'Agostino in cattedra', e prevedesse nella predella una scena sotto ogni santo e forse due in corrispondenza della tavola mediana. Su questo vedi A. De Marchi, in *Idem*, T. Franco, *Il Gotico Internazionale: da Nicolò di Pietro a Michele Giambono*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, pp. 58-69: 54-58.

<sup>29</sup> R. Longhi, *Il tramonto della pittura medioevale nell'Italia del Nord (1935-1936)*, in *Idem*, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, voll. 14, Firenze 1961-1984, VI, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento*, pp. 91-153: 115. I pannelli raffigurano 'Santa Monica che conduce Sant'Agostino fanciullo alla scuola di Tagaste', 'Sant'Agostino in cattedra mentre insegna retorica', 'Sant'Agostino battezzato da Sant'Ambrogio' e la 'Consegna della regola'.

<sup>30</sup> A. De Marchi, *Ritorno a Nicolò di Pietro*, in 'Nuovi Studi', III, 1997, pp. 5-24: 9-10, figg. 31-35.

all'esecuzione di un polittico della Pinacoteca Civica di Fano, proveniente dalla chiesa di Santa Maria sul Ponte Metauro, a quindici chilometri a sud di Pesaro.<sup>31</sup>

Le opere di Jacobello furono l'ennesima prova di una già collaudata rete di rapporti artistici tra Venezia e le terre adriatiche marchigiane e, malgrado non abbiano avuto un immediato effetto sulla scuola locale, ad anni di distanza Giovanni Antonio da Pesaro reimpiegò il precedente compositivo e iconografico del trittico di Montegranaro per dipingere tanto la sua 'Madonna della Misericordia' in Santa Maria dell'Arzilla di Candelara (1462), dove nel frattempo era giunto un trittico del "Maestro di Ceneda" (*alias* "Lorenzo da Venexia"),<sup>32</sup> quanto quella in Santa Maria della Fonte di Saltara, e copiò il San Nicola e il San Gerolamo del 'Polittico della beata Michelina' per dipingere, rispettivamente, il San Biagio e l'analogo santo del trittico formato da un 'San Marco' dell'Ashmolean Museum di Oxford (1463) e da due tavole laterali con otto figure disposte su due registri, già a Roma in collezione Ruffo della Scaletta.<sup>33</sup>

Questa politica volta a privilegiare le presenze forestiere, ed in special modo veneziane, rende meno difficile comprendere perché sia giunto a Montegranaro il ridipinto trittico con la 'Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giacomo e Sant'Antonio Abate', che fu rinvenuto nel 1929 in una collezione privata di Philadelphia da Frederick Mason Perkins, il quale si lamentava all'epoca del deprecabile "restauro" riservato al San Giacomo, privato della sua originale parvenza ed espressività, e del pressoché completo rifacimento del fondo dorato con l'inevitabile danno arrecato alle sagome delle figure.<sup>34</sup> Se la commissione del trittico è da riferire alla confraternita di Santa Maria della Misericordia, che fino alla

---

<sup>31</sup> G. Donnini, *La pittura* cit., p. 128; T. Franco, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego in Santa Anastasia a Verona*, Padova 1998, pp. 94, 170, fig. 45; Eadem, in A. De Marchi, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., pp. 74-75. Tiziana Franco ha ipotizzato che il polittico sia giunto nelle Marche grazie a una commissione malatestiana. Esso è costituito da tredici pannelli rimontati su una cornice moderna: nel registro inferiore il giovane Michele Giambono dipinse la 'Vergine col Bambino in trono fra i Santi Girolamo, Michele, Giacomo, Giovanni Battista, Pietro e Paolo', mentre in quello superiore il "Maestro di Roncaiette" raffigurò 'Sant'Ambrogio, San Lorenzo, un Santo vescovo, un Santo papa, San Cristoforo e un altro Santo vescovo'. Il marcato scarto stilistico fra le tavole dei due pittori ha più volte sollevato la questione critica della pertinenza di queste al medesimo complesso. L'esecuzione a due mani della pala è avvalorata, come è stato rilevato dalla Franco, dalla provenienza veneta di entrambi gli artisti, dalla compatibilità cronologica dei dipinti, dalla provenienza dallo stesso luogo, e dalle borchie dal motivo inciso a fiore che ricorrono sia sui libri dei santi del "Maestro di Roncaiette" sia sull'armatura dell'arcangelo Michele del Giambono.

<sup>32</sup> C. Huter, *The Ceneda Master - I*, in 'Arte Veneta', XXVII, 1973, pp. 25-37: 34; G. Vitalini Sacconi, *Pittura veneta nelle Marche: due dipinti*, in 'Notizie da Palazzo Albani', III, n. 1, 1974, pp. 10-16: 13-16; G. Callegari, *Le immagini dipinte*, in *Santa Maria dell'Arzilla*, a cura di G. Allegretti, Pesaro s.d. (1988 ca.), pp. 13-16; M. Lucco, *Venezia, 1400-1430*, in *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, voll. 2, Milano 1989-1990, I, p. 33; E. Negro, *Jacobello del Fiore e Pesaro agli albori del '400*, in 'Antichità Viva', 33, 1994, 6, pp. 20-25: 25 nota 6; A. De Marchi, *A sud di Ancona* cit., p. 31; Idem, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., pp. 70, 83 note 106-107; Idem, "Lorenzo e Jacomo da Venexia"; *un percorso da Zanino a Jacopo Bellini e un enigma da risolvere*, in 'Saggi e Memorie di storia dell'arte', 27 (relazione presentata al convegno "Le raccolte d'arte della Fondazione Giorgio Cini, Nuovi Studi", organizzato dall'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini nei giorni 3-4 dicembre 2003), Venezia 2004, pp. 71-100: 76, 78-79 n. 23, 84 nota 52.

<sup>33</sup> F. Zeri, *Per Giovanni Antonio da Pesaro*, in 'Paragone', 27, 1976, 317/319, pp. 59-62: 61.

<sup>34</sup> F. Mason Perkins, *A Rediscovered* cit., p. 40.



metà del Quattrocento provvide all'ufficiatura e al decoro della chiesa di Montegranaro,<sup>35</sup> allora non parrà affatto strana la scelta di rappresentare al centro, tra i Santi Giacomo e Antonio Abate, proprio la 'Madonna della Misericordia' unita all'iconografia di origine bizantina della Madre di Dio del Segno (*Platytera*).<sup>36</sup> Sia i motivi geometrici e vegetali che decorano la predella sia la cornice che ingloba la carpenteria sono di moderna fattura e al centro si trova un inconsueto cartiglio di finta pergamena, che reca la firma dell'artista e la data di esecuzione del trittico: "MCCCCVII ADI X D[E] MARÇO JN VENIEXIA MAIESTRO IACOMETO DE FLOR DEPENXE [*more veneto*, quindi 1408]". Dal momento che il trittico fu dipinto in prossimità della fine del primo decennio del Quattrocento e tenuto conto che nella grafia dell'epoca il 7 e il 9 sono facilmente confondibili (basti pensare alla svista di Amico Ricci, che prima riporta l'iscrizione "MCCCCVII" e poi data il trittico di Montegranaro al 1409),<sup>37</sup> suppongo che vada identificato con la tavola che, a parere del Lanzi,<sup>38</sup> Jacobello avrebbe dovuto dipingere per la città di Pesaro nel 1409, visto che viene altresì precisato che le due opere menzionate dall'abate marchigiano, ovvero quella di San Cassiano e l'altra, erano firmate "Iacometto de Flor", come in effetti sono, sulla base di un manoscritto custodito presso la Biblioteca Oliveriana,<sup>39</sup> il polittico di San Cassiano e, per verifica diretta, il trittico di Montegranaro. Per di più, se una tale data (1409) ci fosse stata, pare strano che fosse sfuggita al *Catalogo delle pitture che si conservano nelle chiese di Pesaro* del 1783, se non ad altre fonti locali,

---

<sup>35</sup> P.M. Erthler, *La Madonna* cit., II, p. 131, la chiesa fu poi affidata ai Servi di Maria intorno al 1457.

<sup>36</sup> Una donna in piedi con le braccia alzate e le palme delle mani rivolte verso il cielo è il modo più semplice con cui l'arte paleocristiana rappresentò l'anima del defunto che attende da Cristo la vita eterna. Questa tipologia nel IV e V secolo si trasformò nell'immagine di Maria Vergine Orante, la cui preghiera raggiunge il cielo. Una volta codificato il tipo iconografico della Madre di Dio del Segno (*Bogomater' Znamenie*), essa raggiunse la sua forma più monumentale nella grande *Panaghia* ("Tuttasanta"), che apparì per la prima volta a Costantinopoli nel IX secolo nella chiesa delle Blacherne, diventando il simbolo stesso della città. La Madre del Segno (*Platytera*) trae la sua definizione di "più ampia dei cieli" dal seguente inno bizantino: "Il tuo grembo è più vasto dei cieli, poiché colui che i cieli non possono contenere, tu hai portato nel grembo, o Madre di Dio". Tra gli esempi più significativi di questa particolare iconografia vale la pena ricordare la 'Vergine Blachernitissa tra Mosè e il patriarca di Gerusalemme Eutimio' del monastero di Santa Caterina sul monte Sinai (1224 circa), la 'Madre di Dio del Segno' ubicata all'interno del Museo Storico di Stato di Mosca, ma proveniente dalla Russia centrale (metà del XVI secolo), e la 'Madre di Dio Blachernitissa' della Galleria Tret'jakov di Mosca (1224 circa), originariamente nel monastero della Trasfigurazione di Jaroslavl'. Per approfondire il tema vedi E. Sandler, *L'icona*, Cinisello Balsamo 1985; K.A. Manafis, *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, Atene 1990; C. De Lotto, *Arte, leggende, miracoli. Leggere l'icona*, Padova 1992; E. Yon, P. Sers, *Le sante icone*, Firenze 1993; M. Zibawi, *Icone, senso e storia*, Milano 1993; E. Sandler, *Le icone bizantine della Madre di Dio*, Cinisello Balsamo 1995; G. Passarelli, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Milano 1998; M. Acheimastou-Potamianou, *Icons of the Byzantine Museum of Athens*, Atene 1998; *Storia dell'icona in Russia*, a cura di G. Parravicini, Milano 2000; AA.VV., *Il viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio*, Milano 2002.

<sup>37</sup> A. Ricci, *Memorie Storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona*, voll. 2, Macerata 1834, cap. X, I, pp. 205-206, 224 nota 2.

<sup>38</sup> L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia* [1795-96], ed. 1809 a cura di M. Capucci, voll. 3, Firenze 1968-1974, II, p. 14.

<sup>39</sup> Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 1822, fasc. IV, *Memorie Storiche di varie chiese e di alcuni castelli e città* (cfr. I. Chiappini di Sorio, *Per una datazione tarda della Madonna Correr di Jacobello del Fiore*, in *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, 4, 1968, pp. 10-25: 10-12).

come è già stato notato da Emilio Negro e da Anna Maria Ambrosini Massari.<sup>40</sup> Un cartiglio di finta pergamena, che testimonia l'avvenuta esecuzione dell'opera a Venezia, accomuna il trittico di Montegranaro al 'Crocifisso' della cappella di destra della chiesa parrocchiale dei Santi Apollinare e Cristoforo di Casteldimezzo. Infatti, al di sotto della figura si può leggere in dialetto veneziano la seguente iscrizione: "ANTVONIO DE BONV/EXIN INTAIATORE ST/O LAVORIO (I)N VENIEX/IA IACOMELO DE FIOR P(INXIT)". Un manoscritto redatto nel XVII secolo da Francesco Fabbri trasmette la leggenda secondo la quale il 'Crocifisso' sarebbe stato trovato in una grande cassa, giunta sulla spiaggia del vicino porto di Vallugola. A quanto pare gli abitanti del luogo avrebbero voluto sistemarlo all'interno della loro chiesa parrocchiale, ma non furono in grado di portarlo dentro le mura a causa della sua grandezza, fino a quando un uomo sconosciuto, che ordinò a chiunque di seguirlo in preghiera, riuscì a trasportarlo fin dentro la chiesa.<sup>41</sup> Una versione alternativa di questo evento miracoloso ci è tramandata da una fino ad ora ignota relazione, redatta alla fine dell'Ottocento dall'arciprete Ceccarelli: egli dichiarò che, una volta naufragata la nave che lo trasportava, il 'Crocifisso' sarebbe giunto dentro una cassa in prossimità della costa. Reclamato sia dal popolo di Fiorenzuola sia da quello di Casteldimezzo, si decise di porlo sopra un carro trainato da due giovenche, che, per volontà divina, lo trasportarono fin sulla porta della chiesa dei Santi Apollinare e Cristoforo.<sup>42</sup> Da una visita pastorale del 21 maggio 1587 apprendiamo che alla fine di quel secolo furono presi molti provvedimenti per restaurare la chiesa: in particolare, impiegando le elemosine offerte all'immagine miracolosa, fu edificato un cancello ligneo, al fine di

---

<sup>40</sup> E. Negro, in *Dipinti e disegni cit.*, pp. 42-43; *'Dotti amici' Amico Ricci e la nascita della storia dell'arte nelle Marche*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Ancona 2007, p. 370 nota 170.

<sup>41</sup> Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms 204, Francesco Fabbri (1574-1659), *Historia della vita et morte del glorioso S. Terentio Martire titulare della cattedrale et protettore della città di Pesaro*, c. 112v, così come è trascritto da A. Brancati, *I sei castelli di un manoscritto oliveriano del XVII secolo*, in *Gabicce, un paese sull'Adriatico tra Marche e Romagna*, a cura di N. Cecini, Gabicce (Pesaro) 1986, p. 344: "Santo Appollinare questa è chiesa parochiale con titolo di arcipretato. Vi è una cappella con dentro un grande crocefisso miracoloso, del quale si ha per traditione che nel logo detto Vallugola si fermasse una grande cassa alle rive del mare con dentro il detto Santissimo Crocefisso, quale volendolo quei habitatori portare dentro la detta chiesa parochiale non potterono mai sì per il gran peso come per essere piccola la porta del detto castello verso il mare da quella parte, ma che capitato un homo non cognosiuo lo pigliasse sopra le sue spalle et che ordinasse che ogni uno lo seguitasse con divotione onde passato per la detta porticella lo collocasse in detta chiesa da lui solo". Vedi anche le memorie del rettore della chiesa, don Francesco Andreatini, scritte nel XIX secolo e contenute nella *Visita Pastorale di Mons. Filippo Monacelli*, datata 1838, che puoi trovare in D. Trebbi, *Pesaro, storia dei sobborghi e dei castelli*, voll. 3, Pesaro 1988-1991, III, pp. 106-108 (cfr. A. Markham Schulz, *Antonio Bonvicino cit.*, pp. 305, 328-329 nota 22) e in Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *Inventari esibiti nella S.<sup>a</sup> Visita dell'anno 1849. dai Rettori de' benefizi, e delle Parrocchie comprese nelle Vicarie Foranee di Tomba, Gradara, Gabicce, S. Marina, 19, Sacra Visita nella Pieve di Casteldimezzo 1849, Memorie del Santissimo Crocefisso fedelmente copiate da un manoscritto del fu Arciprete Andreatini del tenore seguente*, cc. 222r-224v e 1<sup>a</sup> S. *Visita Pastorale Diocesi - Mons. Carlo Bonaiuti, Visita Pastorale 1897-1898*, 1B, 27, 1<sup>a</sup> S. *Visita Pastorale - Arcipretale di Casteldimezzo - 20 ottobre 1898*, 28, 1<sup>a</sup> S. *Visita Pastorale Casteldimezzo - Cenni storici sul miracoloso Crocefisso*. Analoga descrizione dei miracoli effettuati dal 'Crocifisso' si trova nell'Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *SS. Apollinare e Cristoforo di Colombarone (Castel di Mezzo)*, 35, *Casteldimezzo - Don Bianchini, Don Bartolini, 4, Memorie del SSmo Crocefisso, che si venera nella chiesa Arcipretale di Casteldimezzo*.

<sup>42</sup> Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *SS. Apollinare e Cristoforo di Colombarone (Castel di Mezzo)*, 35, *Casteldimezzo - Don Bianchini, Don Bartolini, 3/2, 2 lettere relative al Crocefisso di Casteldimezzo*, 1895.

mantenere sempre chiuso l'altare del Crocifisso.<sup>43</sup> Il 31 ottobre 1618 fu rimosso il panno di seta che lo copriva<sup>44</sup> e il lunedì di Pasqua 1696 gli furono offerti sedici scudi "In Denari", cinque scudi "In Quatrini Papali" e trentadue libbre "In Cera".<sup>45</sup> A seguito della visita pastorale del 19 settembre 1710 il "Sacro Legno" sarebbe stato coperto da una "nova tela cerata", mentre l'altare sarebbe stato provvisto sia di una "navicula ex auri calco pro retinendo incenso" sia "de quatuor vasibus ligneis auratis cum floribus fictis".<sup>46</sup> Il 19

---

<sup>43</sup> Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *Visitatio 1587*, 21 maggio 1587, c. 384r, "Praeter ea quae alias decreta fuerunt in dicta ecclesia restauranda edificetur cancellum ligneum ad claudendum Altare crucifixi servata tamen ianua pro ingressu ad dictum Altare quae sera et clavi ferreis clausa semper permaneat, idque spatio unius anni de elemosinis ad dictum Crucifixum quotidie oblati sub paena scudorum decem". Desidero ringraziare Alessia Zombardo per l'indispensabile e generoso aiuto nella trascrizione dei documenti.

<sup>44</sup> Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *Visitatio in Diocesi 1618*, 31 ottobre 1618, c. 156r, "Ad Altare S.<sup>mi</sup> Crucifixi removeantur l're in tela serica, qua operitur S.<sup>mus</sup> Crucifixus".

<sup>45</sup> Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *Stati delle Chiese e Luoghi pii di Roncaglia, S. Marina, Fiorenzola, Granarola, Castel di Mezo e Gabbiccie 1696*, "Offerta fatta al Smo Crocifisso di Casteldimezzo nel lunedì di Pasqua 1696: In Denari scudi sedici m:<sup>a</sup> in sesini 16: - : -, In Quatrini Papali scudi cinque m:<sup>a</sup> 5: - : -, In Cera libbre 32: a' pauli doi la libbra 9:60: -". Tra il 22 aprile 1643 e l'11 maggio 1649 fu elogiato il decoro dell'altare (cfr. Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *Visita Pastorale 1643*, 22 aprile 1643, "Item Altare S.<sup>mi</sup> Crucifixi quod quidem inveni bene detentum opera pro ut asseritur eiusdem reverendi domini Caesaris qui supra Rectoris quare eundem multum commendavit et in posterum sic fieri in anno ortatus est"; *Visita Pastorale 1649*, 11 maggio 1649, c. 44r, "Item visitavit Altare SS.<sup>mi</sup> Crucifixi quod inveni bene detentum opera, ut asseritur eiusdem reverendi domini Caesaris Rectoris ut supra: quare multum eundem commendavit et in posterum sic fieri in anno hortatus est"). Il 18 maggio 1659 alcune candele furono poste dinanzi al Crocifisso (cfr. Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *Visitatio Diocesana Pisavren. Habita ab Ill.<sup>mo</sup> et Rev.<sup>mo</sup> Domino D. Ioanne Lucido Palvmbara Episcopo Anno a Dominica Nativitate MDCLIX et MDCLX*, 18 maggio 1659, "Item visitavit Altare S.<sup>mi</sup> Crucifixi et mandavit...reverendi domini Alexandri...ut asseritur de...aponendis ut ardeant ante S.<sup>mum</sup> Crucifixum...").

<sup>46</sup> Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *Secunda Visitatio Diocesana Pisavren. habita ab Ill.<sup>mo</sup>, et Rmo D. Philippo Spada Episcopo annis a' Dni Nri Iesu Christi Nativitate 1706. 1709. et 1710.*, 19 settembre 1710, c. 186v, "Ad Altare S.<sup>mi</sup> Crucifixi provideri de nova tela cerata pro Sacro Legno, de quatuor vasibus ligneis cum floribus fictis, apponi oculos vitreos fenestre ubi desunt, provideri de navicula ex auri calco pro retinendo incenso...". Poco dopo, sarebbe stato deliberato che ogni venerdì e tutti i giorni di Quaresima, nonché ogni qual volta che la sacra immagine fosse stata esposta ai fedeli per conservarne la venerazione e l'onore, l'arciprete fosse obbligato ad accendere una lampada davanti al 'Crocifisso' (vedi Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *Tertia Visitatio Diocesana Pisavren. habita ab Ill.<sup>mo</sup>, et Rev.<sup>mo</sup> D. D. Philippo Spada Epo d. Civitatis annis 1712: et 1713.*, 19 settembre 1713, "Ad Altare S.<sup>mi</sup> Crucifixi mandavit ex oblationibus que fiunt dicto Altari Archipresbyterum teneri mantenere accensam Lampadam ante dictum Altare quolibet die Veneris, omnibus diebus quadragesime, et quotiens detegitur Sacra Imago S.<sup>mi</sup> Crucifixi ad conservandam venerationem, et honorem eiusdem Sac: Imaginis, mandavit accendi sex vel saltem quatuor candelas"). Il 1° agosto 1777 il cardinale Gennaro Antonio De Simone vide che l'altare del Santissimo Crocifisso era stato adornato dal "detto crocifisso con un panno negro di veluto assai usato, e quantità grande de' voti e quadretti rappresentando grazie ricevute, una tela negra per coprirlo, tre tovaglie decenti ed un palio di gesso dipinto ed in buono stato..." (vedi Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *Relazione dello stato presente si spirituale che temporale della Chiesa Archipresbiteriale de' S.S. Apollinare e Cristofaro Martiri di Casteldimezzo Diocesi di Pesaro distante sette miglia da d.<sup>a</sup> Città e questa sarà vigilata dall'Eminentissimo e Reverendissimo sig.<sup>e</sup> sig.<sup>e</sup> Cardinale Gennaro Antonio de Simone Vescovo vigilantissimo di Pesaro li 11 di d.<sup>o</sup> mese del sud.<sup>o</sup> anno 1777, 1° agosto 1777, n. 77, cc. 577r, 577v, 578r. Questa relazione è pubblicata in *La visita pastorale del cardinale Gennaro Antonio De Simone alla diocesi di Pesaro (1776-1778)*, a cura di G.F. Allegretti, Urbani 2007, II, p. 415, "...capella dipinta, rami quattro di fiori in buon stato, candelieri sei con sua croce dipinti negri con quattro vasetti, ed altri quattro rami di fiori usati e sue cartelle pei giorni feriali, due campanette d'ottone ed altre due d'argento fatte dal presente parroco"). Nel 1782*

agosto 1799 il ‘Crocifisso’ “di statura gigantesca” fu “coperto con due tende di tela ordinaria, una color torchino, altra gialletto” e fu circondato “da circa cinquecento voti d’argento piccioli”.<sup>47</sup> Le popolazioni limitrofe e i marinai del luogo venerarono sommamente il ‘Crocifisso’ e chiunque avesse visitato il santuario in cui è custodito avrebbe ricevuto l’“indulgentia plenaria quotidiana perpetua”.<sup>48</sup> Un’inedita testimonianza del 23 giugno 1895 afferma che, nell’aprile di un paio d’anni prima, un terribile periodo di siccità avrebbe colpito i territori di Cattolica, Gabicce, Granarola, Fiorenzuola, Santa Maria dell’Imperiale e San Bartolo e che, proprio per questo motivo, i popoli di questi paesi avrebbero marciato processionalmente per chiedere al Santissimo Crocifisso la grazia della pioggia, come difatti ottennero insieme ad un abbondante raccolto.<sup>49</sup> Infine, nel 1919

---

l’arciprete Giuseppe Cermatori avvistò il “SSmo Crocefisso di rilievo di statura gigantesca entro una nicchia coperto con sua tenda di tela dipinta” (vedi Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *SS. Apollinare e Cristoforo di Colombarone [Castel di Mezzo]*, 35, 19, *Inventario de mobili e stabili spettanti alla Chiesa Arcipretale de SS Apollinare e Cristoforo di Casteldimezzo 1782 fatto da me D. Giuseppe Cermatori Arcip.* Al presente della sud. Pieve, 1782, “400 e più voti d’argento piccioli, l’ornamento del altare è dorato e colorato nero, con a lato due cornocopy assai vecchi”).

<sup>47</sup> Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *SS. Apollinare e Cristoforo di Colombarone (Castel di Mezzo)*, 35, 17, *Inventario di tutte e singole suppellettili ritrovate nella Chiesa... di Casteldimezzo e dei stabili appartenenti alla medesima ecc.*, 19 agosto 1799. L’8 settembre di quell’anno fu menzionato il terzo altare “coll’Immagine Miracolosa del SSmo Crocifisso di rilievo di statura gigantesca entro una nicchia coperto con due tende di tela. Attorno ad esso un ornamento fatto a rabesco con circa cinquecento voti d’argento piccoli. L’ornamento dell’altare poi è parte dorato, e parte colorato nero” (vedi Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *SS. Apollinare e Cristoforo di Colombarone [Castel di Mezzo]*, 35, 30-31, *Inventario ossia descrizione di tutte e singole suppellettili ritrovate nella Chiesa Arcipretale de SS. Apollinare e Cristoforo di Casteldimezzo e stabili appartenenti alla medesima fatta da me Notaro... ecc. e Inventario ossia descrizione di tutte e singole suppellettili ritrovate nella Chiesa Arcipresbiteriale de SS Apollinare e Cristoforo di Casteldimezzo e stabili appartenenti alla medesima fatta da ma Notaro... Per la morte del R. Sig. D. Giuseppe Cermatori ecc.*; 8 settembre 1799). Nel 1828 il 2° altare sotto l’invocazione del SS.mo Crocifisso veniva mantenuto dal parroco *pro tempore*, nonostante non avesse alcun fondo per la sua manutenzione: su questo vedi Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *SS. Apollinare e Cristoforo di Colombarone (Castel di Mezzo)*, 35, 40, *Inventario fedelissimo de mobili e stabili appartenenti a questa Chiesa Arcipretale de’ SS Apollonio e Cristoforo di Casteldimezzo ecc.*, 1828.

<sup>48</sup> Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *Acta Prime Sacre Visitationis ab Illmo et Rmo Dno, Dno Andrea ex Comit. Mastai. Ferretti Episcopo Pisaurensi Habite Anno 1807.*, 14, *Mastai Ferretti 1806-1822*, 18 agosto 1807, c. 14v, “Ad Altare Ssmi Crucifixi, que Imago, seu potius Simulacrum ab antiquo tempore a finitimis, et signanter Nautis summa colitur veneratione per quod indulgentia plenaria quotidiana perpetua eam devote visitantibus est concessa”. Il resoconto, redatto alla metà dell’Ottocento dall’arciprete Giuseppe Pizzagalli, ci informa che “All’Altare del Santissimo Crocifisso vi sono N. 6 Candelieri con N. 4 Reliquiari di legno a velatura, e le cartaglorie con suo legio di legno in cattivo stato”; “vi sono diversi piccolissimi voti di sottile lastra d’argento. Dentro la nicchia vi sono due candelabri a velatura” e “Tanto alle due colonne laterali dell’Altare maggiore, quanto a quelle del Santissimo Crocifisso vi sono due cornocopy in sufficiente stato con due lampade di ottone” (vedi Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *Inventari esibiti nella S.<sup>a</sup> Visita dell’anno 1849. dai Rettori de’ benefizi, e delle Parrocchie comprese nelle Vicarie Foranee di Tomba, Gradara, Gabicce, S. Marina*, 19, *Sacra Visita nella Pieve di Casteldimezzo 1849, Relazione della chiesa Arcipretale di Sant’Apollinare di Casteldimezzo compilata da me Giuseppe Arciprete Pizzagalli e consegnata a sua Eccellenza Reverendissima Monsignor Giovanni Carlo Commendatore Gentili Degnissimo e Zelantissimo Vescovo di Pesaro nella sua prima Sacra Visita fatta il giorno 18 Ottobre 18quarantanove*, cc. 212v, 214v).

<sup>49</sup> Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *SS. Apollinare e Cristoforo di Colombarone (Castel di Mezzo)*, 35, *Casteldimezzo – Don Bianchini, Don Bartolini*, 3/1, 2 *lettere relative al Crocifisso di Casteldimezzo*, 23 giugno 1895, “Ed in via generale si potrebbe pure aggiungere, che il d.° SS. Crocefisso per i continui prodigi richiama a se i popoli circonvicini, che in ogni tempo dell’anno concorrono chi per pregarlo, chi per ringraziarlo dei ricevuti benefizi”.

l'altare del Santissimo Crocifisso presentava sei candelieri “con quattro palme in vasetti di legno a velatura, due candelieri da mensa, il ciborio, le cartaglorie, il leggio, un piccolo crocifisso ed un candelabro per cinque candele”.<sup>50</sup>

In due occasioni Ileana Chiappini di Sorio ha supposto che il volto del Cristo e il panneggio del perizoma siano stati eseguiti dal Bonvicino, seguendo un preciso disegno di Jacobello, il quale sarebbe intervenuto poi nella dipintura della figura, accentuando certi caratteri peculiari e, pertanto, abbia inteso la necessità di sottoscrivere accanto al Bonvicino stesso.<sup>51</sup> Al contrario, concordo con Anne Markham Schulz<sup>52</sup> nel ritenere improbabile che Jacobello sia stato l'autore del disegno del ‘Crocifisso’ di Casteldimezzo, sia perché, sulla base della loro somiglianza con quest'opera, la studiosa ha rintracciato tra Venezia, Mestre, Treviso e Vicenza più di una dozzina di crocifissi attribuibili ad Antonio Bonvicino o alla sua bottega, sia perché è un chiaro segnale che questo tipo di collaborazione paritetica tra scultore (colui che intaglia la statua) e pittore (colui che la policroma) è comune un po' in tutta Italia e nel resto d'Europa, ed è testimoniata da numerosi esempi, perlopiù toscani ma anche adriatici e borgognoni, tra i quali ricordo i casi eclatanti di Agostino di Giovanni e Stefano Acolti nella ‘Madonna annunciata’ del Museo Nazionale di San Matteo di Pisa<sup>53</sup> o di Jacopo della Quercia e di Martino di

---

<sup>50</sup> Archivio Storico Diocesano di Pesaro, *SS. Apollinare e Cristoforo di Colombarone (Castel di Mezzo)*, 35, 58, *Inventario degli arredi ed oggetti appartenenti alla Chiesa Arcipretale di Casteldimezzo*, 1919, “Ai lati della nicchia vi sono due lampade ed un'altra più grande di fronte appesa all'arco di metallo bianco donate dai parrocchiani. Alle colonne della cappella vi sono quattro cornacopi ed alla parete quattro campanine concertate...”.

<sup>51</sup> I. Chiappini di Sorio, *Appunti per la storia dell'arte veneta. Jacobello ed Ercole del Fiore*, in ‘Arte Documento’, 3, 1989, pp. 58-71: 60; I. Chiappini di Sorio, *Jacobello del Fiore: pittore cortese tra Venezia e la Marca*, in *L'aquila e il leone: l'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano; Jacobello, i Crivelli e Lotto*, catalogo della mostra a cura di S. Papetti (Fermo, Pinacoteca Civica/Sant'Elpidio a Mare, Pinacoteca Civica “Vittore Crivelli”, 24 marzo-17 settembre 2006), Venezia 2006, p. 30.

<sup>52</sup> A. Markham Schulz, *Antonio Bonvicino* cit., p. 298.

<sup>53</sup> In previsione della *Mostra della scultura pisana*, che si tenne a Pisa nel 1946, la ‘Madonna annunciata’ fu restaurata e grazie all'asportazione delle numerose ridipinture riemersero una data e un'iscrizione frammentaria, che fu recuperata definitivamente nel 1984 dopo un nuovo intervento di restauro: “A(NNO) D(OMINI) MCCCXXI AGUSTINUS HO(N)DA(M) GIOVAN(N)I E STEFANUS ACOLT(I) DE SEN(IS) [...]”. Niente sappiamo del secondo firmatario Stefano Acolti. Tra le carte riscoperte nel XIX secolo da Ettore Romagnoli, Gaetano Milanese, Scipione Borghesi e Luciano Banchi non si ha infatti nessuna menzione di questo maestro. Poiché è difficile pensare che il monumentale gruppo dell'‘Annunciazione’ (del quale è purtroppo andato perduto l'angelo) composto da due sole figure venisse affidato a due diversi scultori, è da supporre che egli sia stato il pittore responsabile della policromia e che in questo senso abbia sottoscritto il proprio lavoro. Sulla ‘Madonna annunciata’ vedi P. D'Achiardi, *Alcune opere di scultura in Legno dei secoli XIV e XV*, in ‘L'Arte’, 7, 1904, pp. 356-376: 359, fig. 3; A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, voll. 11, Milano 1901-1940, IV, *La scultura del Trecento e le sue origini*, p. 522, fig. 411; C. von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz- und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento*, in ‘Jahrbuch der Koniglich Preussischer Kunstsammlungen’, 1909, beiheft, pp. 1-88: 11; *Exhibition of Italian Art 1200-1900*, catalogo della mostra di Londra, London 1930, p. 53; W.G. Constable, *Quelques aperçus suggérés par l'exposition italienne de Londres*, in ‘Gazette des Beaux-Arts’, I, 1930, pp. 277-301: 279, fig. 3; R. Van Marle, *L'Annonciation dans la sculpture monumentale de Pise et de Sienne*, in ‘La Revue de l'Art ancien et moderne’, 1934, pp. 111-126, 165-182: 125-126, fig. 13; *Mostra della scultura pisana*, catalogo della mostra a cura di R. Barsotti, L. Bertolini (Pisa, Museo Nazionale e Civico di San Matteo, 1946), Pisa 1946, pp. XXIII, 44; E. Carli, *La mostra dell'antica scultura pisana*, in ‘Emporium’, CV, 1947, pp. 47-57: 56-57; W.R. Valentiner, *Andrea Pisano as marble Sculptor*, in ‘The Art Quarterly’, 10, 1947, pp. 163-187: 163-164, fig. 1; I. Toesca, *Andrea e Nino Pisani*, Firenze 1950, pp. 58-59, figg. 160-161; E. Carli, *Scultura lignea senese*, Milano-Firenze 1951, p. 34; J. Pope-

Bartolomeo nell' 'Annunciazione' della Collegiata di San Gimignano<sup>54</sup> o di Caterino Morozzone e Bartolomeo di Paolo nel 'Paliotto del Corpus Domini' del Museo Correr,<sup>55</sup> e

---

Hennessy, Toesca, *Ilaria: Andrea e Nino Pisani*, in 'The Burlington Magazine', 93, 1951, p. 395; P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 312, fig. 277; J. Pope Hennessy, *Italian Gothic Sculpture*, London 1955, p. 27, fig. 16; M. Wundram, *Toskanische Plastik von 1250 bis 1400*, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', 21, 1958, pp. 243-270: 265; E. Carli, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960, pp. 52-55, tav. 28; A. Garzelli, *Problemi di scultura gotica senese. 2.*, in 'Critica d'Arte', 79, 1966, pp. 17-28: 25-26; E. Carli, *Scultura italiana. Il Gotico*, Milano 1967, p. 48, tav. 94; A. Garzelli, *Sculture toscane nel Duecento e nel Trecento*, Firenze 1969, pp. 99, 150-151, fig. 99; G. Previtali, *Secondo studio sulla scultura umbra del Trecento*, in 'Paragone', 241, 1970, pp. 9-27: 25; W.D. Wixom, *A Masterpiece attributed to Andrea Pisano*, in 'The Bulletin of the Cleveland Museum of Art', December 1972, pp. 263-283: 273, fig. 23; E. Carli, *Il Museo di Pisa*, Pisa 1974, pp. 23-24, figg. 21-22; A.F. Moskowitz, *Studies in the Sculpture of Andrea Pisano: Origins and Development of His Style*, Ph. D. Diss., New York University, 1978, pp. 85-88, figg. 140-142, 146, 148, 151; E. Carli, *Gli scultori senesi*, Milano 1980, p. 20; M. Burrelli, *Restauro di sculture lignee nel Museo di S. Matteo*, catalogo della mostra di Pisa, Pontedera 1984, cat. 1, figg. 1, tav. 1; G. Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München 1984, pp. 129-130, fig. 461; A.F. Moskowitz, *The sculpture of Andrea and Nino Pisano*, Cambridge (Mass.) 1986, pp. 51-52, 55, 68, 98, 117, 165, 167-168, figg. 102-104; R. Bartalini, in *Scultura Dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, catalogo della mostra di Siena (Pinacoteca Nazionale, 16 luglio - 31 dicembre 1987) a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, Firenze 1987, pp. 56-60, n. 10; J. Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Gotik*, München 2000, p. 158; A. Caleca, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, a cura di M. Burrelli, catalogo della mostra di Pisa, Milano 2000, pp. 124-128; G. Fattorini, *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, in 'Prospettiva', 100, 2000, pp. 81-92: 87; R. Bartalini, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 215, 218-222, figg. 248-251, 255, 257; Idem, *Agostino di Giovanni*, in *Scultura Gotica Senese 1260-1350*, a cura di R. Bartalini, con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, Torino 2011, pp. 264-265, 274, n. 2, 281 figg. 3-4.

<sup>54</sup> Il gruppo di San Gimignano fu commissionato dall'Opera della Collegiata a Jacopo della Quercia perché sostituisse un più antico gruppo ligneo nella Cappella dei Santi Fabiano e Sebastiano. Sulla base dell'angelo si legge "MCCCXXVI MARTINUS BARTHOLOMEI DE SENIS PINXIT", mentre sulla base della Vergine "HOC OPUS FECIT MAGISTER GIACOPUS PIERI DE SENIS". Jacopo della Quercia deve avere incominciato ad intagliare il gruppo nel 1421 o poco prima, come infatti attestava il libro di entrata e di uscita dell'Opera della Collegiata sangimignanese all'anno 1421, e deve averlo terminato fra il 1425 e il 1426, anno in cui fu affidato a Martino di Bartolomeo affinché fosse policromato. Sull' 'Annunciazione' vedi P. D'Achiardi, *Alcune opere cit.*, pp. 372-375; P. Schubring, *Die Plastik Sienas im Quattrocento*, Berlin 1907, pp. 39-43; C. von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis cit.*, p. 66; L. Chellini, *San Gimignano e dintorni*, Modena 1921, p. 53; P. Bacci, *Le statue dell'Annunciazione intagliate nel 1421 da Jacopo della Quercia*, in 'Rassegna d'Arte Senese', gennaio-febbraio 1927, pp. 149-175; Idem, *Jacopo della Quercia. Nuovi documenti e commenti*, Siena 1929, pp. 3-75; J. Lanyi, *Quercia-Studien*, in 'Jahrbuch für Kunstwissenschaft', 1/2 heft, 1930, pp. 25-63: 34; G. Nicco, *Jacopo della Quercia*, Firenze 1934, p. 108; P. Bacci, *Catalogo della mostra di sculture d'arte senese del XV sec.*, Siena 1938, nn. 5-6; S. Bottari, *Jacopo della Quercia*, in 'Emporium', 88, 1938, pp. 183-194: 183; R. Paribeni, *Jacopo della Quercia*, Roma 1938, p. 20; E. Carli, *Mostra della antica scultura lignea senese*, catalogo della mostra di Siena, Firenze 1949, p. 44; Idem, *Scultura cit.*, pp. 70, 147; Idem, *La scultura cit.*, p. 82; M. Wundram, *Die sienische Annunziata in Berlin ein Frühwerk des Jacopo della Quercia*, in 'Jahrbuch der Berliner Museen', 1964-1966, pp. 39-52: 39; C. Del Bravo, *Scultura senese del Quattrocento*, Firenze 1970, p. 39; P. Torriti, *Il nome di Jacopo della Quercia nell'Annunciazione di San Gimignano*, in *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, Atti del Convegno di Studi tenutosi a Siena, 2-5 ottobre 1975, Firenze 1977, pp. 98-100: 98; G. Brunetti, *Dubbi sulla datazione dell'Annunciazione di San Gimignano*, in *ibidem*, pp. 101-103: 101; E. Carli, *Gli scultori cit.*, p. 31; P. Torriti, in *Scultura Dipinta cit.*, pp. 156-157, nn. 40a-40b; A. Galli, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra di Siena (26 marzo - 11 luglio 2010, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana e Pinacoteca Nazionale) a cura di M. Seidel, sezioni della mostra a cura di F. Caglioti, E. Carrara, L. Cavazzini, M. Ciatti, E. Cioni, A. De Marchi, G. Fattorini, A. Galli, L. Simonato, Milano 2010, pp. 96-97, n. A.29. Quando non soccorrono le firme, ci sono i documenti a testimoniare la collaborazione paritetica tra scultori e pittori. Ne sono un esempio i tre busti di santi (San Crescenzo, San Savino e San Vittore) intagliati da Francesco di Valdambro nel 1409 su commissione dell'Operaio del Duomo di Siena Caterino di Corsino, dorati da Giusa di Frosino e

Taddeo di Francesco e infine policromati da Andrea di Bartolo e Benedetto di Bindo, il quale eseguì gli interventi finali di coloritura anche per un'Annunciazione scolpita dal Valdambriano per la sacrestia del Duomo (cfr. P. Bacci, *Francesco di Valdambriano*, Siena 1936, pp. 153-157, 161-162, tavv. 14-17, 19-26; C.L. Ragghianti, *Su Francesco di Valdambriano*, in 'Critica d'Arte', 3, 1938, pp. 136-143: 137, 141, figg. 10, 12-13; P. Bacci, *Catalogo cit.*, pp. 13-14; W. Haftmann, *Jacopo della Quercia und die sienesische Skulptur des Quattrocento. Zur Ausstellung im Stadtpalast zu Siena*, in 'Pantheon', 11, 1938, pp. 367-375: 371; E. Carli, *Mostra cit.*, pp. 27-28, nn. 20-22; Idem, *La mostra dell'antica scultura lignea senese*, in 'Emporium', CX, 1949, pp. 99-116: 112, fig. a p. 106; Idem, *Scultura cit.*, pp. 53-56, 143, tavv. 84-87; Idem, *La scultura cit.*, pp. 74, 79, tavv. 43-44; C. Freytag, *Beitrage zum Werk des Francesco di Valdambriano*, in 'Pantheon', 29, 1971, pp. 363-378: 363, figg. 1-3; E. Carli, *Il Duomo di Siena*, Genova 1979, pp. 101-102, tavv. CLI-CLII; Idem, *Gli scultori cit.*, p. 36, tavv. 221-223; E. Neri Lusanna, *Un episodio di collaborazione tra scultori e pittori nella Siena del primo Quattrocento: la 'Madonna del Magnificat' di Sant'Agostino*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz', 25, 1981, 3, pp. 325-340: 336-337, figg. 16-17; M. Paoli, *Una nuova opera documentata di Francesco di Valdambriano*, in 'Paragone', 381, novembre 1981, pp. 66-77: 67, 70; A. Cecchi, in *Il Gotico a Siena: miniature, pitture, oreficerie, oggetti d'arte*, catalogo della mostra di Siena a cura di G. Chelazzi Dini, Firenze 1982, pp. 327-328, 330; A. Bagnoli, in *Pienza e la Val d'Orcia. Opere d'arte restaurate dal XIV al XVII secolo*, redazione del catalogo a cura di A. Bagnoli, L. Martini, Genova 1984, pp. 32, 34; Idem, in *Scultura Dipinta cit.*, pp. 140-142, nn. 34a-34c; G. Fattorini, in *Da Jacopo della Quercia cit.*, pp. 58-61, n. A.14). Analogamente vale la pena ricordare anche i due dolenti commissionati il 4 settembre 1414 dal medesimo Operaio del Duomo di Siena per la cappella di Ser Galgano di Cerbone (ai lati del 'Crocifisso' ligneo) a Domenico di Niccolò 'dei cori', il cui intervento di coloritura e doratura fu affidato a Martino di Bartolomeo nel 1415 (cfr. P. Schubring, *Die Plastik cit.*, p. 106; C. von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis cit.*, pp. 79-80; G. De Nicola, *Arte inedita a Siena e nel suo antico territorio*, in 'Vita d'Arte', marzo 1912, pp. 85-111: 107-108, figg. 16-17; P. Bacci, *Catalogo cit.*, pp. 12-13, figg. 6-7; E. Carli, *Mostra cit.*, p. 23, nn. 12-13; Idem, *La mostra cit.*, p. 110; C. Brandi, *La mostra della scultura in legno a Siena*, in 'L'Immagine', 13, 1949, pp. 282-287: 285, fig. 5; E. Carli, *Scultura cit.*, pp. 43-49, 141, figg. 66-69; Idem, *La scultura cit.*, pp. 71-73, tavv. 38-39; C. Seymour, *Sculpture in Italy. 1400 to 1500*, Harmondsworth 1966, pp. 53, 228 nota 25; C. Del Bravo, *Scultura senese cit.*, pp. 16-18, 28-30, figg. 52-53; A.M. Guiducci, *Il Maestro della Madonna di Lucignano e Domenico di Niccolò dei Cori*, in *Jacopo della Quercia cit.*, pp. 38-52: 38-39, 41; E. Carli, *Il Duomo cit.*, p. 102, tav. CLIII; Idem, *Gli scultori cit.*, pp. 34-35, tavv. 207-209; G. Previtali, *Domeico "dei cori" e Lorenzo Vecchietta: necessità di una revisione*, in 'Storia dell'Arte', 38-40, 1980, *Studi in onore di Cesare Brandi*, pp. 141-144, figg. 3-4, 8-9, 12; A. Bagnoli, in *Il Gotico cit.*, p. 353; Idem, in *Scultura Dipinta cit.*, pp. 116-118, nn. 26a-26b; S. Colucci, in *Da Jacopo della Quercia cit.* pp. 90-91, n. A.26). Laddove le firme o i documenti non ci sovengono in aiuto allora è lecito attribuire la policromia ad un pittore: quella del 'Busto reliquiario di Sant'Orsola (?)' del Museo Civico di San Gimignano, scolpito da Mariano d'Agnolo Romanelli intorno al 1380-1390, è stata attribuita ad Andrea di Bartolo (cfr. P. Clemenn-Bonn, *Die Geschichte der Heiligen Fina von San Gimignano*, in P. Schubring, *Italienische Studien. Paul Schubring zum 60. Geburtstag Gewindmet*, Leipzig 1929, pp. 10-31: 26-27, fig. 9; E. Carli, *La nuova Pinacoteca di S. Gimignano*, in 'Bollettino d'Arte', 4, Ser. 33, 1948, pp. 189-190; A. Bagnoli, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto - II*, catalogo della mostra di Siena, Genova 1981, pp. 62-63, fig. 42, tav. IV; Idem, in *Il Gotico cit.*, pp. 333-334; Idem, in *L'art gothique siennois: enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture*, coordinamento scientifico del catalogo francese M.C. Leonelli, Firenze 1983, pp. 296-297; Idem, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto - III*, catalogo della mostra di Siena, Genova 1983, p. 23; M. Boskovits, *Il Gotico senese rivisitato: proposte e commenti su una mostra*, in 'Arte Cristiana', N.S., 71, 1983, pp. 259-276: 267; A. Bagnoli, in *Scultura Dipinta cit.*, pp. 83-85, n. 17; A. Galli, in *Da Jacopo della Quercia cit.*, pp. 398-399, n. E.19), per l'intervento di coloritura dell'Annunciazione eseguita dallo stesso autore in Santa Chiara della Marca a Castelfiorentino sono stati fatti i nomi di Bartolo di Fredi e del figlio Andrea (cfr. C. von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis cit.*, p. 58; O. Pogni, *Le Chiese e gli Oratori di Castelfiorentino. Chiesa parrocchiale dei SS. Francesco e Chiara al Monastero di S. Maria della Marca*, in 'Miscellanea Storica della Valdelsa', 137, 1939, pp. 25-38: 29; P. Dal Poggetto, *Arte in Valdelsa dal sec. XII al sec. XVIII*, catalogo della mostra di Certaldo, Certaldo 1963, pp. 46-47, tav. XXXII; C. Del Bravo, *Scultura senese cit.*, pp. 46-48, figg. 116-119; Idem, *Jacopo della Quercia at Siena*, in 'The Burlington Magazine', 117, 1975, pp. 624-628: 627; E. Carli, *Gli scultori cit.*, p. 35; A. Bagnoli, in *Mostra di opere cit.*, p. 62; Idem, in *Il Gotico cit.*, pp. 332-333; Idem, in *L'art gothique cit.*, pp. 295-296; Idem, in *Scultura Dipinta cit.*, pp. 86-88, nn. 18a-18b), mentre la 'Madonna del Magnificat', riconosciuta da Luciano Bellosi a Giovanni di Turino, fu policromata da Taddeo di Bartolo e Gregorio di Cecco di Luca, poiché si trovava sull'altare

quelli meno famosi di Giovanni di Pietro da Milano che, in un documento del 16 giugno 1431, promette all'arcivescovo Lorenzo Venier di dipingere e dorare le statue lignee che erano state scolpite tra il 1426 e il 1431 da Matteo Moronzone di Andrea per la Cattedrale di Sant'Anastasia a Zara,<sup>56</sup> e di Jean Malouel, che nel 1402, con l'aiuto del nipote Herman

---

della cappella Marescotti in Sant'Agostino a Siena, al centro di un polittico dipinto dai due artisti senesi nel 1420 (cfr. P. D'Achiardi, *Alcune opere* cit., pp. 369-370, fig. 13; *Mostra dell'Antica Arte Senese*, catalogo della mostra di Siena - Palazzo Pubblico, aprile-agosto 1904 - Siena 1904, p. 167; C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la mostra d'antica arte senese*, Bergamo 1904, p. 63, fig. 27; C. von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis* cit., p. 70; P. Bacci, *Catalogo* cit., p. 16; E. Carli, *Mostra* cit., p. 67; Idem, *La mostra* cit., p. 110; J. Pope-Hennessy, *An exhibition of Sienese wooden sculpture*, in 'The Burlington Magazine', 91, 1949, pp. 323-324; E. Carli, *Restauri alla Mostra dell'Antica Scultura Lignea Senese*, in 'Bollettino d'Arte', 4, Ser. 35, 1950, pp. 77-84: 84; Idem, *Scultura* cit., pp. 50-52; Idem, *La scultura* cit., p. 73; C. Del Bravo, *Scultura senese* cit., pp. 30-31; E. Carli, *Gli scultori* cit., pp. 35-36; E. Neri Lusanna, *Un episodio* cit., pp. 325-340; L. Bellosi, in *Scultura Dipinta* cit., pp. 166-168, n. 43). Anche gli interventi di manutenzione fatti eseguire alle sculture marmoree poste sugli esterni documentano casi di collaborazione fra scultori e pittori, anche se non in sincronia. Su quest'argomento vedi A. Bagnoli, in *Scultura Dipinta* cit., pp. 12-14 e Idem, *La 'Madonna Piccolomini' e Giovanni di Cecco*, in 'Prospettiva', 53-56, Aprile 1988-Gennaio 1989, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I, pp. 177-183.

<sup>55</sup> La 'Presentazione al tempio' centrale ospita le firme dei due artisti: "BARTOLOMEV(S) / M(AGISTR)I PAVLI PI(N)XIT / CHATARIN(VS) / FILIV(S) MAGIS/TRI ANDREE / INCIXIT HOC / OPVS". Il paliotto proviene dal coro delle monache domenicane della chiesa del convento dedicato al Corpus Domini, che un tempo si trovava sulla punta di Cannaregio al posto dell'attuale complesso di uffici delle Ferrovie dello Stato. Sebbene vada letto a parti invertite è piuttosto significativo citare anche un altro caso di collaborazione paritetica tra pittore e scultore. Mi riferisco al 'Crocifisso' della parrocchiale di Verucchio, datato 1404 e firmato da entrambi gli artisti, vale a dire da colui che lo dipinse (Nicolò di Pietro) e da colui che intagliò la carpenteria (Caterino Moronzone). Sul 'Paliotto del Corpus Domini' vedi E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, voll. 6, Venezia 1824-1853, II, pp. 422-423, III, p. 89, n. 1, VI, pt. 2, p. 803; V. Lazari, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr di Venezia*, Venezia 1859, pp. 163-164, n. 862; G.M. Urbani de Gheltof, *L'intaglio in legno a Venezia nel medio evo e nel rinascimento*, Venezia 1883, p. 11; Idem, *Les arts industriels a Venise au moyen age et à la renaissance*, Venezia 1885, pp. 96-98; L. Testi, *La storia* cit., I, pp. 236, 250-253; E. Carli, *Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo*, in 'Rivista del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte', IX, 1942, fasc. 1-3, pp. 164-211: 169, 204 n. 9; P. Toesca, *Il cit.*, p. 934; G. Mariacher, *Paliotti lignei veneziani*, in 'Emporium', CXV, 1952, pp. 161-166: 161-163; E. Carli, *La scultura* cit., p. 68; M. Walcher, *Scultura in Friuli. Il gotico*, catalogo e bibliografia a cura di F. Sforza Vattovani, Pordenone 1980, p. 36; F. Sforza Vattovani, in *ibidem*, p. 104, n. 30; O. Lehmann-Brockhaus, *Abruzzen und Molise: Kunst und Geschichte*, Munchen 1983, p. 364; M. Walcher, *Il gotico*, in *La scultura in Friuli, I. Dall'epoca romana al gotico*, a cura di M. Buora, Pordenone 1983, p. 369; M. Walcher Casotti, *La pittura del tardo Trecento in Friuli e nella Venezia Giulia*, in *Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom*, atti del convegno internazionale di studi a cura di J. Hofler (Ljubljana, Narodna Galerija, 20-22 ottobre 1994), Ljubljana 1995, pp. 227-240: 235; G. Ericani, *I Moranzone veneziani e la scultura lignea veneta del Quattrocento*, in G. Perusini (a cura di), *La scultura lignea nell'arco alpino: storia, stili e tecniche, 1450-1550*, Udine 1999, pp. 106-107; L. Sartor, *Scultura lignea veneziana del Quattrocento (1390-1500)*, tesi di Dottorato, tutor Prof. S. Mason, Università degli Studi di Udine, A.A. 2000-2001 pp. 15, 52-56; Eadem, *Andrea e Caterino Moranzone e il Friuli Venezia Giulia*, in *Artisti in viaggio 1300-1450: presenze foreste in Friuli Venezia Giulia* (Atti del convegno, Codroipo [UD], Villa Manin di Passariano, 15-16 novembre 2002), a cura di M.P. Frattolin, Udine 2003, pp. 93-122: 104-107; A. Markham Schulz, *La pala d'altare del Corpus Domini di Caterino Moronzone presso il Museo Correr: storia, significato e stile*, in 'Bollettino dei Musei Civici Veneziani', ser. 3, II, 2007, pp. 94-107; L. Sartor, *Crocifisso ligneo. Bottega di Moranzone*, in Copetti Antiquari, Udine. *Eventus. Proposte e divagazioni artistiche per un trentennale*, Basaldella di Campofornido (UD) 2008, pp. 4-11: 8-9; A. Markham Schulz, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350-1550*, Firenze 2011 pp. 35, 43-44, 56-57, 94 n. 153, 204, 236-244 cat. 8, Pl. 16, figg. 215-234.

<sup>56</sup> K. Prijatelj, *Due pittori lombardi nel 'Quattrocento dalmata*, in 'Arte lombarda', VII, 2, 1962, p. 148; G. Ericani, *I Moranzone veneziani* cit., in G. Perusini (a cura di), *La scultura lignea* cit., pp. 105-117; G. Praga,



Limbourg, dorò e dipinse le statue del ‘Pozzo di Mosè’ di Claus Sluter nel chiostro della certosa di Champmol a Digione.<sup>57</sup> Altrettanto inverosimile è la teoria che vuole il ‘Crocifisso’ intagliato a Venezia e poi policromato nelle Marche intorno al 1401,<sup>58</sup> cioè molti anni prima rispetto alla datazione avanzata da Lucia Sartor sulla base delle similitudini tipologiche tra il ‘Crocifisso’ di Casteldimezzo e quello intagliato da Matteo Moronzone di Andrea per il Duomo di Zara.<sup>59</sup> Credo non vi siano dubbi sul fatto che esista una reale affinità tipologica tra i due crocifissi, ma penso che il rapporto di dipendenza vada letto a parti invertite, poiché Antonio Bonvicino viene ricordato per la prima volta il 26 aprile 1388, allorché “Andriolla Bonvixin de confinio Sti. Antonini” redige il suo testamento e nomina suoi esecutori la madre Cataruccia, cui lascia 10 ducati e due delle sue migliori pelliccie, Franceschina Avogaro e “Antonium Bonvixin fratrem meum”, al quale cancella il debito nei suoi confronti e gli dona un letto, una piccola trapunta e un paio di fogli di lino,<sup>60</sup> mentre Matteo Moronzone di Andrea compare tra le carte d’archivio quasi vent’anni dopo, ovvero il 7 luglio 1407, data in cui a favore di sua moglie Franceschina, figlia di Alesio *concianave*, “Ser Matheus q. magri Andree Intaiator”, dà quietanza all’esecutore del testamento dell’orafo Marco Negro per un lascito di 15 ducati.<sup>61</sup> Ciò significa che Antonio Bonvicino nacque almeno una generazione prima rispetto a Matteo Moronzone di Andrea e che, semmai, furono proprio i modelli del primo ad influenzare le figurazioni del più giovane collega, il quale era ancora in vita, probabilmente, il 20 luglio 1462, quando suo figlio si firmò come “ser Francesco

---

*Documenti per la storia dell’arte a Zara dal Medioevo al Settecento*, trascrizione, regesti e note a cura di M. Walcher, Trieste 2005, pp. 160-161, doc. 243; A. Markham Schulz, *Woodcarving* cit., p. 150.

<sup>57</sup> A. De Marchi, *Gentile da Fabriano e il gotico internazionale. Jean de Beaufort, Melchior Broederlam, Jacquemart d’Hesdin, Giovanni de’ Grassi, Lorenzo Monaco, Michelino da Besozzo, Stefano di Giovanni, Jean Malouel, Herman, Pol e Jean Limbourg, Lorenzo e Jacopo Salimbeni, Giovanni da Modena, Pisanello, Jacopo Bellini, Michele Giambono*, (I Grandi Maestri dell’Arte, 25), Firenze 2008, pp. 26-29, 302.

<sup>58</sup> A. Markham Schulz, *Antonio Bonvicino* cit., p. 298.

<sup>59</sup> L. Sartor, *Scultura lignea* cit., pp. 166-167 nota 4.

<sup>60</sup> Inoltre, in questo documento “Andriolla Bonvixin de confinio Sti. Antonini” lascia a sua zia Colota e a “Victori intaiatori”, rispettivamente, 4 e 5 ducati. Le altre esigue attestazioni che ricordano Antonio Bonvicino sono le seguenti: il 16 giugno 1388 gli esecutori del testamento di Andreola si danno vicendevoli quietanze dal momento che accettano di amministrare in comune le sue proprietà e Cataruccia firma una ricevuta per la sua eredità. Il giorno successivo Colota, detta la “pictressa de confinio S. Antolini”, scrive una quietanza per la sua eredità e allo stesso tempo “Victor Intaiator de confinio S. Justine”, descritto come il fratello di Andreola (e quindi anche di Antonio) dà una ricevuta per il suo lascito. Il 2 aprile 1393 o 1394 “Franceschina uxor Ser Antonij Bonvesin intaiatoris de S. Antonino infirma corporis” redige il suo testamento. Lei nomina suo marito solo esecutore ed erede. Il 26 ottobre 1400 “Franciscina uxor Antonij Bonvisin de incisor [...] S. (sic) de confinio S. Salvatoris” redige un altro testamento poiché gravemente malata. Essa nomina nuovamente suo marito quale unico esecutore ed erede. Desidera essere sepolta nel cimitero dei SS. Giovanni e Paolo e lascia 1 ducato alla Scuola di S. Vito (cfr. A. Markham Schulz, *Woodcarving* cit., pp. 79-80, n. 74).

<sup>61</sup> Lo stesso giorno, il fratello di Matteo Lorenzo, scrive un’equivalente quietanza in favore di sua moglie Jacobella, anch’essa figlia di Alesio *concianave* (riparatore di navi). Evidentemente i due fratelli avevano sposato due sorelle (cfr. A. Markham Schulz, *Woodcarving* cit., p. 149).

morenzano ser mathei intaiator”<sup>62</sup> e sicuramente morto il 23 ottobre 1462, quando sempre suo figlio fu appellato “Franciscus quondam magistri Mathei”.<sup>63</sup>

Il volto del crocifisso marchigiano, dalle sottili sopracciglia ondulate, dai grandi occhi gonfi, dal naso schiacciato e dalla barba e i capelli risolti in folte ciocche spiraliformi, dialoga apertamente con le figurazioni tardo-trecentesche e di primissimo Quattrocento del giovane Jacobello del Fiore. Per convincersene, basterà osservare il Cristo che trasporta la Croce nella ‘Salita al Calvario’ di Hampton Court, l’equivalente personaggio della ‘Cattura di Cristo’ di collezione privata e, soprattutto, sia il Sant’Antonio Abate del ‘Polittico della beata Michelina’ della Pinacoteca Civica di Pesaro, sia il San Giovanni Battista del polittico di Omisalj, con le sopracciglia inarcate, la bocca leggermente dischiusa e quelle tipiche rughe che si creano ai lati del naso, o confrontare il ‘Crocifisso’ di Casteldimezzo con quelli dipinti dal giovanissimo Jacobello a Stoccolma, a Mosca, nella pala d’altare francese e nella tavola Matthiesen. Come detto in precedenza, gli altri crocifissi attribuiti dalla Markham Schulz ad Antonio Bonvicino si trovano in un’area piuttosto circoscritta, che comprende Venezia, Mestre, Treviso e Vicenza; il fatto che uno di questi si trovi in un paese poco distante da Pesaro e sia una sorta di opera “fuori contesto”,<sup>64</sup> induce a convenire con la studiosa nel credere che sia inevitabilmente collegato all’attività marchigiana di Jacobello del Fiore. Dunque, non è improbabile che al nostro artista sia stato chiesto di raccomandare uno scultore per realizzare un crocifisso e che egli abbia fatto il nome del Bonvicino, in qualità di più importante esecutore di immagini di Cristo morto a Venezia tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo. Tutto ciò, unito ad una certa qual arcaicità del ‘Crocifisso’ di Casteldimezzo, dovuta alla dipendenza dai modelli scultorei del Trecento veneziano e dai manifesti pittorici tardo-trecenteschi e di primo Quattrocento di Jacobello, e al fatto che Antonio Bonvicino venga menzionato nei documenti solamente tra il 26 aprile 1388 e il 26 ottobre 1400,<sup>65</sup> lascia supporre che il ‘Crocifisso’ vada collocato cronologicamente sul finire e non oltre il primo decennio del Quattrocento e che, quindi, sia stato eseguito in concomitanza alla realizzazione del trittico di Montegrano di Jacobello.

Un altro imponente ‘Crocifisso’ di Antonio Bonvicino appartiene alla Skulpturensammlung der Staatliche Museen di Berlino; fu acquisito dal museo nel 1885 grazie a una donazione di Heinrich Vieweg di Braunschweig, con una provenienza

---

<sup>62</sup> B. Cecchetti, *Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia secoli XIV-XVI*, in ‘Archivio Veneto’, XVII, 1887, XXXIII, II, pp. 397-424: 417; A. Markham Schulz, *Woodcarving* cit., p. 150.

<sup>63</sup> I. Petricoli, *Umjetnicka obrada drveta u Zadru u doba gotike*, Zagreb 1972, p. 73, n. 24. Per vedere tutta la cospicua ed interessante documentazione relativa a Matteo Moronzone di Andrea vedi A. Markham Schulz, *Woodcarving* cit., pp. 149-150, n. 433.

<sup>64</sup> Non c’è da meravigliarsi nel trovare un’opera veneziana in territorio marchigiano, poiché è stato dimostrato che fin dal Medioevo Venezia intratteneva relazioni economiche, politiche e culturali sia con tutta la costa adriatica italiana sia con la sponda opposta del mare. In aggiunta, basterebbe riflettere sulla produzione artistica veneziana del XIV secolo destinata alle Marche, come è il caso di alcune opere del “Maestro del polittico di Torre di Palme” o di Guglielmo Veneziano, o a quella dello stesso Jacobello lungo tutto il corso della sua carriera.

<sup>65</sup> A. Markham Schulz, *Woodcarving* cit., pp. 79-80, n. 74.

veneziana dai depositi di Santa Maria dei Frari.<sup>66</sup> La Markham Schulz ha ipotizzato che un ‘Crocifisso’ così grande (192 x 168 cm.) sia stato sospeso all’altezza dell’arco trionfale all’entrata dell’appena ricostruita *cappella maggiore*<sup>67</sup> o che sia stato realizzato in occasione del completamento del tramezzo dei Frari nel 1425.<sup>68</sup> Questa suggestiva datazione ci permetterebbe di collocare le altre opere attribuite al Bonvicino entro un arco di tempo che va dal 1410 circa al 1425, ma ciò che trattiene dal farlo sono le esigue differenze che intercorrono tra il ‘Crocifisso’ di Casteldimezzo e quello berlinese, poiché entrambi mostrano una medesima definizione dei tratti facciali: una fronte bassa, capelli composti da fitte ed ampie striature, una spumosa barba che si divide in due ciocche all’altezza del mento, la bocca aperta che lascia intravedere l’arcata dentaria superiore, zigomi sporgenti e semichiusi occhi, incorniciati da ondulate sopracciglia. Per non parlare poi della stessa drammaticità, sottolineata dalla tensione muscolare e dal corpo emaciato di Cristo, o dell’identico perizoma, accartocciato come un foglio di alluminio, che spingono a retrodatare il ‘Crocifisso’ berlinese e a spostare l’intero *corpus*<sup>69</sup> dello scultore veneziano maggiormente in prossimità del primo decennio del secolo che non sul finire del primo quarto.

2.

È al 27 gennaio 1408 (*more veneto*) che risale la prima stesura del progetto di un testamento nuncupativo di Jacobello, corretto successivamente nel 1410 e il 3 giugno 1411, dal quale ricaviamo numerose ed interessanti informazioni riguardanti la vita e i desideri del nostro artista.<sup>70</sup> Egli nominò in qualità di esecutori testamentari sua moglie Lucia Peraniabelle e tutti i figli che avrebbe potuto procreare nel corso della sua esistenza. Decise di essere sepolto sotto “el portego” della chiesa di San Luca, alla cui fabbrica lasciò ben 15 ducati d’oro. Analogamente lasciò un ducato sia al pievano della chiesa sia a tale “miser

---

<sup>66</sup> Berlin, *Königliche Museen. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, catalogo di W. Bode, H. von Tschudi, Berlin 1888, p. 14, n. 37; Berlin, *Königliche Museen. Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museum. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, catalogo di W.F. Volbach, Berlin 1930, p. 108, n. 45.

<sup>67</sup> Per la storia costruttiva della basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari vedi H. Dellwing, *Die Kirchenbaukunst des späten Mittelalters in Venetien*, Worms 1990, pp. 91-92.

<sup>68</sup> A. Markham Schulz, *Antonio Bonvicino* cit., pp. 317-318.

<sup>69</sup> Come si è giustamente accorta Anne Markham Schulz (cfr. A. Markham Schulz, *Antonio Bonvicino* cit., pp. 309, 313) al ‘Crocifisso’ di Casteldimezzo andrà avvicinato l’‘Uomo dei Dolori’ di San Carlo Borromeo a Mestre, a causa dello stesso intaglio di barba, capelli e perizoma. Gli altri crocifissi attribuiti ad Antonio Bonvicino, alla sua bottega, a un collaboratore o addirittura ad un seguace sono ubicati nei seguenti luoghi: 1) Mestre: chiese di San Carlo Borromeo, San Giuseppe delle Clarisse Cappuccine e San Marco. 2) Treviso: Santa Croce (già Ospedale di Santa Maria dei Battuti), sacrestia della chiesa di S. Nicolò e depositi di Casa Noal (Museo Civico). 3) Venezia: Sant’Alvise, chiesa e convento di San Francesco della Vigna, sacrestia della chiesa di Santo Stefano e Pensionato alle Muneghette 4) Vicenza: Cattedrale della SS. Annunziata. 5) Già Amsterdam: collezione di Otto Lanz.

<sup>70</sup> I. Chiappini di Sorio, *Per una datazione tarda* cit., pp. 22-25; C. Pesaro, *Un’ipotesi sulle date di partecipazione di tre artisti veneziani alla decorazione della Sala Maggiore Consiglio nella prima metà del Quattrocento*, in ‘Bollettino dei Musei Civici Veneziani’, XXIII, 1978, 1/4, pp. 44-56: 49-50, le due studiose sono state le prime a far conoscere questo documento.

prè Girolamo Tramontan”, ordinando che venisse donata l’identica cifra a un nutrito gruppo di chiese veneziane, affinché fosse recitata la messa di San Gregorio in suffragio dell’anima sua e venissero distribuiti venticinque ducati tra ospedali, vedove, novizie e carcerati. Oltre a ciò, ordinò che i suoi libri fossero ripartiti tra alcuni conventi veneziani e che i suoi servi fossero affrancati da ogni vincolo di schiavitù. Infine, a sua madre Magdaluzia lasciò la casa situata in Santa Maria Zobenigo, stabilendo che alla morte di lei fosse ereditata prima da sua moglie, alla quale donò anche la sua “chasa granda che paga ducati 12 oro de fito chel altra piccola posta soto quella”, e poi da suo fratello “prè Piero Zane”.

Il 2 settembre 1411 “Jacobellus de Flor” della contrada di San Moisè vendette una schiava a Simone Buora di San Cassiano,<sup>71</sup> praticando un’azione piuttosto diffusa tra i pittori veneziani, poiché anche Zanino di Pietro, il 6 maggio 1412, cedette, per 52 ducati, una schiava tartara di trentasei anni circa agli intagliatori Lorenzo e Matteo Moronzone di Andrea, residenti nella parrocchia di San Salvador.<sup>72</sup> Il 26 novembre successivo troviamo il nome di Jacobello del Fiore fra quelli dei maggiorenti che presiedettero alla generale assemblea dei confratelli della Scuola di Santa Maria della Carità,<sup>73</sup> mentre l’11 gennaio di quell’anno (*more veneto*, quindi 1412) fu tra i diversi salariati della Signoria di Venezia, ai quali nel 1411 e 1412 si ridussero gli stipendi, causa le economie da farsi durante le guerre in Dalmazia contro le truppe di Sigismondo re d’Ungheria e imperatore del Sacro Romano Impero:<sup>74</sup> “...Magister Iacobellus pictor qui habet de salario ducatos centum in anno...habere debeat ducatos quinquaginta in anno”.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> Archivio di Stato di Venezia – Cancelleria Inferiore, Notai, B.<sup>a</sup> 193, protocollo 1410, c. 72v, Notaio F. de Soris (documento scoperto da Anna Pizzati nel 2006 durante le ricerche effettuate in occasione della mostra “*Gentile da Fabriano e l’altro Rinascimento*”, Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006; vedi il saggio di A. Pizzati, *Venezia*, in *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, a cura di A. De Marchi, L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano 2006, pp. 104-115, volume pubblicato a completamento del catalogo scientifico della mostra).

<sup>72</sup> S. Zanon, *Documenti d’archivio su Zanino di Pietro*, in ‘Arte Veneta’, XLVIII, 1996, I, pp. 108-117: 110; A. Markham Schulz, *Woodcarving* cit., p. 149.

<sup>73</sup> G. Fogolari, *Jacobello del Fiore e la sua famiglia (Nuovi Documenti)*, in ‘Archivio Veneto’, LXXIV, 1944, 34-35, p. 43 e nota 51.

<sup>74</sup> Il 9 luglio 1409 a Venezia, nella chiesa di San Silvestro, fu sancita la cessione di Ladislao d’Angiò, temporaneamente re d’Ungheria, alla Repubblica di Venezia per 100.000 ducati d’oro di Zara, Pago, Novegradi e ogni diritto sul resto della Dalmazia. La cessione di Ladislao riguardava in concreto solo una parte della Dalmazia e molto avrebbe dovuto ancora fare la Serenissima per assicurarsi la stabilità di tale dominio, in quanto Sigismondo, rivale di Ladislao, era riuscito nel frattempo a impadronirsi della corona ungherese disconoscendo l’atto di cessione stipulato dall’angioino con Venezia. I veneziani dopo essere entrati a Zara il 31 luglio 1409, giornata che fu definita dal popolo la “Santa Intrada”, dovettero impegnarsi non poco per ottenere la dedizione dei piccoli centri del circondario zaratino. Nel 1412 scoppiò inevitabile la guerra tra Venezia e Sigismondo re d’Ungheria, il cui esercito fu inizialmente battuto in Friuli nel 1413 da truppe mercenarie al soldo della Serenissima. Il capitano veneziano Pietro Loredan pose sotto assedio e conquistò Traù fedele agli ungheresi; alla resa di Traù fece presto seguito anche quella di Spalato che aprì le porte al capitano veneziano. Sigismondo capitolò e rinunciò ad ogni diritto residuo sulla Dalmazia accordandosi con Venezia per la somma di 10.000 ducati d’oro. La Dalmazia dal 1420 al 1460 passò interamente sotto l’orbita veneziana ad eccezione della Repubblica di Ragusa che riuscì a mantenere la propria indipendenza. Sulla storia di Venezia vedi A. Schaube, *Storia del commercio dei popoli latini del Mediterraneo sino alla fine delle Crociate*, Torino 1915; A. Lodolini, *Le repubbliche del mare*, Roma 1967; F.C. Lane, *Storia di Venezia*, Torino 1978; G. Airaldi, B.Z. Kedar, *I comuni italiani nel regno crociato di Gerusalemme*, Genova 1986; G. Benvenuti, *Le*

Il fatto che Jacobello percepisse cento ducati annui dalla Signoria veneziana deve farci meditare sull'alta considerazione che le autorità cittadine nutrono nei suoi confronti e sulla più che concreta possibilità, ventilata prima da Cristina Pesaro<sup>76</sup> e poi da Keith Christiansen<sup>77</sup> e Mauro Lucco,<sup>78</sup> che egli abbia lavorato insieme a Gentile da Fabriano<sup>79</sup> e al Pisanello,<sup>80</sup> stando alle testimonianze di Bartolomeo Facio<sup>81</sup> e di Francesco Sansovino,<sup>82</sup>

---

*Repubbliche Marinare. Amalfi, Pisa, Genova, Venezia*, Roma 1989; A. Zorzi, *La Repubblica del Leone. Storia di Venezia*, Milano 1991; C. Diehl, *La Repubblica di Venezia*, Roma 2004.

<sup>75</sup> P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia: ricerche storico-artistiche*, voll. 4, Venezia 1893-1897, I, p. 4, nota 6; Idem, *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI*, II, Padova 1895, p. 8; L. Testi, *La storia cit.*, I, p. 394; C. Pesaro, *Un'ipotesi cit.*, p. 46.

<sup>76</sup> C. Pesaro, *Un'ipotesi cit.*, p. 46.

<sup>77</sup> K. Christiansen, *La pittura a Venezia e in Veneto nel primo Quattrocento*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, I, Milano 1987, p. 122.

<sup>78</sup> M. Lucco, *Venezia cit.*, p. 26.

<sup>79</sup> Su Gentile da Fabriano (Fabriano, 1370 circa – Roma 1427), oltre ai fondamentali studi di Andrea De Marchi, vedi G. Vasari, *Le vite cit.*, III, Firenze 1906, pp. 5-14; D.D. Davisson, *The iconography of the S. Trinita sacristy, 1418-1435: a study of the private and public functions of Religious art in the early Quattrocento*, in 'The art bulletin', LVII, 1975, pp. 315-334; M. Ikuta, *Bibliografia di Gentile da Fabriano (1930-1976)*, in 'Bulletin annuel du Musée National d'Art Occidental', 10, 1976, pp. 74-87; E. Micheletti, *L'opera completa di Gentile da Fabriano*, "Classici dell'Arte Rizzoli" n. 86, Milano 1976; C.L. Raghianti, *Incontri fatidici*, in 'Critica d'Arte', XLI, 1976, 145, pp. 70-73; D.D. Davisson, *New documents on Gentile da Fabriano's residence in Florence 1420-1422*, in 'The Burlington Magazine', CXXII, 1980, pp. 759-763; R. Panczenko, *Gentile da Fabriano and classical antiquity*, in 'Artibus et historiae', I, 1980, 2, pp. 9-27; K. Christiansen, *Gentile da Fabriano*, London 1982; D. Ekserdjian, *Gentile da Fabriano's Journey from Bethlehem to Jerusalem*, in 'The Burlington Magazine', CXXIV, 1982, pp. 24-25; R. Panczenko, *Cultura umanistica di Gentile da Fabriano*, in 'Artibus et historiae', IV, 1983, 8, pp. 27-75; L. Anelli, *Ricognizione sulla presenza bresciana di Gentile da Fabriano al 1414 al 1419*, in 'Arte lombarda', N.S. 76/77, 1986, 1/2, pp. 31-54; K. Christiansen, *Revising the Renaissance: 'il Gentile disvelato'*, in 'The Burlington Magazine', CXXXI, 1989, pp. 539-541; L. Riccetti, *'Dolci per Gentile': new documents for Gentile da Fabriano's 'Maestà' at Orvieto*, in *ibidem*, pp. 541-542; P. Zampetti, *Gentile e i pittori di Fabriano*, Fabriano 1992; A. De Marchi, *Un disegno lombardo di Gentile da Fabriano e una proposta per il suo seguace perugino Pellegrino di Giovanni*, in *Dal disegno all'opera compiuta*, atti del convegno internazionale di studi a cura di M. Di Giampaolo (Torgiano, ottobre – novembre 1987, Fondazione Lungarotti), Perugia 1992, pp. 9-17; Idem, *Gentile da Fabriano a Pavia e a Brescia, Pisanello a Mantova, Masolino e Vecchietta a Castiglione Olona*, in *La pittura in Lombardia: il Quattrocento*, a cura di V. Terraroli, Milano 1993, pp. 289-314; F. Marcelli, *Gentile da Fabriano*, Cinisello Balsamo (Milano) 2005; L.P. Gnaccolini, *Presenze di rilievo a Brescia nella prima metà del Quattrocento: Gentile da Fabriano e Jacopo Bellini*, in *Lombardia gotica e tardogotica: arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano 2005, pp. 267-275; *Gentile da Fabriano agli Uffizi*, a cura di A. Cecchi, Cinisello Balsamo (Milano) 2005; C.B. Strehlke, *Lorenzo Monaco and Gentile da Fabriano*, in 'The Burlington Magazine', CXLVIII, 2006, 1243, pp. 680-684; W. Dello Russo, *La "rivoluzione mancata" di Gentile da Fabriano*, in 'Pittura antica', 2, 2006, 8, pp. 6-14; *Intorno a Gentile da Fabriano: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, a cura di A. De Marchi, Livorno 2008; G. Fattorini, *Gentile da Fabriano, Jacopo della Quercia and Siena: the 'Madonna dei banchetti'*, in 'The Burlington Magazine', CLII, 2010, 1284, pp. 152-161; A. De Marchi, *Gentile da Fabriano per il duomo di Orvieto, agosto – ottobre 1425*, in *Storia di Orvieto*, voll. 4, Perugia 2003-2010, III, 2, pp. 403-411; E. Merkel, *L'ancòna di Gentile da Fabriano per la dimora veneziana di Francesco Amadi a Santa Marina*, in 'Bollettino dei Musei Civici Veneziani', 7, 2012, pp. 50-53.

<sup>80</sup> Su Pisanello (Verona?, ante 1395 – Napoli?, 1455 circa) vedi G.F. Hill, *Pisanello*, London 1905; R. Chiarelli, *L'opera completa del Pisanello*, "Classici dell'arte Rizzoli" n. 56, Milano 1972; G. Paccagnini, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, Venezia 1972; B. Degenhart, *Pisanello in Mantua*, in 'Pantheon', XXXI, 1973, pp. 364-411; A. Zanoli, *Sugli affreschi del Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova*, in 'Paragone', 24, 1973, 277, pp. 23-44; I. Toesca, *A Frieze by Pisanello*, in 'The Burlington

al più celebre cantiere di quegli anni, vale a dire l'ormai completamente distrutta decorazione della Sala del Maggior Consiglio<sup>83</sup> all'interno di Palazzo Ducale, celebrante il ruolo di primo piano del doge Sebastiano Ziani nella soluzione (1177) del conflitto tra il papa Alessandro III e Federico Barbarossa.<sup>84</sup> Al 25 maggio del 1409 risale un documento da cui risulta che la "Sala nostri Maioris Consilij" era "multum destruitur in picturis", per

---

Magazine', CXVI, 1974, pp. 210-214; W. Grape, *Pisanello und die unvollendeten Mantuaner Wandbilder*, in 'Pantheon', XXXIV, 1976, pp. 14-17; I. Toesca, *More about the Pisanello murals at Mantua*, in 'The Burlington Magazine', CXVIII, 1976, pp. 622-629; H. Gollob, *Pisanello à Venise*, in 'Arte lombarda', 47/48, 1977, pp. 73-80; M. Vickers, *Some preparatory Drawings for Pisanello's medallion of John VIII Palaeologus*, in 'The art bulletin', 60, 1978, pp. 417-424; A. Conti, *Una miniatura ed altre considerazioni sul Pisanello*, in 'Itinerari', 1, 1979, pp. 67-76; L. Bellosi, *The chronology of Pisanello's Mantuan frescoes reconsidered*, in 'The Burlington Magazine', CXXXIV, 1992, pp. 657-660; L. Syson, *Paris and Verona: Pisanello*, in 'The Burlington Magazine', CXXXVIII, 1996, pp. 766-769; L. Puppi (a cura di), *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, Cinisello Balsamo (Milano) 1996; F. Ames-Lewis, *Pisanello at the Louvre*, in 'Apollo', 144, 1996, 416, pp. 48-49; F. Flores D'Arcais, *A proposito di Pisanello*, in 'Arte Veneta', LII, 1998, pp. 153-161; C.B. Strehlke, *London: Pisanello*, in 'The Burlington Magazine', CXLIV, 2002, pp. 38-40; F. Ames-Lewis, *Pisanello: painter to the Renaissance Court*, in 'Apollo', 155, 2002, 481, pp. 50-51; F. Pasut, *"Pisanus pinxit?": le suggestive metamorfosi di un'anconetta del primo Quattrocento*, in 'Arte Cristiana', 95, 2007, 842, pp. 321-332; C. Bismara, *Pisanello, Pietro da Sacco, due "mappae mundi" e una "ecclesiola" di legno a Verona nel 1430*, in 'Nuovi Studi', 17, 2012, pp. 11-35.

<sup>81</sup> B. Facio, *De viris illustribus* (1456), pubblicato da M. Baxandall, *Bartholomeus Facius on Painting*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', XXVII, 1964, pp. 90-107; Idem, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford 1971, pp. 164-165.

<sup>82</sup> F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII Libri*, rist. anastatica dell'ed. Venezia 1581, Bergamo 2002, p. 124r.

<sup>83</sup> La Sala del Maggior Consiglio è la stanza più ampia di Palazzo Ducale e costituì la principale camera di consiglio della repubblica veneta. Comprendendo tutti i membri adulti del patriziato veneziano, il Maggior Consiglio era l'organismo responsabile dell'elezione di tutti gli altri organismi politici, legislativi, giudiziari e amministrativi dello stato, ed era perciò la fonte di ogni sovranità all'interno della repubblica. Il compito di far decorare la sala con dipinti che fossero insieme di appropriata magnificenza e veicolo espressivo dei principi fondamentali dell'ideologia politica veneziana, fu dunque di altissima priorità per il governo, una volta che la costruzione del nuovo palazzo fu ultimata, nei primi anni sessanta del XIV secolo (cfr. F. Wickhoff, *Der Saal des Grossen Rathes zu Venedig in seinem alten Schmucke*, in 'Repertorium für Kunstwissenschaft', VI, 1883, pp. 1-37; T. Pignatti, *Cinque secoli di pittura nel Palazzo dei Dogi*, in *Il Palazzo Ducale di Venezia*, a cura di A. Zorzi, Torino 1971; N. Huse, *Studien zu Giovanni Bellini*, Berlin 1972, pp. 56-71; W. Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983, pp. 164-181; P. Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven & London 1988, pp. 52-56, 261-265, 272-279; G. Agosti, *Sui teleri perduti del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia*, in 'Ricerche di Storia dell'Arte', 30, 1986, pp. 61-87; S. Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall: studies in the religious iconography of Venetian Republic*, in 'Institutum Romanum Norvegiae acta ad Archeologiam et Artium historiam pertinentia', vol. V, Roma 1974).

<sup>84</sup> Il ciclo decorativo narra come, nel corso di una disputa fra Alessandro e l'imperatore Federico Barbarossa nell'anno 1177, il papa fosse fuggito a Venezia a cercarvi la protezione del doge Sebastiano Ziani. I veneziani sconfissero sul mare le forze imperiali e catturarono il figlio stesso di Federico, Ottone. In risposta alla preghiera di Ottone, Federico si recò a Venezia e implorò il perdono del papa. Dopodiché, i tre capi di stato si rappacificarono e viaggiarono insieme verso Roma. Il significato di ogni scena doveva essere chiarito dalla presenza di iscrizioni esplicative, i cui testi sono sopravvissuti in un libro di *Commemoriali* datato 1425 (cfr. W. Wolters, *Der Bilderschmuck* cit., p. 168; P. Fortini Brown, *Venetian* cit., pp. 262-263). Esse mostrano che un totale di trentatré episodi erano stati scelti per la rappresentazione in ventidue campi pittorici, e che la maggior parte di questi riguardava scene di cerimoniale di corte.

cui si riteneva necessario dare inizio a lavori di riadattamento,<sup>85</sup> a seguito del rifacimento, affidato a Pier Paolo Dalle Masegne tra il 1400 e il 1405, del finestrone e del poggio nella parete meridionale nella sala, prospettante il molo e l'isola di San Giorgio,<sup>86</sup> e del 'Paradiso' affrescato dal Guariento nel biennio 1365-1366 su commissione del doge Marco Cornaro.<sup>87</sup> La critica ha ipotizzato che Gentile da Fabriano e il suo allievo Pisanello<sup>88</sup> abbiano cominciato a lavorarvi nel corso del 1409<sup>89</sup> su iniziativa del doge Michele Steno<sup>90</sup> e abbiano concluso la propria opera intorno al 1414, giacché è in questo preciso momento che il primo partì per Brescia, dove attese alla decorazione ad affresco della cappella di San Giorgio al Broletto per conto di Pandolfo III Malatesta,<sup>91</sup> ma c'è anche chi ha supposto che il loro lavoro fosse già compiuto alla fine del 1411, dal momento che i due non figurano nell'elenco dei salariati a cui viene ridotto lo stipendio.<sup>92</sup> Francesco Sansovino dichiarò che Pisanello avrebbe affrescato "il quadro dove Ottone liberato dalla Repubblica

---

<sup>85</sup> G.B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia ovvero serie di atti pubblici dal 1253 al 1797 che variamente lo riguardano tratti dai Veneti archivi*, Venezia 1868, p. 52, n. 137; C. Pesaro, *Un'ipotesi* cit., p. 45.

<sup>86</sup> W. Wolters, *La scultura* cit., pp. 220-221.

<sup>87</sup> La grandiosa composizione, purtroppo rovinatissima nell'incendio del 1577, rappresenta al centro, su un articolato e spazioso trono gotico, un'"Incoronazione della Vergine' e attorno schiere di angeli e santi seduti su preziosi scranni; lo splendore delle ornamentazioni dorate e la novità della composizione furono lodatissimi da tutto il popolo veneziano, che nel giorno dell'Ascensione accorreva a "godere e ammirare sì divina fattura" (cfr. M. Savonarola, *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue* (1445-1447 circa), a cura di A. Segarizzi, in *Rerum Italicarum Scriptores*, ordinata da L.A. Muratori, nuova edizione riveduta, ampliata e corretta con la direzione di G. Carducci, V. Fiorini, P. Fedele, voll. 34, Città di Castello 1900-1964, XXIV, p. XV). Marcantonio Michiel e Francesco Sansovino riferiscono che Guariento avrebbe dipinto "altri quadri", in particolare "quello della guerra di Spoleti", con la disfatta delle truppe pontificie fuori dalle mura della città umbra (cfr. M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno* (1521-1543), (ms. della biblioteca Marciana pubblicato ed illustrato da D.J. Morelli, Bassano 1800), seconda edizione riveduta ed aumentata per cura di G. Frizzoni, Bologna 1884, pp. 78-79; F. Sansovino, *Venetia* cit., p. 123, "vi fece il Paradiso in testa della Sala. Vi lavorò anco alcuni quadri, fra quali uno fu quello della guerra di Spoleti ultimamente ricoperto da Tiziano").

<sup>88</sup> Per ragioni connesse alla supposta data di nascita del Pisanello, si è pensato che la sua attività in Palazzo Ducale abbia avuto luogo alcuni anni dopo quella di Gentile. Ma buone ragioni per pensare che essi fossero attivi contemporaneamente sono state avanzate da G. Paccagnini, *Pisanello* cit., pp. 129-132. Nel giugno 1416 Guarino veronese scrisse da Padova al suo corrispondente veneziano Zaccaria Barbaro, pregandolo di recuperare un suo *Cicerone*, che aveva a suo tempo affidato a "Magister Antonius Pisanus", di passaggio per Padova, perché lo recapitasse ad un certo Pietro. Come ha notato Andrea De Marchi (cfr. A. De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 64), da questa testimonianza evinciamo che in quegli anni Pisanello dovette risiedere a Venezia ("M(AGISTER) ANTONIUS PISANUS CUM HINC DISCEDERET, CICERONEM MEUM SE DATURUM M(AGISTRO) PETRO POLLICITUS EST: QUOD CIRCA CURAM HANC SUSCIPIAT M(AGISTER) P(ETRUS) ORO; IPSUM AUTEM CICERONEM TU DECUM DEFERES" - cfr. *Epistolario di Guarino Veronese. Raccolto, ordinato, illustrato da Remigio Sabbadini*, voll. 3, Torino 1915-1919, I, pp. 115-116, n. 55; III, p. 53).

<sup>89</sup> G.F. Hill, *Pisanello* cit., p. 28; L. Testi, *La storia* cit., I, p. 373; *Tutta la pittura di Gentile da Fabriano*, a cura di L. Grassi, Milano 1953, p. 50; T. Pignatti, *Cinque secoli* cit., p. 102; G. Paccagnini, *Pisanello* cit., p. 130; E. Micheletti, *L'opera* cit., p. 83; A. De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 64.

<sup>90</sup> A quanto pare nel 1406 il doge avrebbe decorato il soffitto della Sala con stelle dorate (cfr. M. Sanudo, *Cronachetta*, Venezia 1880, p. 58).

<sup>91</sup> A. De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 97.

<sup>92</sup> L. Testi, *La storia* cit., I, p. 364 nota 1.

si rappresentava al padre”,<sup>93</sup> in cui sarebbe apparso un buon numero di ritratti di “varii gentiluomini e senatori di quella età”,<sup>94</sup> incluso quello del doge Andrea Vendramin.<sup>95</sup> Ciò corrisponde all’evocativa descrizione di Bartolomeo Facio: “Pinxit Venetiis in Palatio Federicum Barbarussam Romanorum Imperatorem et eiusdem filium supplicem, magnumque ibidem comitum coetum germanico corporis cultu, orisque habitu sacerdotem digitis os distortentem, et ob id ridentes pueros tanta suavitate, ut aspicientes ad hilaritatem excitent”.<sup>96</sup> Ancor più celebre è l’intervento di Gentile da Fabriano, il quale fu menzionato dal Sansovino per aver affrescato “il quadro del conflitto navale”, cioè la battaglia di Punta Salvore in cui i veneziani trionfarono sull’imperatore.<sup>97</sup> Cristina Pesaro, equivocando le successive correzioni al progetto di testamento nuncupativo di Jacobello come prove di fantomatici viaggi del nostro artista, ha immaginato che egli abbia partecipato a tale impresa tra l’aprile e il giugno 1411, anno in cui “pro complendo laboreria” e “pro faciendo reparare et aptari picturas Sale nove” furono stanziati duecento ducati,<sup>98</sup> e poi con più assiduità a partire dal 1412, quando, a suo dire, Jacobello risulterebbe sempre presente a Venezia,<sup>99</sup> anche se va segnalato che ad oggi, all’interno della cospicua documentazione inerente al pittore veneziano, non esiste nessuna testimonianza che rechi quella data (stile moderno). Al 21 settembre 1415 risale un importante documento, che annota la generale curiosità suscitata dalla bellezza della Sala del Maggior Consiglio e riferisce la decisione di costruire una nuova scala d’accesso che ne fosse degna.<sup>100</sup> Dall’atto sembrerebbe di poter trarre la conclusione che gli affreschi

---

<sup>93</sup> Il Wickhoff nel 1883, aveva proposto di identificare l’affresco pisanelliano con un primo schizzo autografo in un foglio a penna, su carta tinta rossa, del Louvre (cfr. F. Wickhoff, *Der Saal* cit., pp. 21-22; G.F. Hill, *Pisanello* cit., pp. 31-32; Idem, *Dessins de Pisanello choisis et reproduits avec introduction et notices*, Paris-Bruxelles 1929, p. 29; M. Fossi Todorow, *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Firenze 1966, pp. 67-68, n. 21). Tale ipotesi è stata ripresa in seria considerazione più di un secolo dopo da Andrea De Marchi (cfr. A. De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 81), in riferimento però al quadro immediatamente precedente con Ottone che viene liberato dai veneziani (cfr. B. Degenhart, *Pisanello*, Torino 1945, pp. 27-28; P. Fortini Brown, *Venetian* cit., pp. 103-104).

<sup>94</sup> C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell’Arte, ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* (1648), voll. 2, Padova 1835-1837, I, p. 54.

<sup>95</sup> F. Sansovino, *Venetia* cit., p. 124r.

<sup>96</sup> B. Facio, *De viris* cit., pubblicato da M. Baxandall, *Bartholomeus* cit., pp. 104-105; Idem, *Giotto* cit., p. 166.

<sup>97</sup> F. Sansovino, *Venetia* cit., p. 124r; B. Facio, *De viris* cit., pubblicato da M. Baxandall, *Giotto* cit., p. 164, per il Facio Gentile avrebbe dipinto a Venezia “in palatio terrestre proelium contra Federici Imperatori filium a venetis pro summo Pontifice susceptum gestumque”. Sul fatto che Facio confondesse in una più scene vedi A. De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 81. Inoltre, parlando delle opere lasciate da Gentile a Venezia, si sofferma su di una tempesta che, a quanto pare, sarebbe stata dipinta in un contesto differente da quello di Palazzo Ducale (cfr. B. Facio, *De viris* cit., pubblicato da M. Baxandall, *Giotto* cit., pp. 164-165, “Pinxit item in eadem urbe turbinem arbores caeteraque id genus radicitus evertentem, cuius est ea facies, ut vel prospicientibus horrorem ac metum incutiat”).

<sup>98</sup> G.B. Lorenzi, *Monumenti* cit., pp. 52-53, nn. 137-140; P. Fortini Brown, *Venetian* cit., p. 262.

<sup>99</sup> C. Pesaro, *Un’ipotesi* cit., pp. 45-46.

<sup>100</sup> G.B. Lorenzi, *Monumenti* cit., p. 56, n. 145, “Cum inter cetera opera magna in urbe nostra constructa Sala nava Palatij sit mirificum et notabile hedificium. Et hoc patet quum omnes dominj ac notabiles persone profiscentes ad terram nostram deisderant illam summe videre propter ipsius maxime pulcritudinis famam et pro tam excellenti opere quod fit modo. Et si hoc est veritas



fossero terminati. Il fatto che i consiglieri vi abbiano iniziato le adunanze solamente nel 1419<sup>101</sup> non significa che la decorazione non fosse già stata completata entro il 1415, ma può suggerirci l'ipotesi che negli anni successivi alla partenza di Gentile da Fabriano siano continuati lavori secondari di rifinitura e perfezionamento. L'inaugurazione solenne ebbe luogo il 23 aprile 1423, alla prima uscita pubblica del nuovo doge Francesco Foscari.<sup>102</sup> Già nel 1456 Bartolomeo Facio segnalò che la battaglia navale dipinta da Gentile da Fabriano era quasi del tutto svanita a causa della salsedine<sup>103</sup> e Domenico Malipiero annotava nei suoi diari, sotto l'anno 1474, che i dipinti della sala erano stati distrutti dall'umidità.<sup>104</sup> Nello stesso anno il governo veneziano, considerato il clima umido del capoluogo veneto, decise di sostituire gli affreschi con delle tele, eseguite nell'arco di novant'anni da Gentile e Giovanni Bellini, Alvise Vivarini, Vittore Carpaccio, Vittore Belliniano, Tiziano, Pordenone, Tintoretto, Orazio Vecellio e Paolo Veronese, ma, malauguratamente, tutte queste opere furono distrutte dal terribile incendio che devastò il Palazzo Ducale nel 1577. Data la scala dell'impresa, è lecito aspettarsi che nel corso dei lavori, intrapresi a inizio secolo, Gentile da Fabriano e Pisanello fossero stati affiancati da numerosi maestri.<sup>105</sup> Keith Christiansen, collegandosi ad un suggerimento di Terisio Pignatti,<sup>106</sup> ha supposto che tra questi fosse Michelino da Besozzo,<sup>107</sup> dal momento che le

---

considerando magnitudinem et ornamenta ipsius nullatenus corespondet additus nec ascensus ad ipsam salam..."; C. Pesaro, *Un'ipotesi* cit., p. 46; P. Fortini Brown, *Venetian* cit., p. 262.

<sup>101</sup> G.B. Lorenzi, *Monumenti* cit., p. 57 in nota; C. Pesaro, *Un'ipotesi* cit., p. 46.

<sup>102</sup> P. Fortini Brown, *Venetian* cit., pp. 40-41; P. Humfrey, *Pittura e devozione: la tradizione narrativa quattrocentesca*, in *La Pittura nel Veneto* cit., pp. 295-338.

<sup>103</sup> B. Facio, *De viris* cit., pubblicato da M. Baxandall, *Bartholomeus* cit., pp. 100-101.

<sup>104</sup> D. Malipiero, *Annali Veneti dall'Anno 1457 al 1500*, in 'Archivio Storico Italiano', VII, 1844, p. 663.

<sup>105</sup> Secondo G. Vasari, *Le vite* cit., I, p. 662, Antonio Veneziano avrebbe dipinto un'intera parete nella Sala del Maggior Consiglio. Questa affermazione è piuttosto strana, visto che Antonio Veneziano fu attivo nella seconda metà del Trecento.

<sup>106</sup> T. Pignatti, *Cinque secoli* cit., p. 105.

<sup>107</sup> Su Michelino da Besozzo (documentato dal 1388 al 1450) vedi P. Toesca, *Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi*, in 'L'Arte', VIII, 1905, pp. 321-339; Idem, *Le miniature dell'elogio di Gian Galeazzo Visconti*, in 'Rassegna d'arte', 10, 1910, pp. 156-158; R. Van Marle, *Un quadro di Michelino da Besozzo*, in 'Cronache d'arte', IV, 1927, pp. 398-403; P. Toesca, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana: la collezione Ulrico Hoepli*, Milano 1930, p. 93; L. Castelfranchi Vegas, *Il Libro d'Ore Bodmer di Michelino da Besozzo e i rapporti tra miniatura francese e miniatura lombarda agli inizi del Quattrocento*, in *Etudes d'art francais offertes à Charles Sterling*, réunies et publiées par A. Chatelet et N. Reynaud, Paris 1975, pp. 91-101; C. Eisler, *Das Gebetbuch des Michelino da Besozzo: im Besitz der Pierpont Morgan Library New York*, Munchen 1981; M.G. Albertini Ottolenghi, *Problemi della pittura a Pavia nella prima metà del Quattrocento*, in 'Arte Cristiana', 75, 1987, 718, pp. 5-16; G. Algeri, *Per l'attività di Michelino da Besozzo in Veneto*, in *ibidem*, pp. 17-32; S. Bandera Bistoletti, *Il ms. W 323 della Walters Art Gallery di Baltimore: l'attività di Michelino da Besozzo nel quarto decennio del Quattrocento*, in 'Paragone', 39, 1988, 459/463, pp. 3-12; S. Osano, *Michelino da Besozzo in San Vincenzo di Thiene*, in 'Paragone', 40, 1989, 467, pp. 63-67; R. Gibbs, *Catarino Veneziano and Michelino da Besozzo: two new attributions in Prague*, in 'The Burlington Magazine', CXXXII, 1990, 2, pp. 484-487; L. Castelfranchi Vegas, *Una crocifissione di Michelino da Besozzo*, in 'Arte lombarda', N.S. 98/99, 1991, 3/4, pp. 181-188; G. Algeri, *Un "Boccaccio" pavese del 1401 e qualche nota per Michelino da Besozzo*, in *ibidem*, N.S. 116, 1996, 1, pp. 42-50; L. Castelfranchi Vegas, *La formazione e gli esordi di Michelino da Besozzo miniatore*, in 'Prospettiva', 83/84, 1996, pp. 116-127; M. Rossi, *Una Maestà di Michelino da Besozzo per Santa Tecla*, in *Arte e storia di Lombardia, scritti in memoria di Grazioso Sironi*, Roma 2006, pp. 31-36.

date del suo soggiorno veneziano coincidono con la fase iniziale e di completamento dei lavori in Palazzo Ducale.<sup>108</sup> Infatti, nel 1410 si trovò nella città lagunare, poiché Jehan Alcherius, agente del Duca di Berry e infaticabile viaggiatore, ottenne una ricetta per la preparazione dell'azzurro oltremare da “Michelino da Vesucio, pictore excellentissimo inter omnes pictores mundi”<sup>109</sup> e nel 1414 minì una pagina in un manoscritto delle ‘Epistole di San Gerolamo’ per la famiglia Cornaro, con scene della ‘Natività’, della ‘Trinità’ e della ‘Resurrezione’.<sup>110</sup> Benché la prolungata attività di Michelino nel Veneto sia stata confermata dal recupero di due lunette affrescate per le tombe di Giovanni e di Marco Thiene nella chiesa di Santa Corona di Vicenza,<sup>111</sup> rimane tuttavia difficile stabilire se il pittore lombardo abbia collaborato all’impresa di Palazzo Ducale. Viceversa, il documentato rapporto con la Signoria di Venezia e il fatto che egli abbia lavorato a più riprese per la Serenissima, dipingendo nel 1415 il ‘Leone di San Marco’ per la sala dell’Avogaria in Palazzo Ducale e nel 1421 il trittico con la ‘Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele’ per il Magistrato del Proprio, rendono assai probabile sia che Jacobello del Fiore abbia effettivamente partecipato alla decorazione della Sala del Maggior Consiglio sia che fosse divenuto una sorta di pittore “ufficiale”, assumendo il ruolo già appartenuto a Paolo Veneziano nel secolo precedente. Per queste ragioni, convengo con Mauro Lucco<sup>112</sup> e Andrea De Marchi<sup>113</sup> nel credere che il “magistrum pictorem” assoldato dalla Signoria veneziana il 9 luglio 1422 al fine di “...reaptari et teneri continue in bono et debito ordine picturas dicte Sale” e per il quale si prevede un salario di cento ducati l’anno, ovvero esattamente la cifra che guadagnava Jacobello prima della riduzione dell’11 gennaio 1411 (*more veneto*), vada identificato proprio con il nostro artista, giacché egli, risiedendo stabilmente a Venezia, avrebbe potuto agevolmente sorvegliare e “restaurare” le pitture della Sala.<sup>114</sup>

In passato la critica ha pensato che Jacobello del Fiore abbia incontrato per la prima volta Gentile da Fabriano nelle Marche e che sia stato così il responsabile della sua chiamata a Venezia,<sup>115</sup> ma, in verità, dobbiamo immaginare che il loro incontro sia avvenuto proprio

---

<sup>108</sup> K. Christiansen, *La pittura a Venezia* cit., pp. 120-122; Idem, *Venetian Painting of the Early Quattrocento*, in ‘Apollo’, CXXV, 1987, 301, pp. 166-177.

<sup>109</sup> M. Merrifield, *Original Treatises dating from the XIIth to the XVIIIth Centuries on the Art of Painting*, London 1849, p. 102.

<sup>110</sup> O. Pacht, *Early italian nature studies and the early calendar landscape*, in ‘Journal of the Warburg and Courtauld Institutes’, XIII, 1950, 1/2, pp. 13-47: 14.

<sup>111</sup> P. Gazzola, M.T. Cuppini, *Pitture murali restaurate*, Ministero della Pubblica Istruzione, Soprintendenza ai Monumenti di Verona, Verona 1971, pp. 39-41, con bibliografia precedente.

<sup>112</sup> M. Lucco, *Venezia* cit., p. 26.

<sup>113</sup> A. De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 64.

<sup>114</sup> G.B. Lorenzi, *Monumenti* cit., p. 57, n. 148; C. Pesaro, *Un’ipotesi* cit., p. 52; G. Agosti, *Sui teleri* cit., p. 68; P. Fortini Brown, *Venetian* cit., pp. 246 nota 41, 262.

<sup>115</sup> P. Zampetti, *La pittura del Quattrocento nelle Marche e i suoi vari rapporti con quella veneta*, in *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, a cura di V. Branca, Firenze 1963, pp. 418, 420. Oppure che Zanino di Pietro abbia lavorato direttamente nelle Marche e sia stato lui a ingaggiare Gentile, a portarlo a Venezia e a condizionarlo inizialmente (cfr. K. Christiansen, *Gentile* cit., pp. 5-9, 68-69 nota 13; sull’inversione del rapporto vedi A. De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 88 nota 24).

sui ponteggi allestiti in occasione della decorazione della Sala del Maggior Consiglio. Perciò, fu nel corso di questi lavori che Jacobello dovette accogliere le novità gentiliane, modificando gradualmente il suo stile. Dobbiamo comunque precisare che egli non comprese totalmente la rivoluzione del pittore fabrianese, poiché non si appropriò mai di quella “trama infinitesimale di minimi veri”<sup>116</sup> o di quella spiccata sensibilità per la resa effettiva delle cose, ma fece suoi gli elementi superficiali della lezione gentiliana, rimanendo folgorato da quelle superfici granate o instancabilmente lavorate a punzone, tanto da eccellere in quel campo e distinguersi nettamente dalla tradizione trecentesca veneziana, a causa dell’impiego sistematico dell’incisione a punzone per la decorazione dei nimbi, delle cornici e delle vesti e di altre tecniche di lavorazione della lamina metallica quali lo sgraffito e la decorazione in pastiglia, della quale diede una straordinaria interpretazione nel trittico con la ‘Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele’ del 1421.<sup>117</sup>

Una prova di questo cambiamento di rotta nella carriera di Jacobello è offerta dal ‘Polittico della beata Michelina tra i Santi Girolamo, Giacomo Maggiore, Pietro, Paolo, Antonio Abate e Nicola’ della Pinacoteca Civica di Pesaro, che è stato riferito al nostro artista da Giulio Cantalamessa.<sup>118</sup> Ancorché i santi laterali siano contraddistinti da una *gravitas* tipicamente lagunare, sarebbe difficile credere che quei panneggi così elegantemente gotici siano stati dipinti senza l’esempio di Gentile da Fabriano e, in particolare, del capolavoro della produzione relativamente giovanile del maestro marchigiano, vale a dire il ‘Polittico di Valleromita’, il quale fu dipinto a Venezia tra il 1405 e il 1412 per l’eremo di Val di Sasso, vicino a Fabriano, che era stato acquistato da Chiavello di Guido Chiavelli nel 1405 e da questi donato ad un movimento di frati francescani seguaci del beato Paolo Trinci.<sup>119</sup> Il sinuoso orlo della cappa del Sant’Antonio Abate riproduce fedelmente il prezioso bordo della soave veste azzurra della Vergine incoronata e il magnetico mantello rosa *shocking* del San Giacomo Maggiore fu concepito ad imitazione del rosso sbiadito della *mise* della Santa Maria Maddalena o dell’abbigliamento del San Giovanni Evangelista dolente della ‘Crocifissione’, che dovette trovarsi in posizione apicale. Il risvolto del mantello del San Giacomo, posto all’altezza della spalla sinistra, ricalca la posizione del soppanno del Cristo incoronante e sia i suoi morbidi capelli sia la sua lanuginosa barba acquisiscono un fragrante naturalismo epidermico. Oltre a questi elementi esteriori è poi l’intonazione generale a distinguere il polittico dalle precedenti opere di Jacobello e a farne una specie di archetipo per le successive creazioni. Per quanto il Sant’Antonio Abate si ricolleggi al medesimo burbero santo di Montegrano, non siamo più di fronte allo Jacobello neo-

---

<sup>116</sup> A. De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 81.

<sup>117</sup> P. Buttus, *Punzonature ed altre decorazioni in oro nella pittura tardogotica veneziana*, Tesi di Laurea (Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, relatore G. Perusini), A.A. 2002-2003 pp. VII, X.

<sup>118</sup> G. Cantalamessa, *Artisti veneti nelle Marche*, in ‘Nuova Antologia’, 19, 1892, p. 407; G.B. Cavalcaselle, G. Morelli, *Catalogo delle opere d’arte nelle Marche e nell’Umbria (1861-1862)*, in ‘Le Gallerie nazionali italiane’, II, 1896, pp. 191-349: 244.

<sup>119</sup> A. De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., pp. 48, 87-88 nota 14, 90-91 nota 59; L. Bellosi, *Gentile da Fabriano e il Polittico di Valle Romita*, in *Gentile da Fabriano. Il Polittico di Valle Romita*, a cura di M. Ceriana, E. Daffra, Milano 1993, p. 19.

giottesco o a quello che si muoveva in quel solco, ma si assiste ad una entusiasmante ricerca di maggiore realismo e di tangibili effetti di resa materica degli oggetti.

A questo punto il lettore si domanderà quale sia la cronologia del polittico, ma prima di giungere alla soluzione dobbiamo prendere in considerazione alcuni elementi. Come abbiamo visto, al 27 gennaio 1408 (*more veneto*) risale la prima stesura del progetto di un testamento nuncupativo di Jacobello, corretto successivamente nel 1410 e poi nel 1411.<sup>120</sup> Ciò ha spinto Ileana Chiappini di Sorio a credere che il pittore si sia deciso in età giovanile a stendere il testamento perché in procinto di lasciare la città,<sup>121</sup> magari dopo essersi impegnato a dipingere e ad accompagnare a Pesaro proprio il ‘Polittico della beata Michelina’, ma Jacobello dovette rimandare in almeno due occasioni tale viaggio, poiché in quegli anni fu occupato a decorare la Sala del Maggior Consiglio. Non è casuale che abbia utilizzato il termine “viaggio”, perché di questo dovette trattarsi, e non di un lungo soggiorno marchigiano com’è stato proposto dalla critica,<sup>122</sup> basandosi principalmente su quel fuorviante “Pesar” che è indicato dal manoscritto oliveriano relativo al polittico di San Cassiano e che, in verità, dovette corrispondere ad un “Pense” o all’equivalente “DEPENXE” che vediamo apposto anche sul trittico di Montegrano. L’attività del nostro artista non mostra tracce di relazioni con la cultura pittorica marchigiana, ma si spiega tutta entro l’evoluzione del contesto artistico lagunare e anche quando venne in contatto con un artista marchigiano come Gentile da Fabriano, questo aveva una precipua formazione lombarda. In aggiunta, non dobbiamo dimenticare che intorno al capoluogo veneto esisteva una fitta rete commerciale che si estendeva al di qua e al di là dell’Adriatico<sup>123</sup> e che le esplicite firme del trittico di Montegrano e del ‘Crocifisso’ di Casteldimezzo ricordano che queste opere furono dipinte “IN VENIEXIA”. È comunque impensabile credere che Jacobello non abbia mai visto la collocazione delle sue opere marchigiane e, dunque, è plausibile che, una volta terminati i suoi impegni presso la Sala del Maggior Consiglio, si fosse brevemente allontanato da Venezia. Ebbene, è in questo frangente che si deve collocare il ‘Polittico della beata Michelina’, poiché i predetti rapporti con il ‘Polittico di Valleromita’, terminato con grande probabilità entro il 1412 (anno di morte di Chiavello di Guido Chiavelli), e l’ultima modifica al testamento nuncupativo risalente al 3 giugno 1411, ci lasciano pensare che a seguito dei lavori nella Sala del Maggior Consiglio, e quindi dopo il fatidico incontro con Gentile, Jacobello abbia concluso il polittico e poi l’abbia scortato nelle Marche.

---

<sup>120</sup> I. Chiappini di Sorio, *Per una datazione tarda* cit., pp. 22-25; C. Pesaro, *Un’ipotesi* cit., pp. 49-50.

<sup>121</sup> I. Chiappini di Sorio, *Per una datazione tarda* cit., p. 14; Eadem, *Note e appunti su Jacobello del Fiore*, in ‘Notizie da Palazzo Albani’, 1, 1973, pp. 23-28; 26; P. Zampetti, *Pittura* cit. I, p. 268; I. Chiappini di Sorio, *Appunti* cit., p. 61; Eadem, *Jacobello del Fiore* cit., p. 30.

<sup>122</sup> R. Pallucchini, *La pittura veneta del Quattrocento, il gotico internazionale e gli inizi del Rinascimento*, lezioni tenute da Rodolfo Pallucchini nell’Università di Bologna durante l’anno accademico 1955-1956, a cura di M.A. Novelli, Bologna 1956 p. 54; I. Chiappini di Sorio, *Note e appunti* cit., p. 24; M.R. Valazzi, *Pittori e pitture* cit., p. 312.

<sup>123</sup> Sui rapporti tra le due coste dell’Adriatico vedi gli studi raccolti in *Momenti e problemi della storia delle due sponde adriatiche*, atti del I congresso internazionale sulle relazioni fra le due sponde adriatiche, Roma 1973 e in *Le Marche e l’Adriatico orientale: economia, società, cultura dal XIII secolo al primo Ottocento*, atti del convegno (Senigallia, 10-11 gennaio 1976), Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Marche (LXXXII, 1977-1978), Ancona 1978.

## *Gentile da Fabriano a Venezia. La reazione del contesto artistico lagunare*

Ancora oggi la definizione di un contesto artistico veneziano tardogotico non ha contorni precisi, ma rimane nei luoghi comuni della storia dell'arte spiegata al pubblico, in una dimensione molto poco articolata che non chiarisce il ruolo effettivo che ebbe nel suo tempo. I giudizi della storiografia artistica, a cominciare da Vasari, fino alla critica ottocentesca e del primo Novecento, non hanno messo a fuoco il ruolo di Gentile da Fabriano nello sviluppo della pittura tardogotica lagunare, fino alle moderne monografie di Keith Christiansen e di Andrea De Marchi.<sup>124</sup> Tuttavia, il problema del significato dell'attività di Gentile in rapporto al coevo contesto artistico veneziano rimane aperto e merita di essere approfondito, poiché l'arrivo del pittore marchigiano a Venezia nei primi anni del Quattrocento segnò una tappa fondamentale nell'elaborazione di una nuova espressione artistica, più propriamente "pittorica" e luministica.

Benché Gentile sia citato insieme a Nicolò di Pietro solamente il 27 agosto 1408,<sup>125</sup> ovvero quando fu incaricato di eseguire un'ancona per il mercante di origine lucchese Francesco Amadi, è ragionevole convenire con Andrea De Marchi nel supporre che egli si sia stabilito a Venezia qualche anno prima di questa commissione, forse al seguito del signore di Fabriano Chiavello di Guido Chiavelli, passato al soldo della Serenissima dopo la morte di Gian Galeazzo Visconti.<sup>126</sup> A Venezia Gentile si iscrisse alla scuola di San Cristoforo dei Mercanti, abitò nella parrocchia di Santa Sofia e, oltre ad aver eseguito il 'Polittico di Valleromita' e ad aver partecipato alla decorazione della Sala del Maggior Consiglio, dipinse una 'Madonna col Bambino' per la chiesa di San Domenico di Perugia (oggi alla Galleria Nazionale dell'Umbria),<sup>127</sup> un dipinto dall'identico soggetto della Pinacoteca Nazionale di Ferrara<sup>128</sup> e un frammento con un 'San Paolo Eremita' in collezione privata, che Keith Christiansen ha associato alla pala d'altare ricordata da Francesco Sansovino in Santa Sofia,<sup>129</sup> alla quale sono stati ricondotti anche i 'Santi Giacomo Maggiore e Pietro' della collezione Berenson di Villa I Tatti (Settignano) e due 'Santi Apostoli' della

---

<sup>124</sup> K. Christiansen, *Gentile cit.*; A. De Marchi, *Gentile da Fabriano cit.*, i due studiosi che hanno affrontato più recentemente lo studio dell'opera di Gentile, pur nelle tangenze delle loro ricerche, mostrano due differenti metodi di approccio al problema. Si può riferire al De Marchi una visione che pone Gentile nella scia della tradizione gotica, come massimo esempio e massimo raggiungimento estetico e tecnico di una linea che dalla tradizione francese e lombarda porta fino al contatto con le nuove istanze fiorentine, ma senza mai tradire l'impostazione originaria e l'assunto teorico della sua formazione. Christiansen lega piuttosto l'esperienza del Gentile maturo a una conoscenza e a un rapporto con l'umanesimo nelle sue posizioni relative all'arte figurativa, focalizzandosi sul legame di Gentile col Rinascimento. Per la trattazione del contesto artistico lagunare vedi anche K. Christiansen, *La pittura a Venezia cit.*, pp. 119-146; M. Lucco, *Venezia cit.*, pp. 13-48.

<sup>125</sup> L. Testi, *La storia cit.*, I, pp. 340-341; A. De Marchi, *Gentile da Fabriano cit.*, pp. 60, 92 nota 84.

<sup>126</sup> A. De Marchi, *Gentile da Fabriano cit.*, pp. 48-49.

<sup>127</sup> *Ibidem*, pp. 53, 88-89 nota 14, 90 nota 44.

<sup>128</sup> *Ibidem*, pp. 52, 91 nota 63.

<sup>129</sup> F. Sansovino, *Venetia cit.*, p. 54v; K. Christiansen, *La pittura a Venezia cit.*, p. 121; A. De Marchi, *Gentile da Fabriano cit.*, p. 91 nota 64.

Pinacoteca Nazionale di Bologna.<sup>130</sup> L'impatto dell'arte del fabrianese non si riverberò solamente su Jacobello del Fiore ma investì un po' tutta quella generazione di pittori, che, già alla fine del Trecento, avevano provato a dare nuova linfa all'ormai vetusta tradizione artistica laurenziana. Un reale indizio della veridicità di tale esegesi si concretizza nella 'Madonna dell'Umiltà' dello Szépművészeti Múzeum di Budapest, eseguita da Nicolò di Pietro entro lo scadere del primo decennio del secolo, dato che la cinta arborea dipinta contro il fondo dorato, che simboleggia l'*hortus conclusus*, è frutto dell'immediata influenza esercitata dalla 'Madonna col Bambino' già nella chiesa di San Domenico di Perugia, in cui si unisce questo motivo iconografico con quello della 'Madonna dell'Umiltà'.<sup>131</sup> La cifra originale del linguaggio di Nicolò di Pietro è qui ribadita dalla grande libertà creativa e dal ricorso quasi esclusivo alla tecnica della pastiglia per la decorazione dei nimbi, delle vesti e della fibbia circolare puntata sul petto. Un significativo esempio di questa trasformazione è da rintracciare anche nei 'Santi Pietro, Paolo, Lorenzo e Nicola da Tolentino' della Pinacoteca Civica di Pesaro, che provengono da uno smembrato polittico, già nella chiesa di Sant'Agostino.<sup>132</sup> La materia pittorica pastosa e quei delicati trapassi chiaroscurali, che si concentrano sulle piccole rughe delle guance e della fronte dei santi, rimpiazzano la pittura nitida e compatta del primo Nicolò, denunciando chiaramente la sua avvenuta reazione all'arte di Gentile da Fabriano. Le celeberrime 'Storie di San Benedetto', divise tra gli Uffizi e il Museo Poldi Pezzoli, raffigurano 'Il miracolo del capistero rotto', 'San Benedetto tentato nel deserto di Subiaco', 'Il miracolo del vino avvelenato' e 'San Benedetto esorcizza un monaco indemoniato'. Queste tavole sono state riferite a differenti autori e hanno avuto contrastanti letture critiche,<sup>133</sup> ma è unanimemente condivisa una loro originaria provenienza da un monastero

---

<sup>130</sup> A. De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., pp. 87-88 nota 14; M. Ceriana, E. Daffra, *Il Polittico di Valle Romita: la sua storia nel museo*, in *Gentile* cit., pp. 27-30; A. Aldovrandi, C. Castelli, O. Ciappi, M. Ciatti, *Indagini su alcuni dipinti di Gentile da Fabriano*, in *ibidem*, pp. 70-77, le analisi eseguite dai tecnici dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze sulle due tavolette di Villa I Tatti hanno consentito una migliore lettura della scritta sul retro del San Giacomo che le dice tolte nel 1610 da un altare della famiglia Sandei nella chiesa di Santa Sofia; D. Benati, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale, 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2004, pp. 180-181, nn. 62a-b.

<sup>131</sup> C. Huter, *Gentile da Fabriano and the Madonna of Humility*, in 'Arte Veneta', XXIV, 1970, pp. 26-34; A. De Marchi, *Per un riesame* cit., pp. 45, 63 nota 73.

<sup>132</sup> Vedi le note 28-30.

<sup>133</sup> Per l'attribuzione a Pisanello si veda R. Pallucchini, *Nuove proposte per Niccolò di Pietro*, in 'Arte Veneta', X, 1956, pp. 37-55: 54; L. Coletti, *La mostra "Da Altichiero a Pisanello"*, in 'Arte Veneta', XII, 1958, pp. 239-250; R. Longhi, *Una mostra a Verona*, in 'Approdo letterario', 4, 1958, pp. 3 e sgg.; Idem, *Sul catalogo della mostra di Verona*, in 'Paragone', IX, n. 107, 1958, p. 75; B. Degenhart, *Ludovico II Gonzaga in einer Miniatur Pisanellos*, in 'Pantheon', 30, 1972, pp. 193-210: 207; G. Paccagnini, *Pisanello* cit., p. 128. Per l'attribuzione a Nicolò di Pietro si veda R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana (1945-1946)*, ed. Firenze 1952, pp. 48-49; F. Bologna, *Contributi allo studio della pittura veneziana del Trecento (II)*, in 'Arte Veneta', VI, 1952, pp. 7-18: 11; O. Ferrari, *Un'opera di Niccolò di Pietro*, in 'Commentari', IV, 1953, pp. 228-230; E. Micheletti, *L'opera completa* cit., p. 93; A. Di Lorenzo, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006), Milano 2006, pp. 150-154, n. III.8. Alessandro Parronchi le ha attribuite al pittore perugino Pellegrino di Giovanni (cfr. A. Parronchi, *"Peregrinus pinsit"*, in 'Commentari', XXVI, 1975, pp. 3-13), ipotizzando che fossero originariamente collocate lateralmente alla 'Madonna col Bambino', firmata dal pittore e datata 1428,

benedettino,<sup>134</sup> forse mantovano, e il fatto che siano state dipinte sullo scadere del secondo decennio del Quattrocento. Le stringenti affinità tra il volto del santo nell'episodio in cui benedice il bicchiere di vino avvelenato e quello del corrucciato Cristo, dal naso sporgente e dalla bocca serrata, di un' 'Incoronazione della Vergine' della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini di Roma, non lasciano particolari dubbi sulla paternità di Nicolò di Pietro. Chi non si fosse ancora convinto consideri la pienezza e la rotondità delle forme, nonché le grassocce dita delle mani, che accomunano il giovanissimo San Benedetto, intento a riparare il capistero rotto, al Bambino sorretto dalla Madre nella 'Madonna' Belgarzone del 1394. E che dire poi del santo e del benedettino all'estrema sinistra, dai bizzarri volti puntuti, nella scena con 'San Benedetto esorcizza un monaco indemoniato', i quali somigliano, rispettivamente, al Cristo e alla Madonna di un' 'Incoronazione della Vergine' dell'Accademia dei Concordi di Rovigo. Ed è proprio il San Benedetto di questo episodio a mostrare gli identici stilemi del 'San Pietro' della Pinacoteca Civica di Pesaro: si osservino gli orecchi dai grandi padiglioni auricolari, le sopracciglia arcuate, gli occhi fissi come spiritati, la barba delineata in piccole ciocche e, infine, la bocca chiusa in una smorfia da bambino imbronciato. Anche l'ultimo episodio con 'San Benedetto tentato nel deserto di Subiaco' manda in scena un santo, dalla faccia sghemba e dal naso schiacciato, che in fin dei conti non può che essere uno stretto parente del Dio Padre dell' 'Incoronazione della Vergine' rodigina. Perciò, anche se è lecito concordare con Andrea De Marchi nel credere che Nicolò abbia dipinto queste tavolette interpretando a suo modo uno studio compositivo o alcuni studi di figura di Gentile da Fabriano,<sup>135</sup> dobbiamo ricordare che, nonostante la complessità dell'inscenatura ambientiva e la testimonianza documentaria che li menziona assieme il 27 agosto 1408, per aver dipinto due anconette su commissione del mercante di origine lucchese Francesco

---

conservata presso il Victoria and Albert Museum di Londra. Altri hanno notato un differenza di stile tra i pannelli, assegnandoli a due diverse mani (cfr. L. Coletti, *Pittura veneta dal Tre al Quattrocento*, in 'Arte Veneta', I, 1947, pp. 5-19; Idem, *Il Maestro degli Innocenti*, in 'Arte Veneta', II, 1948, pp. 30-40; Idem, *Pittura Veneta del Quattrocento*, p. XXIII, tav. 45; M. Fossi Todorow, *The Exhibition 'Da Altichiero a Pisanello' in Verona*, in 'The Burlington Magazine', CI, 1959, pp. 10-14: 13; R. Chiarelli, *L'opera cit.*, p. 87). Per il riferimento ad artisti non italiani come "Maestro Venceslao" o Teodorico d'Ivano d'Alemagna vedi G. Fiocco, *Niccolò di Pietro, Pisanello, Venceslao*, in 'Bollettino d'Arte', XXXVII, 1952, pp. 13-20 e N. Rasmus, *Il Pisanello e il ritratto dell'imperatore Sigismondo a Vienna*, in 'Cultura Atesina', IX, 1955, p. 13, n. 3. Keith Christiansen ha supposto che gli ultimi due episodi siano stati eseguiti da Nicolò di Pietro e, invece, i primi due da Michele Giambono, ancora giovane nella bottega di Nicolò, entro il 1420 (cfr. K. Christiansen, *Gentile cit.*, pp. 119-121, cat. XXVIII, tav. 84-87; Idem, *La pittura a Venezia cit.*, p. 130). Mauro Natale parlò di "Maestro veneto, c. 1420" (cfr. M. Natale, *Il Museo Poldi Pezzoli. I dipinti*, Milano 1982, pp. 110-111). Tiziana Franco, che ha ristudiato con attenzione l'intera parabola di Michele Giambono, ha escluso con molta chiarezza ogni eventuale responsabilità del maestro nelle 'Storie di San Benedetto' (cfr. T. Franco, *Intorno al 1430: Michele Giambono e Jacopo Bellini*, in 'Arte Veneta', XLVIII, 1996, pp. 6-17; Eadem, in L. Puppi (a cura di), *Pisanello cit.*, pp. 113-115, n. 7).

<sup>134</sup> A. De Marchi, *Gentile da Fabriano cit.*, p. 104, ha proposto come possibili luoghi di provenienza la chiesa di San Benedetto Po al Polirone o quella di Sant'Andrea di Mantova.

<sup>135</sup> A. De Marchi, *Per un riesame cit.*, p. 63 nota 80; Idem, *Gentile da Fabriano cit.*, p. 104; Idem, *Ritorno cit.*, p. 11; Idem, in *Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, catalogo della mostra a cura di R. Bartoli, A. Donati, E. Gamba (Rimini, Castel Sismondo, 3 marzo-15 giugno 2001), Milano 2001, pp. 164-167, n. 47; G. Romagnoli, in *Le arti a Firenze tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di G. Damiani (Aosta, Museo Archeologico Regionale, 27 giugno - 1° novembre 2009), Prato 2009, pp. 150-151, n. 44.

Amadi, egli non fu mai un diretto seguace di Gentile e, anzi, il suo primo umbratile linguaggio, legato a doppio filo al gotico internazionale boemo e renano, si oppose, talvolta, a quello maggiormente elegante e naturalista del grande fabrianese.<sup>136</sup> Ancor più probante è il caso di un gruppo di dipinti del “Maestro della Madonna del Parto”, in cui si registra un aggiornamento stilistico dovuto alla presenza in città dell’artista marchigiano. Infatti, la ‘Madonna dell’Umiltà tra San Francesco e un donatore’ di collezione privata milanese<sup>137</sup> palesa una generale intonazione gentiliana, ma è ancor più significativo che il pittore, adottando la tecnica utilizzata da Gentile per l’esecuzione degli angeli della ‘Crocifissione’ nel ‘Polittico di Valleromita’, dipinse gli angeli musicanti tra le nuvole direttamente sulla lamina dorata del fondo e poi, graffiando velocemente con lo stilo la pittura, realizzò le ciocche dei capelli e le piume delle ali.<sup>138</sup> Più tardi, l’anonimo maestro avrebbe dipinto un naturalistico e goticissimo ‘Compianto su Cristo morto’ ora in collezione privata<sup>139</sup> e quattro ridipinte tavole delle Gallerie dell’Accademia di Venezia con ‘San Girolamo’, ‘Sant’Agostino’, ‘San Giacomo’ e ‘San Francesco’,<sup>140</sup> in cui appare evidente l’avvenuta conquista di uno sfumato chiaroscuro di evidente matrice gentiliana. Anche il “Maestro del Dossale Correr” si adeguò ai modelli di Gentile da Fabriano: ciò è testimoniato da una ‘Madonna col Bambino’ della chiesa di San Giorgio a Boninovo di Ragusa, che Mauro Lucco ha collegato all’anonimo maestro,<sup>141</sup> espungendola dal catalogo

---

<sup>136</sup> Di questa opinione fu anche M. Boskovits, *Pisanello e gli altri. Un bilancio delle ricerche sulla pittura tra Lombardia e Veneto all’inizio del Quattrocento*, in ‘Arte Cristiana’, LXXXVII, 794, 1999, pp. 331-346: 340 nota 8.

<sup>137</sup> A. De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., pp. 60, 92 nota 82.

<sup>138</sup> P. Buttus, *Punzonature* cit., p. 174.

<sup>139</sup> Il dipinto è passato ad un’asta di Finarte a Milano come opera della scuola di Jacobello del Fiore (6 maggio 1071, lotto 47). Vedi A. De Marchi, *Per un riesame* cit., p. 63 nota 72.

<sup>140</sup> A. De Marchi, *Per un riesame* cit., pp. 42, 44, 62 note 69, 71; Idem, *Ritorno* cit., p. 8. Queste tavole fecero parte di un’iconostasi insieme al ‘Cristo benedicente’ e al ‘San Giovanni Battista’ della chiesa ortodossa di Mostar, e al ‘Crocifisso’ conservato nei depositi delle Gallerie dell’Accademia di Venezia (cfr. E. Merkel, *La pittura del Gotico internazionale*, in *Storia di Venezia, Parte III, Il Quattrocento, L’Arte*, a cura di R. Pallucchini, Roma 1994, p. 393, fig. 3).

<sup>141</sup> M. Lucco, *Venezia* cit., e s.v. “Maestro del Dossale Correr”, in *La Pittura nel Veneto* cit., pp. 14-15, 23-24, 45 note 44-46, 351. Oltre a queste e alla ‘Madonna in trono col Bambino’ di ubicazione ignota, già alla Gimpel Sale, (Parke-Bernet, New York, l’8 dicembre 1949), egli ha aggiunto al catalogo del pittore la seconda pala feriale con il ‘Redentore e i dodici apostoli’ per l’altar maggiore della Basilica di San Marco di Venezia, il polittico della chiesa parrocchiale di Grumolo Pedemonte (Vicenza), la ‘Madonna col Bambino’ resa nota da Luigi Coletti nel 1951 quando era nella collezione Lanckoronski di Vienna (cfr. L. Coletti, *Su Antonio Orsini*, in ‘Arte Veneta’, V, 1951, pp. 94-97: 94, 96 fig. 101) come opera di Antonio Orsini, un’altra in collezione privata a Modena, una ‘Madonna allattante’ in collezione privata padovana e una ‘Madonna col Bambino’ del Muzej Mimara di Zagabria sotto il nome di Gherardo Starnina. De Marchi ha rifiutato le attribuzioni del polittico di Grumolo Pedemonte, della seconda pala feriale di San Marco, a suo avviso, da confrontare con Jacobello Albergno, e della Madonna Lanckoronski, ora al Wawel di Cracovia, che ha associato, altresì, allo stesso pittore della ‘Madonna dell’Umiltà e angeli’ del Worcester Art Museum (cfr. A. De Marchi, *Ritorno* cit., pp. 13-14 nota 1). Per quanto concerne la seconda pala feriale con il ‘Redentore e i dodici apostoli’ per l’altar maggiore della Basilica di San Marco di Venezia, concordo con Mauro Lucco nel ritenere che sia stata eseguita dal “Maestro del Dossale Correr”, poiché l’ampio e pacioso viso del Redentore, dalle sopracciglia semicircolari, congiunte alla canna nasale, e dagli occhi grandi, si ritrova, pressochè inalterato, nella ‘Madonna in trono col Bambino’ già alla Gimpel Sale (cfr. P. Selvatico, V. Lazari, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circoscrivine*, p. 22, riferiscono l’opera a Michele Giambono (?); L. Testi, *La storia*



di Biagio di Giorgio da Traù,<sup>142</sup> e da una ‘Madonna che insegna a leggere al Bambino’ in collezione privata, di cui si conserva una foto al Kunsthistorisches Institut in Florenz (20298 [182533], come Jacobello del Fiore),<sup>143</sup> dal momento che la seconda siede su un prato fiorito di gusto cortese e che entrambe presentano una maggiore naturalezza nelle pose e più decisi lineamenti rispetto al dossale eponimo o agli altri quadri di inizio secolo. Nel 2006 Egidio Martini ha attribuito a Jacobello del Fiore una ‘Madonna allattante il Bambino’, già a Milano in collezione privata, che andrà restituita al “Maestro del Dossale Correr”,<sup>144</sup> visto che l’abito della Madonna si irradia intorno alla sua esile figura in analogia alla soluzione impiegata per una ‘Madonna che insegna a leggere al Bambino’ già a Torino nella collezione Gallino, e che il suo viso, dalle gote paffute, combacia con quello di una Vergine addolorata che compare in una ‘Pietà’ in collezione privata ad Assisi. In prossimità di quest’opera, magari sulla metà del secondo decennio del secolo, andranno poste sia un’inedita ‘Madonna dell’Umiltà’ di collezione privata pisana, la cui immagine è riprodotta da una foto appartenente all’interno della Fototeca Zeri (24059), sia un semisconosciuto equivalente soggetto già transitato ad un’asta londinese di Christies’ (8 luglio 1977, lotto 25, come Jacobello del Fiore) e da Finarte a Milano (16 maggio 2001), di cui si conosce una foto custodita presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz (496960, come Jacobello del Fiore).<sup>145</sup> I due dipinti condividono un corpulento Bambino, una severa Madonna, dalla bocca carnosa e dal naso arrotondato, e la decorazione del fondo con razzature a più fuochi, incise con riga e stiletto. A ridosso degli anni Venti del Quattrocento si dovrà poi collocare un’inedita ‘Crocifissione tra i dolenti e San Francesco’ già a Venezia presso la casa d’aste San Marco (giugno 2009),<sup>146</sup> la cui esuberanza gotica è da riconnettere al profondo mutamento del clima artistico veneziano apportato dall’arte di Gentile da Fabriano. I sinuosi volti espressionistici dei dolenti si collegano all’energico viso della Madonna della predetta ‘Pietà’ in collezione privata assisiate.<sup>147</sup> Qui la scena è

---

cit., II, *Il divenire*, pp. 32-33, la attribuisce ad un anonimo artista, cronologicamente intermedio fra il Giambono ed Antonio Vivarini; G. Fiocco, *Le coperture del dorso della Pala d’Oro*, in AA.VV., *Il tesoro di San Marco*, Firenze 1965, pp. 120-121, la dà alla scuola di Michele Giambono; E. Merkel, in AA.VV., *Venezia Restaurata (1966-1986)*, Milano 1986, p. 144, dove suggerì per la prima volta un riferimento alla mano di Ercole di Jacobello, ipotesi ribadita in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, realizzato in concomitanza della mostra Pisanello, Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre – 8 dicembre 1996, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, a cura di F.M. Aliberti Gaudio, Milano 1996, p. 282).

<sup>142</sup> Z. Demori-Stanicic, in AA.VV., *Biagio di Giorgio da Traù*, catalogo della mostra di Venezia (Chiesa di San Bartolomeo, 31 marzo-4 giugno 1989), Zagreb 1989, pp. 51, 98, n. 3.

<sup>143</sup> A. De Marchi, *Uno sguardo su Venezia fra Tre e Quattrocento: il Maestro del Dossale Correr*, in ‘Bollettino dei Civici Musei Veneziani d’Arte e di Storia’, N.S. XXXII, 1988, pp. 5-16: 14, 16 nota 26.

<sup>144</sup> E. Martini, *Due opere di Jacobello del Fiore e due di Michele Giambono*, in *Florilegium artium: scritti in memoria di Renato Polacco*, a cura di G. Trovabene, Padova 2006, pp. 127-129.

<sup>145</sup> Tempera su tavola, 55,2 x 41,2 cm.; lo spessore originale della tavola è leggermente imbarcato e nella zona inferiore è consumato di 2/3 cm. Sul bianco mantello svelato della Vergine si notano draghi e volatili in oro a missione.

<sup>146</sup> Tempera su tavola, 53,5 x 45 cm.; ringrazio il prof. Andrea De Marchi per avermi mostrato la foto dell’opera.

<sup>147</sup> A. De Marchi, *Uno sguardo* cit., pp. 13-14, 16 nota 25. Era passata da Christie’s a Londra ormai più di mezzo secolo fa (26 novembre 1948, lotto 45).

incorniciata da un arco fittamente inciso, analogamente a quanto possiamo osservare in una ‘Madonna che insegna a leggere al Bambino’ già a Roma nella collezione Paolini e poi a Firenze nella collezione Loeser; gli angeli sono deliberatamente tratti da una ‘Madonna allattante il Bambino’ già a Milano in collezione Scopinich e la larga fascia centrale a fiori su fondo granito dell’aureola della Madonna sembra essere mutuata dal nimbo della Vergine incoronata del ‘Polittico di Valleromita’. A conclusione del multiforme *iter* artistico del “Maestro del Dossale Correr”, probabilmente già sulla metà del terzo decennio o anche dopo, si dovrà situare un’inedita ‘Madonna della Rosa’, di cui si conserva una foto alla Fondazione Longhi (0710368, come allievo di Zanino di Pietro).<sup>148</sup> Questa elegante Vergine, dalla fronte spaziosa e dalla bocca sottile, offre delicatamente un’ormai quasi scomparsa rosa a un nudo Bambino robusto, mentre sei esili angeli – allungati come fiammelle notturne – si distribuiscono simmetricamente ai lati del gruppo sacro, delimitando il roseto in cui si svolge la scena. Per quanto la mano destra della Madonna, dalle dita slogate, sia pressochè identica alla mano sinistra della Vergine già a Londra da Christie’s (8 luglio 1977) e a Milano da Finarte (16 maggio 2001) o a quella dell’omologa assisiata, quest’opera si distingue nettamente da quelle fin qui esaminate, dacché la particolare iconografia e l’accurata definizione delle qualità botaniche sembrano già ispirarsi alle soluzioni del primo Pisanello o del maturo Michelino da Besozzo, mentre il morbido pittoricismo e la genuina naturalezza dei gesti ci permettono di porla in parallelo agli esordi di Michele Giambono. Rispetto alle più emblematiche Madonne in sovrappeso dell’anonimo maestro, siamo qui di fronte a una snella e dimagrita versione della Madre di Dio, la cui bislunga aureola, così simile a quelle di Michelino o dei fratelli Zavattari o addirittura del più tardo Cristoforo Moretti, sembra suggerire un interesse verso i coevi espedienti tecnici utilizzati in Lombardia, anche se non dobbiamo affatto dimenticare che perfino Stefano da Zevio<sup>149</sup> utilizzò in Veneto tale accorgimento per la sua celebre ‘Adorazione dei Magi’ della Pinacoteca di Brera (1435).

---

<sup>148</sup> Tempera su tavola, 42 x 55 cm.

<sup>149</sup> Su Stefano da Zevio o da Verona (attivo a Verona nella prima metà del XV secolo) vedi G. Vasari, *Le vite* cit., III, pp. 628-632; G. Gerola, *Questioni storiche d’arte veronese*, in ‘Madonna Verona’, II, 1908, pp. 150-182; L. Ozzola, *Stefano da Zevio a Mantova. Affreschi inediti distrutti*, in ‘Emporium’, CXV, 1952, pp. 63-68; C. Volpe, *Una nuova opera e qualche riflessione su Stefano da Verona*, in ‘Paragone’, 249, 1970, pp. 86-90; E. Moench-Scherer, *Stefano da Verona: la quiete d’una double paternité*, in ‘Zeitschrift für Kunstgeschichte’, 48, 1985, 2, pp. 220-228; M.C. Forato, *Il punto su Stefano da Verona*, in ‘Padova e il suo territorio’, 6, 1991, 34, pp. 22-24; E. Karet, *The Pavian origins of Stefano da Verona*, in ‘Arte lombarda’, N.S. 100, 1992, 1, pp. 8-19; Eadem, *The castles of the Trentine and the painter Stefano da Verona: an active presence*, in *ibidem*, N.S. 102/103, 1992, 3/4, pp. 14-24; Eadem, *Stefano da Verona’s Brera Adoration of the Magi: patronage, politics and social history*, in *ibidem*, N.S. 113/115, 1995, 2-4, pp. 13-26; Eadem, *Stefano da Verona, Felice Feliciano and the first Renaissance collection of drawings*, in *ibidem*, N.S. 124, 1998, 3, pp. 31-51; Eadem, *The drawings of Stefano da Verona reconsidered*, in *ibidem*, N.S. 125, 1999, 1, pp. 5-45; Eadem, *“Gloria in altissimis Deo et cantate canticum novum”: mass as sacred drama; Stefano da Verona’s “Angels of the Nativity” in San Fermo Maggiore, Verona*, in *ibidem*, N.S. 130, 2000, 3, pp. 22-35; Eadem, *The drawings of Stefano da Verona and his circle and the origins of collecting in Italy: a catalogue raisonné*, Philadelphia 2002; Eadem, *Stefano da Verona’s stay in Mantua: a reexamination*, in ‘Arte lombarda’, N.S. 136, 2002, 3, pp. 10-20; Eadem, *A new document relating to Stefano da Verona: Tarsia’s Testament of 1458*, in *ibidem*, N.S. 137, 2003, 1, pp. 59-61; R. Delmoro, *Jean d’Arbois e Stefano da Verona: proposte per una rilettura critica*, in ‘Acme’, 57, 2004, 2, pp. 121-162.

Poco dopo il suo ritorno in laguna (1407) Zanino di Pietro dovette dipingere un trittico per l'eremo minorita di Fonte Colombo (ora nel Museo Civico di Rieti), poiché le scritte a caratteri gotici che si srotolano sul fondo dorato lungo il corpo emaciato del Cristo e la presenza di tre angeli dolenti graniti sul fondo oro non potrebbero essere spiegate senza l'esempio diretto di Gentile da Fabriano e, in particolare, della 'Madonna col Bambino' che il pittore marchigiano dipinse per la chiesa di San Domenico di Perugia proprio nel corso del suo soggiorno veneziano.<sup>150</sup> Il trittico reatino presenta al centro la 'Crocifissione', ai lati i 'Santi Elisabetta d'Ungheria, Chiara, Francesco, Ludovico di Tolosa, Antonio da Padova e il beato Gherardo Mecatti da Villamagna', recanti alte croci dalle quali si srotolano cartigli, e sul retro quattro 'Storie di San Francesco' a monocromo, vale a dire 'San Francesco riceve le stimmate', la 'Rinuncia agli averi', il 'Presepe di Greccio' e 'San Francesco predica agli uccelli'. La composizione è scandita dallo scalare in profondità dei diversi gruppi, cioè da quello dei soldati seduti a terra che si contendono la tunica del Redentore, da quello delle pie donne che sorreggono la Vergine svenuta, da quello dei dolenti, tra cui spicca la Maddalena ai piedi della croce, e, infine, da quello composto da Longino e dagli altri centurioni romani. Quantunque l'avvenuto contatto con l'arte di Gentile sia confermato dalla raffinatezza delle operazioni sull'oro e da quel fiabesco paesaggio che intravediamo sullo sfondo, come pure dal nordicissimo naturalismo che pervade l'atmosfera del dipinto, alcuni elementi denunciano, al contrario, il non sopito amore per la cultura neo-giottesca. Infatti, il paludato vecchione sulla destra e l'ammantata donna dalla parte opposta si ricollegano, tramite gli esempi di Jacopo Avanzi e di Altichiero, alle solenni figure che Giotto dipinse sulle pareti della Cappella degli Scrovegni e, come nella 'Crocifissione' Matthiesen del giovane Jacobello del Fiore (*alias* "Maestro della Madonna Giovanelli"), l'implorante Longino a cavallo e la Maddalena ai piedi della croce furono desunti, rispettivamente, dalle medesime figurazioni di Altichiero nell'Oratorio di San Giorgio di Padova e nella cappella di San Giacomo (o di San Felice) alla Basilica del Santo. In questo momento di transizione tra le soluzioni neo-giottesche e quelle gentiliane Zanino di Pietro dipinse pure un'inedita 'Crocifissione' in collezione privata, in cui possiamo ammirare una Maddalena, dai lunghi capelli biondi e dal profilo perduto, che dialoga perfettamente con quella di Rieti, condividendo con gli equivalenti personaggi di Altichiero e di Jacobello un'identica gamma cromatica degli abiti e un'oggettiva definizione nello spazio, sottolineata sia dalla forma delle gambe sotto le pieghe del mantello rosso sia dal concitato abbraccio alla base della croce. L'opera è stata inserita entro una carpenteria di moderna fattura e non si presenta in buone condizioni conservative, considerato che l'oro del fondo è stato completamente raschiato, lasciando affiorare il bolo rosso sottostante, e che la pittura risulta alquanto svelata e consunta. Sebbene non conosca le sue dimensioni, suppongo che in origine abbia fatto parte di un complesso più ampio e che, conformemente alla 'Crocifissione' del 'Polittico di Valleromita', sia stata al centro del registro superiore di un polittico. Il gruppo delle pie

---

<sup>150</sup> S. Padovani, *Una nuova proposta per Zanino di Pietro*, in 'Paragone', XXXVI, 1985, 419-423, pp. 73-81: 78; A. De Marchi, *Per un riesame* cit., p. 29; Idem, *Gentile da Fabriano* cit., p. 58; Idem, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., pp. 69-70. Inoltre, reca ancora la firma con cui il pittore fu abitualmente appellato durante gli anni bolognesi: "ZANINI PETRI HABITATOR VENECIIS IN CONTRATA SANCTE APOLINARIS".

donne con il deliquio della Vergine è anch'esso tratto dal trittico di Rieti e lo scorcio del volto dell'imberbe San Giovanni, dal collo grinzoso, deriva, inconfondibilmente, da un personaggio del dipinto laziale; per non parlare, poi, dell'enorme testa del vecchione barbuto che spunta alle spalle del San Giovanni, diretta filiazione di quegli stereometrici vegliardi tipicamente neo-giotteschi. Il Golgota è appena accennato dalla presenza di alcune rocce in alto a destra, al centro e ai piedi di Stefaton, il quale, oltre ad impugnare la solita canna alla cui estremità fu infissa una spugna imbevuta d'aceto, sorregge con la mano sinistra un estivo secchiello bianco e indossa curiose calosce, che gli lasciano scoperte le ginocchia. La verità delle carni, dolcemente sfumate, e la morbida silhouette del livido Crocifisso (circondato da quattro balzellanti angioletti dalle ali verdi e dalle vesti rosa o viceversa), dovute a una maggiore e diretta influenza dell'analogo soggetto del 'Polittico di Valleromita', lo distinguono però dal segaligno corrispettivo di Rieti, inducendoci a collocare la nostra 'Crocifissione' qualche anno dopo la conclusione del polittico gentiliano (1412), in parallelo a una 'Madonna col Bambino in trono e Cristo in Pietà tra i dolenti' già a Milano da Finarte (12/13 marzo 1963, lotto 4), che è stata attribuita a Zanino di Pietro da Andrea De Marchi,<sup>151</sup> e a due opere restituite all'artista da Keith Christiansen, cioè una 'Madonna col Bambino tra un Santo Cavaliere, San Francesco e San Girolamo' della collezione Martello di Fiesole e una 'Madonna dell'Umiltà' della Pinacoteca Nazionale di Atene.<sup>152</sup> La riflessione sull'arte di Gentile si manifesta tanto nell'imitazione di quell'addolcito patetismo del Crocifisso di Brera, quanto nella resa naturalistica del soffice soppanno in pelliccia indossato dal Santo cavaliere della 'Madonna' Martello o nei fluidi ricaschi del mantello sulla testa della Vergine greca.<sup>153</sup> La 'Madonna col Bambino' del pannello centrale dell'iconostasi del Duomo di Torcello, liberamente esemplata sul medesimo soggetto gentiliano della Pinacoteca Nazionale di Ferrara,<sup>154</sup> rivela una rigida Vergine frontale, dallo sguardo assente, che, in qualche modo, prefigura la stanca maniera dell'equivalente tema di Palazzo Venezia di Roma, firmato da

<sup>151</sup> A. De Marchi, *Michele di Matteo a Venezia e l'eredità lagunare di Gentile da Fabriano*, in 'Prospettiva', 51, 1987, pp. 17-36: 26, 34 nota 75. Era passata ad un'asta Finarte a Milano nel 1963 come opera della cerchia di Jacobello del Fiore (12-13 marzo, lotto 107).

<sup>152</sup> K. Christiansen, *Gentile cit.*, pp. 5-7, 68, 114, 132-133.

<sup>153</sup> A una fase posteriore, verosimilmente sullo scadere del secondo decennio, dovrebbe risalire sia l'esecuzione di una 'Madonna in trono col Bambino e Cristo Redentore benedicente' della Pinacoteca Nazionale di Ferrara (cfr. J. Bentini, in *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara: catalogo generale*, a cura di J. Bentini, Bologna 1992, pp. 81-83; A. De Marchi, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale cit.*, p. 72), la quale potrebbe essere stata al centro del polittico di cui sopravvivono tre scomparti con 'San Nicola', 'Sant'Andrea' e 'Santa Lucia', un tempo a Valcarecce e ora nella sagrestia del Duomo di Cingoli (cfr. Bacchi, in *Il tempo di Nicolò III: gli affreschi del castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi*, catalogo della mostra di Vignola a cura di J. Bentini, Modena 1988, pp. 143-144; D. Benati, in *La Pinacoteca cit.*, pp. 81-83; A. De Marchi, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale cit.*, pp. 72, 84 note 122-123), sia il polittico con l'Incredulità di San Tommaso fra San Michele arcangelo, il beato Sante, San Pietro e Sant'Antonio Abate' del convento del beato Sante di Mombaroccio, che conserva ancora la cornice originale dalle cuspidi trilobate terminanti in racemi e profeti intagliati (cfr. F. Lollini, *Zanino di Pietro a Mombaroccio: qualche puntualizzazione*, in 'Studi umanistici piceni', 15, 1995, pp. 93-112; G. Mandolini, *L'incredulità di Tommaso descritta da Zanino di Pietro nel polittico di Mombaroccio*, in *Il santuario del B. Sante di Mombaroccio (PS)*, a cura di G. Mandolini, Roma 1998, pp. 125-171).

<sup>154</sup> K. Christiansen, *La pittura a Venezia cit.*, p. 122.

Giovanni di Francia e datato 20 settembre 1429.<sup>155</sup> Al dipinto romano si possono ricondurre numerose anconette di devozione privata, licenziate dalla grande bottega di Zanino nel corso del quarto decennio del Quattrocento.

Questa produzione industriale, e in progressiva flessione dal punto di vista qualitativo, si intersecò con quella, altrettanto copiosa, del “Maestro di Roncaiette”<sup>156</sup> la cui identità è ancora sfuggente, nonostante Mauro Lucco abbia collegato una ‘Madonna col Bambino tra angeli, santi e devoti’ del Museo Civico di Padova (1408), già nella Fraglia di Santa Maria dei Servi, e lo stesso soggetto dell’Oratorio di Santa Maria della Neve (1419) alla tavoletta con la ‘Natività’ del Museo Civico di Forlì, che reca la firma di Federico Tedesco (e la data 24 dicembre 1420),<sup>157</sup> al quale fu commissionata nel 1424 un’ancona per la chiesa di Sant’Agostino di Padova, ora perduta,<sup>158</sup> e Giuliana Ericani abbia provato, invece, ad identificare l’anonimo artista con Antonio di Pietro, autore della ‘Madonna dell’Umiltà’ del Museo Diocesano di Padova, già nella pieve di Santa Giustina di Monselice.<sup>159</sup> Entrambe le proposte non sembrano avere un effettivo riscontro, poiché il “Maestro di Roncaiette” replicò infantili personaggi caricaturali privi di personalità, mentre Federico Tedesco fu interessato ad indagare maggiormente la fisionomia delle sue figure, come nel caso del nordicissimo San Giuseppe dipinto all’interno della capanna, e, come è stato giustamente sottolineato da Andrea De Marchi,<sup>160</sup> persino l’altichierismo di Antonio di Pietro non comunica con gli elementi gentiliani, ed in generale veneziani, dell’anonimo artista. Il polittico eponimo del maestro si custodisce all’interno della chiesa di San Fidenzio di Roncaiette, frazione di Ponte San Nicolò, vicino a Padova, ed è composto da dieci tavole disposte su due ordini con la ‘Madonna col Bambino, San Giacomo, San Lorenzo che presenta un devoto, San Fidenzio, San Bartolomeo, la Crocifissione, San Giovanni Battista, Santa Lucia, l’arcangelo Gabriele e la Vergine annunciata’.<sup>161</sup> Anche se la semplice struttura del trono su cui siede la Madonna e l’arcaizzante staticità dei santi possono ingannare l’osservatore, credo che il polittico vada letto in chiave prevalentemente gentiliana, dal momento che la lama del pugnale di San Bartolomeo e l’impugnatura del pastorale di San Fidenzio sono strettamente imparentate, dal punto di vista tecnico, alla

---

<sup>155</sup> R. Van Marle, *The Development* cit., VII, *Late Gothic painting in North Italy*, p. 143, fig. 90.

<sup>156</sup> Sul “Maestro di Roncaiette” (attivo a Verona e Padova nella prima metà del XV secolo) vedi R. Longhi, *Calepino Veneziano. IV. Il Maestro di Roncaiette*, in ‘Arte Veneta’, I, 1947, fasc. II, pp. 79-90: 86; S. Padovani, *Materiale per la storia della pittura ferrarese nel primo Quattrocento*, in ‘Antichità Viva’, XIII, 1974, 5, pp. 3-21; M. Lucco, *Di un affresco padovano del “Maestro di Roncaiette”*, in ‘Arte Veneta’, XXXI, 1977, pp. 172-176; S. Padovani, *Qualche nuovo appunto sulla pittura emiliana del primo Quattrocento*, in AA.VV., *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo*, Venezia 1981, pp. 40-42, 46-49; P. Tieto, *La chiesa parrocchiale di San Fidenzio a Roncaiette di Ponte San Nicolò*, in ‘Padova e il suo territorio’, 22, 2007, 128, pp. 16-17; I. Samassa, *Un’opera del Maestro di Roncaiette nella bassa valle del Metauro*, in ‘Memoria rerum’, 3, 2012, pp. 129-136.

<sup>157</sup> M. Lucco, *Padova*, in *La Pittura nel Veneto* cit., I, pp. 80-82.

<sup>158</sup> *Ibidem*, pp. 82-83.

<sup>159</sup> G. Ericani, in *Pisanello* cit., pp. 216-218, 220-221.

<sup>160</sup> A. De Marchi, *Il nipote di Altichiero*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell’arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova 2002, pp. 99-110: 107-108.

<sup>161</sup> R. Longhi, *Calepino* cit., p. 86; S. Padovani, *Materiale* cit., p. 8.

piSSide sorretta dalla Maddalena del ‘Polittico di Valleromita’,<sup>162</sup> al cui diretto influsso, un po’ come era accaduto per Zanino di Pietro, dovrà essere ricondotta anche la dolce morbidezza della ‘Crocifissione’ del polittico padovano. Quindi, è maggiormente plausibile convenire con Serena Padovani e Andrea De Marchi nel credere che il polittico sia databile sullo scorcio del secondo decennio, in prossimità di una tela dell’Oratorio di Santa Maria della Neve, datata 1419, e di un frontespizio miniato nel 1420 per gli Statuti dei Notai padovani, piuttosto che concordare con Mauro Lucco e Miklòs Boskovits nel reputare che appartenga al primo decennio del Quattrocento.<sup>163</sup> A una più matura ‘Crocifissione con figure allegoriche, profeti e santi’ del Museo Correr, che è stata restituita all’anonimo artista da Roberto Longhi,<sup>164</sup> è strettamente connesso un gruppo di

---

<sup>162</sup> P. Buttus, *Punzonature* cit., p. 224.

<sup>163</sup> S. Padovani, *Materiale* cit., p. 8; M. Lucco, *Padova* cit., p. 82; M. Boskovits, in *La collezione Cagnola, I, I dipinti dal XIII al XIX secolo*, a cura di M. Boskovits, G. Fossaluzza, Busto Arsizio 1998, p. 111; A. De Marchi, in *Idem*, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., pp. 77-78. A un periodo antecedente l’esecuzione del polittico di San Fidenzio di Ronciette apparterrà la tavola con il ‘Cardinale Francesco Zabarella tra le virtù teologali e cardinali’ del Museo Civico di Padova (cfr. F. Pellegrini, in *Da Giotto al tardogotico, dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, catalogo della mostra di Padova a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, Roma 1989, p. 99, n. 76). Tale eminente personaggio fu eletto cardinale dall’antipapa Giovanni XXIII nel 1411 e, prima che Padova fosse annessa a Venezia (1406) ed egli divenisse un legato della città lagunare, rappresentandola al Concilio di Pisa nel 1409, aveva partecipato a una missione diplomatica presso il re Carlo VI di Francia per conto del governo cittadino dei Carraresi (cfr. G. Vedova, *Memorie intorno alla vita ed alle opere del cardinale Francesco Zabarella padovano*, Padova 1829, pp. 44, 53-54, 65). Ai suoi piedi, fra due quadrilobi con lo stemma di famiglia, un’iscrizione a lettere latine ricorda che la tavoletta fu commissionata da Pietro Donato, a quel tempo arcivescovo di Candia e discepolo del nostro porporato e, più in basso, si legge la data del 1417, anno di morte dello Zabarella (cfr. *Ibidem*, pp. 88-89, 93). Perciò, è probabile che l’opera sia stata dipinta nel lasso di tempo che intercorre tra la sua nomina a cardinale e il suo decesso, ma è ancor più attendibile che sia stata richiesta da Pietro Donato proprio nel 1417, ovvero nel momento in cui tenne un eloquente discorso sui meriti dell’illustre defunto. La rovinatissima ‘Madonna col Bambino fra due Santi’ dei Musei Civici agli Eremitani di Padova è praticamente speculare al pannello centrale del registro inferiore del polittico di San Fidenzio di Ronciette e, di conseguenza, non si allontanerà troppo dalla fine del secondo decennio (cfr. F. Pellegrini, in *Da Giotto al tardogotico* cit., p. 94, n. 72). Ai santi del polittico eponimo si collegheranno, sebbene siano arricchite da un chiaroscuro più intenso e luminoso, le figure a mezzo busto del registro superiore del polittico della Pinacoteca Civica di Fano, proveniente dalla chiesa di Santa Maria sul Ponte Metauro, che dovrebbe risalire ai primi anni del terzo decennio del secolo (Vedi nota 31). A causa di una brillante cromia e di una convincente affinità tra la giovane donna bionda, dipinta alle spalle del santo domenicano, e alcune figure del polittico eponimo, come il San Lorenzo o la Maddalena ai piedi della croce, si dovrà porre in questo giro di anni anche la ‘Predica di San Pietro Martire’ già in collezione Lipmann, dove l’elegante gruppo di astanti in secondo piano è immerso in un naturalistico paesaggio di ispirazione gentiliana (cfr. M. Lucco, *Padova* cit., p. 97 nota 23. Era stata attribuita a Giovanni di Francia da S. Padovani, *Materiale* cit., pp. 9, 18 nota 28).

<sup>164</sup> In principio è stata attribuita alla “Scuola veneto-bizantina del ‘300” (cfr. *Elenco degli oggetti esposti – Museo Civico e Raccolta Correr*, Venezia 1899, p. 239, n. 3; L. Testi, *La storia* cit., II, p. 252). Van Marle, Lorenzetti e Bettini hanno pensato a Zanino di Pietro (cfr. R. Van Marle, *The Development* cit., IV, p. 70; G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario: guida storico-artistica*, Venezia 1926, p. 223; S. Bettini, *Pitture cretesi-veneziane slave e italiane del Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1940, p. 97). Il Salmi ha accostato il dipinto ad Antonio Veneziano (cfr. M. Salmi, *Antonio Veneziano*, in ‘Bollettino del Ministero della Pubblica Istruzione’, 22, 1928-1929, pp. 433-452: 452), il Coletti a Simone dei Crocifissi (cfr. L. Coletti, in *I capolavori dei Musei Veneti*, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini [Venezia, Procuratie Nuove, 1946], Venezia 1946, pp. 35-36, n. 64) e il Mariacher, invece, a un anonimo “pittore veneto” (cfr. G. Mariacher, *Il Museo Correr* cit., pp. 169-170, n. 1023) ma credo si debba dare ragione al Longhi nel credere che sia un’opera del “Maestro di Ronciette” (cfr. R. Longhi, *Viatico* cit., p. 49; *Idem*, *Calepino* cit., p. 86). Vedi anche S. Padovani, *Materiale* cit., p. 9, per il riferimento a Giovanni di Francia e

più stanchi e involuti dipinti, che la critica ha alternativamente riferito ora al “Maestro di Roncaillette” ora a Zanino di Pietro. Tra questi varrà la pena menzionare la ‘Flagellazione’ del Museo Correr, che è stata giustamente abbinata all’anonimo artista da Mauro Lucco.<sup>165</sup> Al Cristo flagellato, dal volto assorto e dai grandi occhioni tristi, si potrà avvicinare il San Bartolomeo, dalle sopracciglia irsute e dalla fronte rugosa, che compare, insieme a un Sant’Antonio Abate e a una Madonna col Bambino, in una tavola transitata da Finarte a Milano più di una decina d’anni fa (16 maggio 2001, lotto 119, come Zanino di Pietro).<sup>166</sup> Il nucleo stilistico formato dalla ‘Flagellazione’ Correr e da quest’ultimo dipinto potrà essere ampliato sia da una malandata ‘Madonna col Bambino tra Dio Padre e sei angeli’ della chiesa della Santissima Trinità di Bargni,<sup>167</sup> che condivide proprio con il San Bartolomeo, già a Milano, un’intrinseca gracilità e un’aggraziata mano sinistra, dalle affusolate dita, sia da una poco nota ‘Madonna dell’Umiltà fra due angeli e donatore’ di ubicazione ignota,<sup>168</sup> la cui composizione palesa una profonda eco gentiliana, come pure da un’inedita ‘Madonna dell’Umiltà’,<sup>169</sup> recentemente passata ad un’asta im Kinsky di Vienna come Jacobello del Fiore (21 febbraio 2011), alla quale sono allegate due lettere di Rodolfo Pallucchini e di Giuseppe Fiocco con il medesimo riferimento a Jacobello e una di Giovanni Mariacher del giugno 1964, in cui lo studioso ha attribuito la tavoletta al pittore veneziano, mettendola in relazione a un ‘Matrimonio Mistico di Santa Caterina d’Alessandria’ del Museo Archeologico di Spalato. Il dipinto viennese rivela, tanto nel fondo decorato da racemi floreali “relevati” a pastiglia, quanto nella sua intima tenerezza, un interesse per le sperimentazioni tecniche di Nicolò di Pietro e per le innovazioni formali di Gentile da Fabriano in anni piuttosto lontani dalla sua partenza da Venezia. È un peccato che l’oro del fondo sia pressochè scomparso e che la veste della Vergine sia alquanto svelata ma, fortunatamente, si possono ancora osservare l’elegante passamaneria dorata a missione e quel robusto Bambino biondo, che con una mano si aggrappa alla Madre e con l’altra sembra offrire la sua protezione direttamente allo spettatore fuori dal quadro. Dalla disamina del contesto artistico lagunare è dunque evidente che Jacobello del Fiore non fu il solo ad essere stato colpito dalle novità gentiliane ma, un po’ come era già

---

M. Lucco, *Padova* cit., p. 97 nota 23, dove ha riproposto l’attribuzione longhiana al “Maestro di Roncaillette”. A. De Marchi, *Per un riesame* cit., p. 46, ha rilevato che sarebbe potuta derivare dalla tela con la ‘Crocifissione allegorica’ di collezione privata, che fu dipinta sul finire del primo decennio del Quattrocento da Nicolò di Pietro, come pare dimostrare il ricorrere di certe particolarità iconografiche e il testo di alcuni filatteri.

<sup>165</sup> M. Lucco, *Di un affresco* cit., p. 175 nota 7; A. De Marchi, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., p. 85 nota 132. Era stata ritenuta da Federico Zeri e da Serena Padovani opera di Zanino (cfr. F. Zeri, *Aggiunte a Zanino di Pietro*, in ‘Paragone’, XIII, 1962, 153, pp. 56-60; S. Padovani, *Materiale* cit., p. 9).

<sup>166</sup> I. Samassa, *Un’opera* cit., p. 135.

<sup>167</sup> I. Amaduzzi, N. Cecini, L. Fontebuoni, *Collezioni private a Fano*, Fano 1983, pp. 14-15; G. Donnini, *Una tavola di Zanino di Pietro*, in *Schede su cinque dipinti fanesi*, estratto da ‘Nuovi Studi Fanesi’, 7, Biblioteca Comunale Federiciana Fano, 1992, pp. 47-49, 55 fig. 1, la assegna alla piena maturità di Zanino di Pietro; T. Franco, in A. De Marchi, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., p. 78; I. Samassa, *Un’opera* cit., pp. 129-136.

<sup>168</sup> I. Samassa, *Un’opera* cit., p. 135. La tavola conserva ancora la sua cornice lignea originale.

<sup>169</sup> Tempera su tavola, 59 x 43,5 cm.

successo agli inizi della sua carriera, quando si fece portavoce del linguaggio neo-giottesco a Venezia, partecipò integralmente a questa ‘rivoluzione’, che cambiò in modo radicale non solo la pittura tardogotica veneziana ma, in generale, un po’ tutti quei centri in cui mise piede il grande artista fabrianese.

### *Jacobello del Fiore pittore “ufficiale” della Serenissima*

Negli anni successivi alla realizzazione del ‘Polittico della beata Michelina’ Jacobello del Fiore godette di una discreta agiatezza economica, giacché nel 1414 fu in grado di acquistare una casa ubicata nella contrada di Sant’Agnese, già appartenuta alla potente famiglia patrizia dei Dandolo.<sup>170</sup> Dopo essere approdato a una prima maturità, raggiungendo la piena affermazione in campo professionale, nel 1415 “Sier Jacomello de Fior” fu nominato “Gastaldo dei Pentori”<sup>171</sup> e, di conseguenza, non è affatto casuale che proprio in quell’anno abbia sancito il suo ruolo di pittore “ufficiale” della Serenissima, dipingendo il simbolo stesso della città di Venezia, cioè il ‘Leone di San Marco’ per la Sala dell’Avogaria di Comùn in Palazzo Ducale.<sup>172</sup> Il goticissimo leone, dai vispi occhi antropomorfi e dalla soffice criniera, tiene le fauci spalancate, mostrandoci i denti affilati. L’aureola e l’ala sinistra dell’animale furono dipinte sopra la cornice, ottenendo un sorprendente effetto di illusionismo spaziale. L’identificazione di Venezia come patria di San Marco e l’affermazione figurativa del leone alato quale personificazione della repubblica, trova la sua origine in una leggenda del VI secolo, in cui si narra dell’apparizione di un angelo al santo durante la sosta in laguna in un suo viaggio da Roma ad Aquileia e nella successiva traslazione del corpo del santo da Alessandria d’Egitto ad opera dei mercenari veneziani Bono da Malamocco e Rustico da Torcello nell’anno 828.<sup>173</sup> Le parole che compaiono usualmente sul libro sorretto dal leone riportano solennemente quanto l’angelo avrebbe detto al santo, ovvero “PAX TIBI MARCE EVANGELISTA MEUS”,<sup>174</sup> ma sono numerose le iscrizioni alternative che furono impiegate nelle città della Dalmazia e nelle isole dell’Egeo e anche sul libro del nostro ‘Leone di San Marco’ possiamo leggere una frase totalmente differente: “LINQUITUR HIC ODIUM METUS O(MN)IS ZELUS ET A(R)DOR PLECTITUR HIC QUAE SCELUS LIBRATUM

<sup>170</sup> G. Fogolari, *Jacobello del Fiore* cit., p. 40 nota 34.

<sup>171</sup> A.M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de’ Veneziani Maestri, Libri V*, Venezia 1771, p. 18 e nota; L. Testi, *La storia* cit., I, p. 394.

<sup>172</sup> Sulle differenti rappresentazioni del leone marciano e sul suo significato iconografico vedi M. De Biasi, *Il Gonfalone di S. Marco*, Venezia 1981; G. Aldrighetti, M. De Biasi, *Il gonfalone di San Marco: analisi storico araldica dello stemma, gonfalone, sigillo e bandiera della Città di Venezia*, Venezia 1998; G. Aldrighetti, *L’araldica e il leone di San Marco, le insegne della Provincia di Venezia*, Venezia 2002.

<sup>173</sup> N. McCleary, *Note storiche ed archeologiche sul testo della “Translatio Sancti Marci”*, in ‘Memorie Storiche Forogiuliesi’, XXVII-XXIX, 1931-1933, 10-12, pp. 223-264; A. Niero, *I santi patroni*, in *Il culto dei santi a Venezia*, a cura di S. Tramontin, Venezia 1965, pp. 75-98; S. Tramontin, *Realtà e leggenda nei racconti marciani veneti*, in ‘Studi Veneziani’, 12, 1970, pp. 35-58; B. Rosada, *“Translatio Sancti Marci”*, in *Humanistica Marciana. Saggi offerti a Marino Zorzi*, a cura di S. Pelusi, A. Scarsella, Venezia 2008, pp. 17-25.

<sup>174</sup> Nella forma completa l’angelo avrebbe detto: “PAX TIBI MARCE EVANGELISTA MEUS HIC REQUIESCAT CORPUS TUUM”.



CUSPIDE VERI” (Qui si lascia da parte l’odio, ogni gelosia ed impetuosità, qui si punisce il delitto bilanciato sull’ago della verità). Sulla sinistra, al di sopra di una collinetta rocciosa, si intravede chiaramente la data di esecuzione dell’opera e la firma dell’artista: “MCCCCXV DIE PRIMO MAII JACOBELLUS DE FLORE PINXIT”. Il leone marciano si trova attualmente nella Sala Erizzo, ovvero in uno di quegli ambienti destinati in passato alla vita privata del doge, affacciati sul Rio di Palazzo e ai quali si accede dall’atrio al termine della prima rampa della Scala d’Oro di Palazzo Ducale, ma proviene dal piano delle logge dove si trovavano gli ambienti destinati alla giustizia amministrativa e, precisamente, dalla Sala dell’Avogaria di Comùn, la quale ospitava una magistratura formata da tre membri eletti dal Maggior Consiglio, che erano responsabili del mantenimento della legalità costituzionale.<sup>175</sup> Da una ricerca effettuata tra le “Raspe” di questa magistratura è emerso che gli avogadori in carica il 10 maggio 1415 furono “Rossi Marino, Fantini Michael” e “Francisci de B(er)nardo”.<sup>176</sup> Sarebbe logico aspettarsi che i rovinatissimi stemmi, effigiati in basso al centro, combacino con quelli delle famiglie di questi tre avogadori, ma stranamente non è affatto così. Chiunque si rechi a Palazzo Ducale per ammirare quest’opera, vedrà che lo stemma di sinistra e quello centrale corrispondono a quelli delle famiglie Pisani e Trevisan e che quello di destra, seppur quasi integralmente scomparso, sembra coincidere con quello dei Contarini.<sup>177</sup> All’opposto, in una foto custodita presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz (22389) si può facilmente osservare come il cielo, il mare e gli stemmi fossero stati ripassati, conformando l’emblema araldico di destra a quello della famiglia Pesaro. È presumibile che il dipinto sia stato reimpiegato negli anni successivi alla sua esecuzione e, perciò, è opportuno aggiungere che nei bienni

---

<sup>175</sup> L’Avogaria de Comùn fu un’istituzione della Repubblica di Venezia, i cui membri furono incaricati di curare e difendere gli interessi del *Commune Veneciarum*, cioè l’insieme delle famiglie patrizie che governarono la città di Venezia. Gli *Avogadori* potevano visionare i conti dei Camarlenghi, perseguire le violazioni delle leggi marittime denunciate dai membri degli equipaggi, indagare sulle accuse di corruzione mosse ai giudici dei tribunali o di negligenza da parte dei funzionari, intentando azione legale davanti al *Supremo Tribunale della Quarantia* in tutti i casi in cui ravvisassero un danneggiamento degli interessi del Comune, cioè dell’oligarchia al governo nel suo insieme. Il compito principale degli *Avogadori* fu soprattutto la tutela della legalità costituzionale, sorvegliando attentamente il puntuale rispetto delle leggi da parte dei consigli e dei vari organi dello stato veneziano (sull’argomento vedi A. Da Mosto, *L’Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico con il concorso dei funzionari dell’archivio*, voll. 2, Roma 1937-1940, I, *Archivi dell’amministrazione Centrale della Repubblica Veneta e archivi notarili*, pp. 68-77).

<sup>176</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comùn, Raspe*, 3646/6, 1406, 5 marzo – 1417, 19 febbraio, c. 84v. Nel 1414 gli avogadori in carica furono “Rossi Marino, Fantini Michael, Bartho(lome)i Nani” (cfr. c. 60r).

<sup>177</sup> Vedi *Stemmi delle Famiglie Patrizie di Venezia*, riproduzione dello *Stemmarietto Veneziano Orsini De Marzo* appartenente alla *Familienstiftung Haus Orsini Dea Paravicini*, prefazione di Niccolò Orsini De Marzo, Milano 2008; A. Nani, *I Dogi di Venezia. Vite, ritratti e stemmi*, riproduzione anastatica dell’esemplare stampato a Venezia nel 1840 appartenente alla *Familienstiftung Haus Orsini Dea Paravicini*, Milano 2010; J. Temple-Leader, *Libro dei Nobili Veneti*, in appendice: *Stemmarietto Veneziano Orsini De Marzo*, riproduzione anastatica dell’esemplare stampato a Firenze nel 1884 corredata dallo stemmarietto appartenente alla *Familienstiftung Haus Orsini Dea Paravicini*, Milano 2011.

1482-1483 e 1506-1507 i membri di queste famiglie rivestirono la prestigiosa carica di Avogadore di Comùn.<sup>178</sup>

Prestando fede alle testimonianze di Marcantonio Michiel e di Francesco Sansovino, il 13 febbraio 1418 (*more veneto*) Jacobello del Fiore avrebbe dipinto un'ormai perduta serie di 'Apostoli' per l'albergo della Scuola grande della Carità di Venezia.<sup>179</sup> In quell'anno lo scultore milanese Matteo Raverti lo nominò suo procuratore legale<sup>180</sup> e, più tardi, in coincidenza con le celebrazioni del millenario di Venezia (che la tradizione vuole fondata nel 421), sarebbe stato nuovamente chiamato a lavorare per la Serenissima, licenziando l'incantevole trittico con la 'Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele' delle Gallerie dell'Accademia, firmato e datato 1421,<sup>181</sup> già nell'ufficio del Magistrato del Proprio in Palazzo Ducale. Tale magistratura, originariamente coincidente con la curia vera e propria, amministrò la Corte civile e penale ma, dopo la creazione di nuove e specializzate corti, finì per vedere ridotte le proprie competenze alle sole questioni riguardanti matrimoni, eredità, testamenti e proprietà immobiliari nel territorio di Venezia e del Dogado.<sup>182</sup> Sul pannello destro è San Michele, l'angelo di luce che custodisce il mondo, il quale indossa un paio di modaioli stivaletti gialli e, in quanto arcistratega e comandante delle milizie celesti, sfoggia una splendente armatura, guarnita da un mantello *double-face* annodato sotto il collo. Le ali fiammeggianti sono rivestite d'oro e i suoi biondi riccioli creano intricati grovigli come le onde di un mare in tempesta. La mano destra brandisce un'enorme spada affilata, con cui combatte quel favoloso drago boschivo dalle ali arboree, dai lunghi denti aguzzi, dal naso a punta e dalle corna simili ad escrescenze marine. L'arcangelo Gabriele, recante il giglio dell'Annunciazione, è ritratto nel momento in cui è appena planato dal cielo sul pavimento marmoreo che collega le tre tavole. Egli alza l'indice della mano destra per rivolgersi direttamente alla Giustizia, assisa in trono, e non ha ancora arrestato il suo moto, dato che i piedi non poggiano completamente sul terreno. Il dinamismo della figura è accentuato da alcuni dettagli, che svolazzano all'indietro come se fossero stati investiti da un'improvvisa folata di vento: mi riferisco alla tunica gialla, al bianco mantello foderato con un tessuto rosso, ai suoi capelli color grano e alla fascia che li cinge dietro la nuca. La solenne Giustizia, adorna di lunghi capelli biondi, che si adagiano delicatamente sulle sue leggiadre spalle, è avviluppata in un mantello scarlatto, le cui pieghe creano calligrafiche curve, che scivolano mollemente a terra.

La prestigiosa destinazione del trittico offrì a Jacobello la possibilità di esibire la sua perizia nel modellare la materia nelle più differenti forme. Il nostro artista si concentrò sul

---

<sup>178</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Segretario alle Voci (1349-1797)*, reg. 6, cc. 9r, 114r, 22 gennaio 1482, "Marco di Francesco da Pesaro"; 22 settembre 1483, "Benedetto di Francesco Trevisan"; 21 dicembre 1483, "Giovanni di Pietro Pisani". Archivio di Stato di Venezia, *Segretario alle Voci (1349-1797)*, reg. 7, c. 3r, 7 giugno 1506, "Taddeo di Andrea Contarini"; 14 marzo 1507, "Domenico di Giovanni Pisani"; 12 aprile 1507, "Andrea di Toma Trevisan".

<sup>179</sup> M. Michiel, *Notizia* cit., p. 237; F. Sansovino, *Venetia* cit., p. 99v.

<sup>180</sup> A. Markham Schulz, *Matteo Raverti* cit., pp. 756, 761.

<sup>181</sup> "IACOBELLUS DE FLORE PINXIT 1421".

<sup>182</sup> M. Ferro, *Dizionario del diritto comune e veneto (1778-1781)*, seconda ediz., voll. 2, Venezia 1845-1847, II, p. 584; M. Roberti, *Le magistrature giudiziarie veneziane e i loro capitolari fino al 1300*, voll. 3, Padova 1906-1911, I, pp. 182-186, II, pp. 59-99; A. Da Mosto, *L'Archivio* cit., I, pp. 89-91.

ritmo turbinoso dei panneggi e sugli effetti luminosi delle sfarzose decorazioni “relevate” a pastiglia dorata. Infatti, in nessun'altra opera del pittore veneziano si riscontra un così ampio utilizzo di questa tecnica decorativa. Ciò ha spinto Lionello Venturi a parlare di “un grandioso effetto decorativo” e di “gotico barocco”,<sup>183</sup> mentre ha indotto Laudedeo Testi a credere che il trittico abbia fatto avanzare la pittura veneziana, poiché superiore a tutte le tavole venete di quel tempo.<sup>184</sup> È stato proprio Lionello Venturi a ravvisarvi per primo un'eco della lezione gentiliana e da allora la critica si è limitata a spiegare gli aspetti stilistici del trittico mediante l'esclusiva influenza del grande artista fabrianese.<sup>185</sup> È indubbio che quest'opera mostri segni evidenti dell'ormai avvenuto passaggio in laguna di Gentile da Fabriano, ma sarebbe riduttivo risolvere la questione stilistica affidandoci al solo pittore marchigiano. Nel trittico si percepisce l'interferenza di molto di più. Innanzitutto, un così esteso e sistematico uso della pastiglia dorata, spinta al massimo delle sue potenzialità decorative, prese spunto non tanto dalle soluzioni gentiliane, quanto dai modelli transalpini<sup>186</sup> e dalle sperimentazioni tecniche di Niccolò di Pietro.<sup>187</sup> Tuttavia, Jacobello superò i modelli nicoliani e gentiliani per proiettarsi in una dimensione puramente internazionale, dal momento che la ricchezza decorativa e la forza espressiva gli consentono di rivaleggiare con i coevi modelli valenzani, renani o boemi. In aggiunta, è possibile che in quel frangente Jacobello del Fiore sia stato suggestionato dalle sculture che arricchirono il coronamento esterno della basilica di San Marco di Venezia.<sup>188</sup> Non possiamo stabilire dei precisi limiti temporali per la realizzazione del coronamento ma che attorno al 1415 i lavori di decorazione fossero *in fieri* è confermato da due documentate forniture di marmo che i veneziani si procurarono a Carrara nel 1414 e nel 1419,<sup>189</sup> dove si

---

<sup>183</sup> L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana 1300-1500*, Venezia 1907 pp. 82-83.

<sup>184</sup> L. Testi, *La storia* cit., I, p. 420.

<sup>185</sup> L. Venturi, *Le origini* cit., pp. 82-83.

<sup>186</sup> C. Huter, *Jacobello del Fiore, Giambono and the St. Benedict panels*, in 'Arte Veneta', XXXII, 1978, pp. 31-37: 35.

<sup>187</sup> Si vedano alcuni dettagli dell'“Incoronazione della Vergine” dell'Accademia dei Concordi di Rovigo, come le corone del gruppo sacro, lo scettro di Cristo, i trafori curvilinei delle cuspidi e le mensole del trono.

<sup>188</sup> G. Musolino, *La Basilica di San Marco in Venezia*, presentazione di Sua Em. il Patriarca di Venezia Card. A.G. Roncalli, Venezia 1955, pp. 67-91; G. Tigler, *La decorazione gotica dei coronamenti*, in *La Basilica di San Marco a Venezia*, a cura di E. Vio, Bergamo 1999, pp. 66-67. L'ampio lavoro di coronamento ebbe inizio nel 1385, su progetto di Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne. Quando morì Pierpaolo nel 1403, il doge Michele Steno inviò a Firenze Angeletto Venier, affinché trovasse un architetto a cui affidare la costruzione di una sala di Palazzo Ducale. Il Venier si accordò con Niccolò di Pietro Lamberti ma non riuscì ad ottenere per l'artista il permesso di trasferirsi a Venezia, a causa dell'opposizione della Signoria di Firenze, che vietava allo scultore di lasciare la città fino a quando non avesse portato a termine gli impegni precedentemente contratti con l'Opera del Duomo e con l'Arte dei Giudici e Notai (J. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, voll. 3, Firenze 1839-1840, I, p. 82, doc. XVII). Nel 1414 subentrò Paolo di Jacobello Dalle Masegne, mentre Niccolò di Pietro Lamberti e il figlio Pietro raggiunsero la laguna poco prima del 23 ottobre 1416, dal momento che quel giorno il suo nome è citato sul retro di una cedola testamentaria fatta redigere a Venezia dallo scultore Pietro da Campione presso il notaio Stefano Marario (cfr. A. Markham Schulz, *Revising the history* cit., pp. 14-15 e nota 31).

<sup>189</sup> C. von Fabriczy, *Niccolò di Pietro Lamberti d'Arezzo. Nuovi appunti sulla vita e le opere del maestro*, in 'Archivio Storico Italiano', XXIX, 1902, pp. 308-327: 314-315. All'Archivio di Stato di Lucca è stato

fanno i nomi degli artisti a capo dell'impresa, vale a dire nel 1414 Paolo di Jacobello Dalle Masegne e nel 1419 Niccolò di Pietro Lamberti da Firenze, il quale dovette scolpire gli 'Evangelisti' e l' 'Annunciazione' entro i tabernacoli della facciata, il 'San Marco' posto sulla cuspide centrale, la 'Carità' dell'ultimo arco da sinistra del lato nord e quattro busti di 'Profeti' sul primo arco da sinistra del lato sud.<sup>190</sup> Alla fase 'toscana' dei lavori dovette partecipare anche il figlio di Niccolò, Pietro, insieme a Giovanni di Martino da Fiesole e a Nanni di Bartolo, detto il Rosso, cui sono stati attribuiti tre dei doccioni della facciata nord.<sup>191</sup> Questa produzione scultorea, caratterizzata da una drammatica inquietudine e da una gestualità decisa e vigorosa, produsse una nuova ondata di goticismo, che si riverberò sul contesto artistico lagunare, invogliando Jacobello del Fiore a ricercare un esasperato e capriccioso linearismo, tendente quasi all'astrazione. Come in un moderno fumetto, le figure del trittico dialogano tra loro grazie all'inserito di tre vorticosi cartigli, cui sono affidate le richieste degli arcangeli – immortalati nell'atto di proferire parola (si veda la naturalistica e bianchissima arcata dentaria superiore del San Michele) – e la risposta della ieratica e silenziosa Giustizia. La specifica connotazione lagunare del trittico è rafforzata dalla presenza dell'arcangelo Gabriele, dato che, secondo la tradizione, l'eterna vergine Venezia nacque nel giorno dell'Annunciazione e la sua repubblica fu considerata come un'istituzione divina con una precisa missione storica. Gabriele prega la Vergine, affinché guidi l'umanità attraverso le tenebre: "VIRGINEI PARTUS HUMANE NUNCIA PACIS VOX MEA VIRGO DUCEM REBUS TE POSCIT OPACIS". Dall'altro lato Michele, la cui figura allude all'eterna rotazione del potere nella repubblica, invita "Venetia Justitia" a elargire ricompense o pene conformi ai meriti e a raccomandare le anime purificate alla benevolenza e alla sua equilibrata decisione: "SUPLICIUM SCELERI VIRTUTUM PREMIA DIGNA ET MICHI PURGATAS A(N)I(M)AS DA LANCE BENIGNA". La Giustizia renderà effettive le ammonizioni degli arcangeli e le loro sacre disposizioni, e tratterà gli uomini in accordo alle loro azioni: "EXEQUAR ANGELICOS MONITUS SACRATAQUE VERBA BLANDA PIIS INIMICA MALIS TUMIDISQUE SUPERBA". Com'è stato notato nel 1974 da Staale Sinding-Larsen, nell'inno *Christe, sanctorum* Maria è detta la *Virgo Dux pacis* e nelle litanie è chiamata *Speculum justitiae*.<sup>192</sup> Giustizia e Pace devono essere state concetti predominanti dell'ideologia della Repubblica veneziana, così

---

rinvenuto quel che è sopravvissuto del carteggio tra la Serenissima e Paolo Guinigi, signore di Lucca, padrone delle cave da cui si estraeva il marmo necessario alla decorazione scultorea della basilica veneziana.

<sup>190</sup> G. Fiocco, *I Lamberti a Venezia*, estratto dal V, VI e VII fascicolo – VIII anno di 'Dedalo', Milano-Roma 1927, pp. 287-314; G. Goldner, *Niccolò Lamberti and the gothic sculpture of San Marco in Venice*, in 'Gazette des Beaux-Arts', LXXXIX, 1977, pp. 41-50; A. Markham Schulz, *Revising the history* cit., pp. 11, 14-18, 20-21, 46-47; L. Cavazzini, *Niccolò di Pietro Lamberti* cit., pp. 10-26.

<sup>191</sup> G. Fiocco, *I Lamberti* cit., pp. 343-376; G. Musolino, *La Basilica* cit., p. 85; C. Gilbert, *La presenza a Venezia di Nanni di Bartolo il Rosso*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di 'Arte Veneta', Venezia 1971, pp. 35-39; G. Goldner, *The decoration of the main façade window of San Marco in Venice*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XXI, 1977, I, pp. 13-34: 25-31; A. Markham Schulz, *Revising the history* cit., pp. 22-24, 45-46; G. Tigler, *La decorazione gotica* cit., p. 67.

<sup>192</sup> S. Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall: studies in the religious iconography of Venetian Republic*, in 'Institutum Romanum Norvegiae acta ad Archeologiam et Artium historiam pertinentia', vol. V, Roma 1974, p. 56.

come lo furono per altre città-stato. Entrambe le virtù sono personificate nella rappresentazione di Venezia e la loro celestiale ispirazione è trasmessa dai due arcangeli. Ecco, dunque, che il collegamento Venetia-Justitia/Pax-Maria Virgo è perfettamente stabilito.<sup>193</sup>

Alla luce di quanto indicato, il trittico si inserisce in una prospettiva escatologica, incentivata dalla produzione di immagini legate alla visione di Dio: una politica evocata anche dal 'Paradiso' affrescato sulle pareti della Sala del Maggior Consiglio dal Guariento nel biennio 1365-1366.<sup>194</sup> Il fatto che Jacobello sia stato chiamato ad esplicitare i più importanti e profondi valori della Repubblica veneziana in concomitanza con le feste per la celebrazione del millenario della città deve farci ulteriormente riflettere sul fondamentale ruolo del pittore veneziano all'interno del contesto artistico cittadino. Egli fu il pittore che meglio seppe coniugare la tradizione tardo-trecentesca e neo-bizantina alle novità importate in laguna da Gentile da Fabriano e, grazie ad una consolidata bottega e ad un'estesa trama di rapporti con il patriziato veneziano, fu incaricato sia di eseguire quei dipinti 'ufficiali' che adornarono le sale delle magistrature di Palazzo Ducale sia di sorvegliare e "restaurare" le pitture della Sala del Maggior Consiglio, a seguito di una deliberazione della Serenissima datata 9 luglio 1422.<sup>195</sup>

Fortunatamente, la data apposta sul trittico delle Gallerie dell'Accademia ci permette di ancorare al 1420 circa alcuni dipinti di difficile collocazione cronologica. Tra questi è una 'Madonna dell'Umiltà' di collezione privata, già a Verona presso la Galleria Menaguale,<sup>196</sup> il cui volto ricalca quello della Giustizia veneziana: si confrontino le piccole bocche graziose, i capelli ondulati, le grinze del collo e le tenui sopracciglia, che proseguono la loro linea fin sulla sottile canna nasale. Di questo affascinante dipinto esiste una mediocre variante, pressochè ignota agli studi, già a Londra presso l'Arundel Cathedral Restoration Fund, che tutt'al più è assegnabile alla bottega del nostro artista. A prima vista le due tavole potrebbero sembrare identiche, ma se le osserviamo con attenzione noteremo molte

---

<sup>193</sup> *Ibidem*, pp. 55-56, 175, 240.

<sup>194</sup> Su Guariento (documentato a Padova e a Venezia dal 1338 al 1367) vedi L. Menin, *Memorie sulle pitture del Guariento*, Venezia 1826; Idem, *Illustrazione delle stanze della I.R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova*, Padova 1863; A. Schiavon, *Guariento pittore padovano del sec. XIV*, in 'Archivio Veneto', Ser. I, XXXV, II, 1888, pp. 303-319; L. Coletti, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova, I, Guariento e Semitecolo*, in 'Rivista d'Arte', XII, 1930, pp. 323-380: 364 e sgg.; F. Flores D'Arcais, *Guariento*, Venezia 1965; L. Grossato, *Il Guariento agli Eremitani*, in *Per l'inaugurazione della Sagrestia degli Eremitani in Padova*, a cura di D. Bertizzolo, Padova 1971, pp. 83-92; R. Baldaccini, *Un Guariento ritrovato*, in 'Commentari', N.S., 25, 1974, pp. 62-63; J. White, *The reconstruction of the polyptych ascribed to Guariento in the collection of the Norton Simon Foundation*, in 'The Burlington Magazine', 117, 1975, pp. 517-526; F. Flores D'Arcais, *Guariento e Bolzano*, in *Trecento, pittori gotici a Bolzano*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, S. Spada Pintarelli, Trento 2000, pp. 119-148; D. Banzato, *Guariento*, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, 25 novembre 2000-29 aprile 2001) a cura di V. Sgarbi, Milano 2000, pp. 176-185; T. Franco, *Guariento: ricerche tra spazio reale e spazio dipinto*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 335-367; Z. Murat, *Una "Vergine dolente" di Guariento: per la ricostruzione della croce opistografa del Fogg Art Museum di Cambridge*, in 'Arte Veneta', LXVII, 2010, pp. 102-117; L. Bourdua, *Guariento: Padua and Arquà*, in 'The Burlington Magazine', CLIII, 2011, 1302, pp. 628-629.

<sup>195</sup> Vedi nota 119.

<sup>196</sup> *Dipinti di antichi maestri veneti dal '400 al '700*, catalogo a cura di E. Martini, Galleria Menaguale, Verona, esposizione dal 16 marzo al 14 aprile, Verona 1991; E. Martini, *Due opere cit.*, pp. 127-129.

differenze: alludo alle loro dimensioni, alla forma delle tavole, all'inclinazione del prato, al numero e alla posizione delle margherite, al ricciolo del panneggio in basso a sinistra, alla scadente esecuzione degli arti superiori del Bambino nella tavola londinese rispetto alla più articolata e naturalistica definizione degli stessi elementi nel suo corrispettivo e ai volti delle figure di quell'identica tavola, che risultano essere maggiormente inebebiti e arrotondati. In parallelo alla Giustizia veneziana si dovranno leggere anche una poco nota 'Madonna col Bambino' dei Fine Arts Museums of San Francisco (Legion of Honor) e un dipinto di medesimo soggetto del Museo Stefano Bardini di Firenze (Galleria Corsi), reso noto da Alberto Lenza pochi anni or sono in occasione della mostra "*Le arti a Firenze tra Gotico e Rinascimento*".<sup>197</sup> Di ben altra qualità, ma sempre coeva al trittico delle Gallerie dell'Accademia, è la 'Madonna dell'Umiltà' già a Londra in collezione R.H.R. Brocklebank, che Andrea De Marchi ha riscoperto tra le foto della Witt Library sotto l'indicativo (seppur errato) nome di Stefano da Verona.<sup>198</sup> Se confrontiamo il viso della Vergine londinese con quello della Giustizia veneziana non tarderemo a riconoscere gli stessi nasi, lisci e regolari, le medesime sopracciglia, appena marcate, e un'identico modo di definire netti contorni tramite l'impiego di estese campiture di colore. La bucolica Madonna inglese siede all'ombra di un filare d'alberi all'interno di un'area circoscritta da un recinto di legno, nella quale si trovano rigogliose pianticelle e cinguettanti uccellini, mentre l'allegro Bambino posa lo sguardo su un cardellino in volo, che sembra essergli sfuggito di mano. In basso a destra, accanto ai ricami in oro a missione di quel vellutato mantello, che si dispone nello spazio seguendo un preciso disegno a raggiera, si scorgono perfino una ranocchia e un uccello grassottello, dal piumaggio corto e dalla coda a pettine, assai simile a quello dipinto nella cosiddetta 'Madonna della quaglia' del Museo di Castelvechio di Verona, la cui attribuzione oscilla oramai tra il Pisanello e l'ambito di Giovanni Badile.<sup>199</sup> Il nostro artista non si limitò a dedicare molta attenzione alla rappresentazione delle specie vegetali e animali ma, a causa della diretta influenza del nuovo modello iconografico introdotto a Venezia da Gentile da Fabriano nella 'Madonna col Bambino' destinata alla chiesa di San Domenico di Perugia,<sup>200</sup> sperimentò un'originale raffigurazione del tema della 'Madonna dell'Umiltà' unito a quello dell'*hortus conclusus*, offrendo una via alternativa all'iconografia della celebre 'Madonna del Roseto' del museo veronese, scambievolmente attribuita a Stefano da Verona o a Michelino da Besozzo.<sup>201</sup> Questi accorgimenti avvalorano la nostra proposta di datazione e smentiscono chi ha sempre voluto vedere Jacobello del Fiore come un artista chiuso agli stimoli esterni, poiché sono il frutto evidente di una meditata riflessione sulle novità gentiliane e sulle soluzioni provenienti dall'entroterra veneto. Un po' come era successo all'inizio della sua carriera,

---

<sup>197</sup> A. Lenza, in *Le arti a Firenze tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di G. Damiani (Aosta, Museo Archeologico Regionale, 27 giugno - 1° novembre 2009), Prato 2009, p. 152, n. 45.

<sup>198</sup> A. De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., pp. 51, 89-90 nota 40.

<sup>199</sup> P. Marini, in *Museo di Castelvechio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Cinisello Balsamo (Milano) 2010, pp. 110-112, n. 69.

<sup>200</sup> C. Huter, *Gentile da Fabriano* cit., pp. 26-34.

<sup>201</sup> P. Marini, in *Museo di Castelvechio* cit., pp. 92-94, n. 54.

egli gettò ancora una volta uno sguardo sulle più moderne tendenze artistiche, dimostrando di essere un artista al passo coi tempi e non un retrivo imitatore di modelli pittorici consolidati.





## IV

# IL POLITTICO PER LA CHIESA DI SANT'AGOSTINO DI TERAMO: UN CAPOLAVORO DELLA PITTURA TARDOGOTICA VENEZIANA

### *Il contesto artistico teramano e il polittico per la chiesa di Sant'Agostino*

Se escludiamo il 'Leone di San Marco' di Palazzo Ducale, datato 1° maggio 1415, e il trittico con la 'Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele' delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, datato 1421, dobbiamo aspettare almeno fino alla 'Madonna col Bambino' già a Venezia in collezione Manfrin, per ritrovare un dipinto che rechi sia la firma dell'artista sia la data di esecuzione (26 marzo 1434), dal momento che dobbiamo diffidare perfino della data (1436) apposta sulla 'Madonna della Misericordia tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista' delle Gallerie dell'Accademia. Cosa dipinse dunque Jacobello tra il 1421 e il 1434 e qual è la cronologia delle opere che egli realizzò in quel lasso di tempo? Per rispondere a questa domanda, dobbiamo soffermarci sul polittico con l'Incoronazione della Vergine tra i Santi Ambrogio, Girolamo, Agostino, Berardo, Gregorio e Nicola da Tolentino, e l'*Imago Pietatis* tra i Santi Caterina d'Alessandria, Filippo, Pietro, Paolo, Giacomo Minore e Monica', firmato "JACOBELL(US) DE FLORE PINXIT", attualmente nella cappella di San Berardo all'interno della Cattedrale di Teramo, ma originariamente sull'altar maggiore della chiesa di Sant'Agostino. Partendo da una circostanziata analisi del contesto artistico teramano, sarà più facile localizzare cronologicamente il polittico, permettendoci di ricostruire il *puzzle* di questo mal studiato periodo della carriera di Jacobello.

Nel corso del Trecento Teramo divenne l'ultima appendice del regno angioino nel meridione d'Italia ma, a causa della sua particolare collocazione geografica, non fu mai attratta dal remoto contesto artistico napoletano. Al contrario, intrattenne uno stretto dialogo con l'Umbria e le più vicine Marche, con le quali condivise una precipua attenzione verso ciò che stava accadendo a Rimini e lungo il litorale adriatico. La componente umbro-riminese è pienamente presente nel più prolifico pittore attivo a Teramo nel Trecento, cioè quell'artista che dipinse gli affreschi absidali con le 'Storie di Maria e di Santa Caterina' nella cripta della chiesa di Santa Maria della Rocca di Offida (Ascoli Piceno, 1361-1367). Pierluigi Leone de Castris ha supposto che possa essere identificato con Luca d'Atri, il quale fu nominato insieme a Giotto dal compatriota Luca da Penne (giurista insigne alla corte di Giovanna I d'Angiò), poco dopo la metà del secolo, come uno dei due "picturae professoribus ut Joctus florentinus et Lucas Atrianus, qui

nostris temporibus ceteros excesserunt”.<sup>1</sup> Il grosso della sua produzione risulta concentrata nell’area teramana,<sup>2</sup> e proprio nella città abruzzese dipinse sia le quattro storie più in alto sulla controfacciata trecentesca della Cattedrale, almeno una delle quali riferibile con certezza alla ‘Leggenda di Sant’Eligio’,<sup>3</sup> sia i tabelloni riemersi nel coro ed il vasto ciclo cristologico che occupa la parte terminale della parete di sinistra della navata della chiesa di San Domenico, per i quali Leone de Castris ha immaginato un’ esecuzione nel corso

---

<sup>1</sup> L. Sorricchio, *Notizie storiche ed artistiche intorno alla Cattedrale di Atri*, in ‘Rivista Abruzzese’, XII, 1897, pp. 7-8; B. Trubiani, *La Basilica-Cattedrale di Atri*, Roma 1969, pp. 154 e sgg.; F. Bologna, P. Leone de Castris, *Percorso del Maestro di Offida*, in *Studi di storia dell’arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 283-305: 291; P. Leone de Castris, *Gli affreschi del Trecento e del primo Quattrocento*, in AA.VV., *Documenti dell’Abruzzo Teramano*, 5, *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, voll. 2, Pescara 2001, I, pp. 221, 225 nota 16; Idem, *Appendice. Pittura del Trecento nell’Abruzzo teramano*, in AA.VV., *Documenti cit.*, 7, *Teramo e la valle del Tordino*, voll. 2, Teramo 2006, I, p. 442. Sul “Maestro di Offida” (attivo nelle Marche e in Abruzzo tra il 1330-1335 e il 1370) vedi anche L. Serra, *L’arte nelle Marche*, voll. 2, Pesaro 1929-1934, I. *Dalle origini cristiane alla fine del gotico*, pp. 299-300; F. Bologna, *Di alcuni rapporti tra Italia e Spagna e ‘Antonius Magister’*, in ‘Arte Antica e Moderna’, 13/16, 1961, pp. 27-48: 46 nota 49; A. Rossi, *Il Maestro di Offida*, in *Restauri nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi* (Urbino-Palazzo Ducale, 28 giugno-30 settembre 1973), Urbino 1973, pp. 808-811, n. 207; G. Matthiae, B. Trubiani, *Gli affreschi della Cattedrale di Atri*, Pomezia 1976, pp. 6-12; G. Crocetti, *Gli affreschi di S. Maria a Piè di Chienti: datazione, committente, pittore*, in ‘Notizie da Palazzo Albani’, VII, 1978, 2, pp. 39-45; F. Bologna, *Santa Maria ad Ronzanum*, in *Documenti cit.*, 1, *La Valle Siciliana o del Mavone*, voll. 2, Roma 1983, I, pp. 147-234: 224-226; Idem, *San Salvatore di Canzano, Affreschi del XIV secolo, ibidem*, 2, *La Valle del medio e basso Vomano*, Roma 1986, I, pp. 450-462; Idem, *Affresco nella lunetta del portale, Convento di Sant’Antonio Abate, Morro d’Oro, ibidem*, II, pp. 583-584; G. Corrieri, *La chiesa di S. Andrea di Ascoli e i suoi affreschi*, in ‘Flash’, VII, 1986, 100, pp. 33-37; S. Papetti, *Proposta per il Maestro di Offida ed i suoi seguaci ad Ascoli Piceno*, in ‘Notizie da Palazzo Albani’, XVI, 1988, 1, pp. 139-148; G. Crocetti, *Una nota sul Maestro di Offida, pittore marchigiano del sec. XIV*, in ‘Arte Cristiana’, N.S. LXXIX, 1991, pp. 353-362; D. Piccirilli, *Il ciclo dell’oratorio di Sant’Eustachio ad Ascoli Piceno e alcune osservazioni sulla pittura fra Marche meridionali e Abruzzo settentrionale nella prima metà del Trecento*, in ‘Commentari d’arte’, IV, 1998, 9/11, pp. 45-56; S. Papetti, *Gli affreschi trecenteschi e quattrocenteschi*, in G. Avarucci, *Santa Maria a pie’ di Chienti*, Montecosaro 1999, pp. 129-136; Idem, *Aspetti della pittura tardogotica a Montefiore e nel territorio: il Maestro di Offida e i suoi epigoni*, in *Il patrimonio disperso: il “caso” esemplare di Carlo Crivelli*, atti della giornata di studio a cura di M. Massa (Montefiore dell’Aso-Camerino-Porto San Giorgio 1996), Ripatransone 1999, pp. 64-80; Idem, *Un artista itinerante fra le Marche e l’Abruzzo: il Maestro di Offida*, in *Le vie e la civiltà dei pellegrinaggi nell’Italia centrale*, atti del convegno di studio per la XIII edizione del “Premio Internazionale Ascoli Piceno” (Ascoli Piceno 1999), Spoleto 2000, pp. 45-52; P. Leone de Castris, *Gli affreschi del Trecento e del primo Quattrocento, Cattedrale, Atri e Gli affreschi trecenteschi del sottotetto, Collegiata di San Michele Arcangelo, Città Sant’Angelo*, in AA.VV., *Documenti cit.*, 5, I, pp. 215-225: 215-221, 293-296; F. Bologna, *Altre aggiunte al Maestro di Offida, ibidem*, pp. 297-298; P. Leone de Castris, *Gli affreschi del Trecento e del primo Quattrocento, Santa Maria Maggiore, Pianella e Tabellone a fresco con due Santi, Chiesa di Santa Maria del Lago, Moscufo e Gli affreschi dell’antico coro della chiesa di San Domenico e l’attività del presunto Luca d’Atri a Penne, ibidem*, VI, 1, *Dalla valle del Fino alla valle medio e alto Pescara*, Pescara 2003, pp. 323-325, 345, 480-482; R. Torlontano, in *L’Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi (Chieti, 1-2 aprile 2004), a cura di D. Benati, A. Tomei, Cinisello Balsamo 2005, pp. 226-228.

<sup>2</sup> San Salvatore di Canzano, Sant’Antonio Abate di Morro d’Oro, San Comizio e San Domenico di Penne, Santi Lorenzo e Vittorio di Nocciano, San Francesco e Cattedrale di Atri, Santa Maria del Lago di Moscufo, Santa Maria Maggiore di Pianella, San Michele e San Francesco di Città Sant’Angelo e Santa Maria di Ronzano di Castelcastagna.

<sup>3</sup> P. Leone de Castris, *Affreschi trecenteschi, Cattedrale, Teramo*, in AA.VV., *Documenti cit.*, 7, I, pp. 302-308: 302-304, ad un seguace del “Maestro di Offida”, o comunque alla sua bottega, riferisce un ‘San Berardo’ dipinto più in basso a sinistra rispetto alle ‘Storie di Sant’Eligio’, sempre a lato del portale (cfr. D.V. Fucinese, *Il patrimonio artistico*, in *Il Duomo di Teramo e i suoi tesori d’arte*, Pescara 1993, pp. 68-89: fig. 62).

della seconda metà degli anni Quaranta del Trecento, su commissione del vescovo aprutino Niccolò Arcioni (1317-1355).<sup>4</sup> Nel frattempo, tra gli anni Venti e gli anni Quaranta del secolo, si era formata un'area comune di gusto e di cultura che si estendeva tra le attuali province dell'Aquila, di Teramo e di Ascoli Piceno fino a raggiungere l'Umbria meridionale ed orientale.<sup>5</sup> È in questo territorio che lavorò il cosiddetto "Maestro della Santa Caterina Gualino", le cui opere sono distribuite fra la Cattedrale di Teramo, le parrocchiali di Brozzi e di Sant'Angelo Abbamano, la chiesa di San Clemente al Vomano e quella di San Giovenale di Logna di Cascia.<sup>6</sup> L'organizzata bottega del presunto Luca d'Atri contribuì alla formazione di un consistente "seguito" teramano, tanto più che dalla sua lezione non rimasero immuni neppure gli altri due pittori di maggior rilievo attivi in questo territorio nel corso della seconda metà del secolo, vale a dire il "Maestro di Campli" e Antonio d'Atri. Il primo trae il proprio nome da due cicli di affreschi conservati nelle chiese di San Francesco e di Santa Maria in Platea di Campli; Ferdinando Bologna ha proposto che questi affreschi si debbano ad un anonimo ma rilevante protagonista della pittura abruzzese di metà Trecento, che egli ha riconosciuto responsabile anche di alcuni affreschi frammentari in San Francesco ad Amatrice, a poca distanza da Campli sull'altro versante dei monti della Laga, di una serie di tavole conservate nella Pinacoteca Capitolina

---

<sup>4</sup> Idem, *Gli affreschi del presunto Luca d'Atri, Chiesa di San Domenico, Teramo*, in AA.VV., *Documenti cit.*, 7, I, pp. 429-439, sulla parete di fondo del coro sopravvivono una 'Crocifissione' a tre figure e, a destra, una sequenza frammentaria di Santi organizzata su due registri. Sulla parete di sinistra della navata si scorgono in alto le tracce, da sinistra a destra, di una 'Natività', di un' 'Adorazione dei Magi', di una 'Presentazione al tempio', di una 'Strage degli innocenti' e di una 'Disputa di Gesù coi dottori'. Sotto quest'ultima scena si succedono poi un' 'Ultima Cena', una 'Cattura di Cristo', un' 'Orazione nell'orto' e l'episodio delle 'Marie al sepolcro'. Sulla sinistra delle tre scene della *Passione* si svolge l'episodio della 'Crocifissione' divisa da un arco di rinforzo statico costruito al tempo degli interventi quattrocenteschi di restauro e modifica dell'edificio (cfr. S. Rubini, *Teramo romana, medievale e moderna*, Milano 1927, p. 12; F. Savini, *Il restauro del San Domenico di Teramo nello stile originario romanico-gotico (1929-1931). Relazione storico-artistica*, Teramo 1931, pp. 3-6, 37-44, tavv. XIII-XIV; B. Carderi, *S. Domenico di Teramo. Chiesa e convento*, Teramo 1990, pp. 10-13, 65-67). Infine, sotto la 'Crocifissione' è rappresentata una 'Disputa o Trionfo di San Tommaso d'Aquino'.

<sup>5</sup> G. Previtali, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento, I, L'Umbria alla destra del Tevere: Perugia e Orvieto. 1. Un 'San Clemente (?) Papa' della fine del Duecento. 2. Il 'terzo' maestro di Orvieto*, in 'Prospettiva', 31, 1982, pp. 17-35: 17-19; Idem, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento: II. L'Umbria alla sinistra del Tevere. 2. Verso Ascoli e Teramo: il 'Maestro della Santa Caterina'*, *ibidem*, 38, 1984, pp. 36-41; M. Andaloro, *Connessioni artistiche fra Umbria meridionale e abruzzo nel Trecento*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia, questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, atti del convegno di studi a cura di F. Zeri, L. Dominici (Amelia, Teatro Sociale, 1-3 ottobre 1987), Todi 1990, pp. 305-346; C. Fratini, *Per un riesame della pittura trecentesca e quattrocentesca nell'Umbria meridionale*, in AA.VV., *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, Todi-Perugia 1997, pp. 285-375.

<sup>6</sup> G. Previtali, *Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento*, in 'Paragone', 16, 1965, 181, pp. 16-25; Idem, *Una aggiunta al "Maestro della Santa Caterina Gualino"*, in 'Paragone', 17, 1966, 197, pp. 51-53; G. Previtali, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento, I, L'Umbria alla destra del Tevere cit.*, pp. 17-19; Idem, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento: II. L'Umbria alla sinistra del Tevere cit.*, pp. 36-41; E. Carli, *Per il "Maestro della Santa Caterina Gualino"*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, a cura di S. Macchioni, B. Tavassi La Greca, voll. 3, Roma 1984-1985, I, pp. 59-63; E. Amorosi, *Madonna con il Bambino, Chiesa di Santa Maria di Brecciano, Brozzi*, in AA.VV., *Documenti cit.*, 3, *La valle dell'alto Vomano ed i Monti della Laga*, voll. 3, Pescara 1991, I, pp. 314-318; Eadem, *Madonna con il Bambino, Chiesa di San Michele Arcangelo, Sant'Angelo Abbamano (Sant'Omero)*, *ibidem*, 4, *Le valli della Vibrata e del Salinello*, voll. 3, Pescara 1996, II, pp. 463-465; Eadem, *Madonna con il Bambino, Cattedrale, Teramo*, *ibidem*, 7, I, pp. 396-400.

di Roma, di un'“Adorazione dei Magi” passata sul mercato antiquario fiorentino e delle illustrazioni miniate di un ‘Graduale’ del Museo Nazionale d’Abruzzo dell’Aquila, proveniente dalla chiesa di Santa Maria Paganica.<sup>7</sup> Fu nel Duomo di Teramo, al tempo dell’attivo e munifico vescovato di Niccolò Arcioni, che il “Maestro di Offida” e il “Maestro di Campli” dovettero incontrarsi fra gli anni Quaranta e Cinquanta del secolo, poiché anche il primo lavorò all’interno dell’edificio, dipingendo una grande ‘Crocifissione’ nel registro più alto della parete di destra del prolungamento voluto dal vescovo Arcioni, di cui sopravvivono uno dei ladroni in croce ed alcuni angeli in alto a sinistra, e due scene con la ‘Morte e Incoronazione della Vergine’.<sup>8</sup> Fanno da ponte tra il XIV e il XV secolo sia Antonio d’Atri, un artista capace di innestare sulla cultura adriatica ed umbra del Trecento locale nuovi apporti di derivazione toscana, la cui firma “Antonius de Adria fecit”, accompagnata dalla data 1373, compare sotto il dittico a fresco con la ‘Madonna col Bambino in trono’ e la ‘Crocifissione’ della chiesa di Santa Maria Arabona, presso Manoppello,<sup>9</sup> sia il “Maestro del Trittico di Beffi”, che Cristiana Pasqualetti ha suggerito di riconoscere in Leonardo di maestro Sabino da Teramo, il quale dovette

---

<sup>7</sup> F. Aceto, *La chiesa di San Francesco a Campli*, in AA.VV., *Documenti cit.*, 4, II, pp. 429-441: 436-439, 441 note 22-27; F. Bologna, *Affreschi della cripta, Chiesa di Santa Maria in Platea, Campli*, *ibidem*, pp. 515-532; A. Tartuferi, *Qualche osservazione sul Maestro di Offida e alcuni appunti sulla pittura del Trecento nell’Abruzzo teramano*, in ‘Arte Cristiana’, LXXXVIII, 2000, pp. 249-258: 253-258. Prima degli interventi di Ferdinando Bologna, almeno il ciclo di Santa Maria in Platea era stato illustrato come opera quattrocentesca da S. Dell’Orso, *Considerazioni intorno agli affreschi di Santa Maria del Piano a Loreto Aprutino*, in ‘Bollettino d’Arte’, 73, 1988, 49, pp. 63-82: 73.

<sup>8</sup> F. Savini, *Il Duomo di Teramo. Storia e descrizione corredate di documenti e di XIX tavole fototipiche*, Roma 1900, p. 95. Alla mano dell’anonimo “Maestro di Campli” Pierluigi Leone de Castris ha riferito la miniatura della ‘Madonna col Bambino’, che orna, entro un grande “bottone” ovale di cristallo di rocca, il busto reliquiario in argento e smalti del patrono San Berardo, conservato pur esso in cattedrale, e la decorazione a fresco del ciborio della chiesetta di Santa Maria in Brecciano di Brozzi (cfr. P. Leone de Castris, *Affreschi trecenteschi cit.*, p. 306; *Idem, Appendice cit.*, p. 447).

<sup>9</sup> Su Antonio d’Atri (attivo in Abruzzo tra la fine del XIV e i primi del XV secolo) vedi B. Trubiani, *La Basilica-Cattedrale cit.*, pp. 155 e sgg.; F. Bologna, *La Perdonanza di Celestino V nelle arti figurative e la Porta Santa del 1397 a Collemaggio*, in *Idem, A. Clementi, G. Marinangeli, La Perdonanza Celestiniana a L’Aquila*, L’Aquila 1983, pp. 43-63; *Idem, P. Leone de Castris, Percorso cit.*, p. 296; G. Mostarda, *Antonio di Atri. L’affresco della Crocifissione nella chiesa di S. Agostino a Penne*, in G. Di Sabatino, *Penne. La forma, l’arte e il suo sacro*, Pescara 1987, pp. 79-111; R. Torlontano, *La pittura in Abruzzo nel Quattrocento*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, 2 voll., Milano 1987, II, pp. 437-445; S. Dell’Orso, *Considerazioni cit.*, pp. 73, 81 nota 80; P. Leone de Castris, *Gli affreschi del Trecento cit.*, pp. 221-224; F. Bologna, *Aggiunte ad Antonio da Atri*, in AA.VV., *Documenti cit.*, 5, I, pp. 226-229; *Idem, Crocifissione di Antonio da Atri e altri affreschi, Chiesa di Sant’Agostino, Penne, ibidem*, 6, I, pp. 485-489; C. Pasqualetti, *The Figurative Arts in L’Aquila in the Late Middle Ages / Le arti figurative all’Aquila nel basso Medioevo*, in “Beautiful L’Aquila must never die” / “L’Aquila bella mai non po’ perire”, catalogo della mostra a cura di A. Nicosia (L’Aquila, luglio 2009), Roma 2009, pp. 86-97: 94; *Eadem, Ascendenze emiliano-adriatiche nella pittura aquilana dell’ultimo quarto del Trecento: nuovi affreschi di Antonio d’Atri nella chiesa di San Domenico all’Aquila*, in ‘Prospettiva’, 133, 2009, pp. 46-68. Tra le rare opere senesi pervenute in Abruzzo, che in qualche modo poterono influenzare Antonio d’Atri, va rammentato il dittico con lo ‘Sposalizio Mistico di Santa Caterina d’Alessandria’ e la ‘Crocifissione’, dipinto nella seconda metà del Trecento da Niccolò di Buonaccorso. Quest’opera è stata rinvenuta da Enzo Carli nel 1939 sull’armadio della sacrestia della chiesa di Santa Maria La Nova di Cellino Attanasio (cfr. E. Carli, *Un dittico senese in Abruzzo*, in ‘Le Arti’, 1, 1939, 4, pp. 594-596; M. Boskovits, *Su Niccolò di Buonaccorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese del primo Quattrocento*, in ‘Paragone’, 31, 1980, 359/361, pp. 3-22; S. Gallo, *Dittico di Niccolò di Buonaccorso già a Santa Maria La Nova, Cellino Attanasio*, in AA.VV., *Documenti cit.*, 2, II, pp. 585-588).

formarsi nel segno della cultura bolognese degli ultimi decenni del secolo, fra il “Maestro delle Iniziali di Bruxelles” (*alias* Giovanni di fra’ Silvestro), Andrea di Deolao de’ Bruni e Lippo di Dalmasio.<sup>10</sup> A questi va aggiunto un altro esponente del gotico internazionale in Abruzzo e, più specificamente, nell’area piceno-teramana, ovvero il “Maestro del Giudizio Universale di Loreto Aprutino”, che prende nome dal ciclo di affreschi nella chiesa di Santa Maria in Piano di Loreto Aprutino.<sup>11</sup> Tale maestro lasciò molte tracce nella città di Teramo in momenti diversi della sua carriera: nella chiesa di San Domenico dipinse sia un’“Annunciazione”, ubicata sulla parete d’ingresso a destra del portale, che rappresenta il momento della sua emancipazione dal maestro di Santa Maria in Platea di Campi e del suo accostamento ad Antonio d’Atri e al “Maestro del Trittico di Beffi”, sia un ‘San

<sup>10</sup> Sul “Maestro del Trittico di Beffi” (attivo in Abruzzo tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo) vedi L. Serra, *Aquila monumentale*, L’Aquila 1912, p. 29; F. Bologna, in *Ia Mostra di opere restaurate*, catalogo della mostra (luglio 1948), L’Aquila, Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie, 1948, pp. 9-10, n. 1; U. Chierici, *Gli affreschi della chiesa di S. Silvestro in Aquila*, in ‘Bollettino d’Arte’, serie IV, 34, 1949, pp. 111-128; F. Bologna, *La Perdonanza* cit., pp. 62 e sgg.; S. Romano, *La scuola di Sulmona fra Tre e Quattrocento e gli inizi di Nicola da Guardiagrele*, in ‘Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa’, Classe di Lettere e Filosofia, serie III, vol. XIV, 2, Pisa 1984, pp. 715-732: 724-727; F. Bologna, *La “Madonna” di Cese e il problema degli esordi di Andrea Delitio*, in *Architettura e arte nella Marsica*, a cura della Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici per l’Abruzzo, voll. 2, L’Aquila 1984-1987, II, pp. 1, 3-6, 10, 12, 17-24; S. Romano, *Nicola da Guardiagrele: alcune tracce di gotico internazionale in Abruzzo*, in ‘Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa’, Classe di Lettere e Filosofia, serie III, vol. XVIII, 1, Pisa 1988, pp. 215-230: 219-221; M. Andaloro, *Connessioni* cit., pp. 305-346; M.L. Fobelli, *Chieti. Segni e tracce del Medioevo artistico*, in *Chieti e la sua provincia*, a cura di U. De Luca, voll. 2, Chieti 1990, I, *Storia, arte, cultura*, pp. 330-332; S. Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992, pp. 379, 391; A. De Marchi, in Giovanni Sarti, *Fonds d’Or et Fonds Peints Italiens (1300-1560)*, Paris 2002, pp. 54-63; G. Toscano, in *L’Abruzzo* cit., pp. 211-223; P. Leone de Castris, *Appendice* cit., p. 448; C. Pasqualetti, *The Figurative Arts* cit., p. 95; Eadem, *Ascendenze emiliano-adriatiche* cit., p. 46; Eadem, *La fioritura tardogotica aquilana: novità, proposte e appunti su maestri e committenti*, in R. Colapietra, C. Pasqualetti, M. Centofanti, O. Antonini, *Aquila dalla fondazione alla renovatio urbis*, (nuova ed. ampliata e aggiornata) L’Aquila 2010, pp. 43-55: 48; Eadem, *“Ego Nardus magistri Sabini de Teramo”: sull’identità del ‘Maestro di Beffi’ e sulla formazione sulmonese di Nicola da Guardiagrele*, in ‘Prospettiva’, 139-140, 2010, pp. 4-34, ha ipotizzato che la ‘Dormitio Virginis’ (1390-1395) di collezione privata provenga dalla chiesa di San Francesco di Teramo (l’attuale Sant’Antonio) e che sia stata commissionata da Berardo di Tommaso de Melatino, esponente di spicco di una delle più importanti famiglie locali, che nel 1368 rivestì la carica di Sindaco dei teramani, poi fu podestà di Bologna (1372) e, infine, fu capitano del popolo e podestà a Firenze (1374).

<sup>11</sup> Sul “Maestro del Giudizio Universale di Loreto Aprutino” vedi C. Pasqualetti, *Per la pittura tardogotica ai confini settentrionali del Regno di Napoli: sulle tracce del ‘Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino’*. I, in ‘Prospettiva’, 109, 2003, pp. 2-28; F. Bologna, *Giudizio Universale e altri affreschi. Chiesa di Santa Maria in Piano. Loreto Aprutino*, in AA.VV., *Documenti* cit., 6, I, pp. 348-365; C. Pasqualetti, *Per la pittura tardogotica ai confini settentrionali del Regno di Napoli: sulle tracce del ‘Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino’*. II, in ‘Prospettiva’, 117-118, 2005, pp. 63-99. Cristiana Pasqualetti gli ha restituito il ‘Giudizio Universale’ di San Pietro Apostolo di Castignano (Ascoli Piceno), recuperando almeno il nome di battesimo del frescante, riferito dalla lacunosa iscrizione dedicatoria sotto il grande murale marchigiano: “[...] COLE TRISICLII D[*E*] CASTIGN[*A*]NO [...] SUOR[*U*]M MORTUOR[*U*]M [...] DIE XV [...] MENSIS] OCTOB[*R*]IS P[*E*R] MAN[*U*]S MAG[*I*]ST[*R*]I ANTO[*N*]UCTII (?) [...]S]UB AN[*N*]O MCCCCX[...]” (cfr. A. Salvi, *Le scritte del Giudizio Universale nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Castignano*, in *Immagini della memoria storica*, atti del convegno di studi, VII, Montalto Marche, 12 agosto 2001, Montalto Marche 2002, pp. 403-413: 412, figg. 1-4; C. Pasqualetti, *Annunciazione e altri affreschi, Chiesa di San Domenico, Teramo*, in AA.VV., *Documenti* cit., 7, I, pp. 454-460: 454). Per una diversa opinione sulla paternità del ‘Giudizio Universale’ di Castignano vedi D. Ferriani, *I Giudizi Universali di Castignano e di Loreto: iconografie a confronto*, in *Immagini* cit., atti del convegno di studi, V, (Montalto Marche, 12 agosto 1999), Montalto Marche 2000, pp. 13-43; F. Bologna, *Giudizio Universale* cit., pp. 364-365.

Sebastiano', effigiato sul registro inferiore della parete sinistra della seconda campata, che Cristiana Pasqualetti ha associato al Cristo della 'Deesis' (1428) sul registro superiore della parete sinistra della terza cappella della chiesa di Santa Maria in Piano di Loreto Aprutino, affrescata con le 'Storie di Cristo e della Vergine' nel corso di un secondo intervento dell'artista nell'edificio loretese.<sup>12</sup> Al "Maestro del Giudizio Universale di Loreto Aprutino" si debbono anche alcune opere collocate all'interno e all'esterno della cattedrale, come i due lacunosi pannelli ad affresco raffiguranti due santi (un Santo vescovo e forse San Giovanni Battista) mozzati all'altezza dei fianchi, visibili rispettivamente sulla parete ovest e all'inizio del cunicolo della cripta, gli 'Angeli' affrescati sull'archivolto del portale maggiore, che risalgono al medesimo momento stilistico del *name-piece* del maestro abruzzese, e una 'Madonna allattante il Bambino' ed un 'Sant'Antonio Abate' dipinti sul registro inferiore, a destra, della controfacciata occidentale.<sup>13</sup>

Da questa analisi emerge che tra il XIV e i primi anni del XV secolo il contesto artistico teramano fu inizialmente attratto da ciò che stava accadendo a Rimini, nel Piceno e nell'Umbria meridionale ed orientale, e poi adottò certe soluzioni provenienti dalla Toscana e da Bologna. Perciò, va sottolineata la singolarità di un terzetto di affreschi, riconducibili tutti alla stessa mano, che occupano il registro mediano ed inferiore della controfacciata, a sinistra del portale d'ingresso, della chiesa di San Domenico, poiché testimoniano una prima decisa apertura verso la cultura pittorica veneta. Si tratta di una 'Madonna in trono col Bambino, sei Santi e un donatore', del sottostante tabellone con la 'Madonna allattante il Bambino e Sant'Antonio Abate' e, accanto a destra, di un altro 'Sant'Antonio Abate'. Il primo dei tre dipinti si estende dal portale d'ingresso fino alla parete destra dell'unica navata della chiesa di San Domenico ed è incorniciato da un motivo decorativo a scacchi bianchi, rossi e blu, nel quale si ripete ad intervalli regolari lo stemma dei da Carrara di Padova, effigiato entro un clipeo. Grazie all'indizio araldico, agli attributi e alle iscrizioni superstiti, Cristiana Pasqualetti ha identificato le figure con Santa Giustina, San Daniele, San Prosdocimo vescovo, patroni di Padova, e con un Santo vescovo benedificante (forse Berardo, patrono di Teramo), un Santo benedettino ed un probabile San Vito accompagnato da un levriero bianco.<sup>14</sup> La ricostruzione iconografica della studiosa è in gran parte condivisibile ma il personaggio maschile in abito monastico nero, giovane e senza barba, con un libro nella mano sinistra e quel che rimane di un'ormai perduto giglio nella destra, va riconosciuto nell'agostiniano San Nicola da Tolentino,

---

<sup>12</sup> C. Pasqualetti, *Per la pittura tardogotica* cit., I, p. 26 nota 61; Eadem, *Annunciazione e altri affreschi* cit., pp. 454-456.

<sup>13</sup> F. Aceto, *La Cattedrale di Santa Maria e San Berardo*, in AA.VV., *Documenti* cit., 7, I, pp. 262-288: 267-268, figg. 420-421; P. Leone de Castris, *Affreschi trecenteschi* cit., p. 305; C. Pasqualetti, *Angeli ad affresco del portale maggiore e affreschi della controfacciata occidentale, Cattedrale, Teramo*, *ibidem*, pp. 309-311. Al maestro abruzzese vanno riferiti gli 'Evangelisti', la 'Madonna col Bambino in trono tra una Santa Martire ed un Santo col copricapo e con la veste corta dotata di scarsella alla cintura' e un altro paio di 'Santi' dipinti nella chiesa di Santa Maria de Erulis di Ripattoni, frazione di Bellante, sui quali è intervenuta Cristiana Pasqualetti, proponendo una cronologia intorno al 1420 (cfr. C. Pasqualetti, *Affreschi del Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino, Chiesa di Santa Maria de Erulis, Ripattoni*, in AA.VV., *Documenti* cit., 7, I, pp. 461-462).

<sup>14</sup> C. Pasqualetti, *Annunciazione e altri affreschi* cit., pp. 457-458.

piuttosto che in un Santo benedettino.<sup>15</sup> Per quanto riguarda il donatore, ritratto ai piedi del San Prodocimo, la Pasqualetti ha proposto di identificarlo con Conte da Carrara,<sup>16</sup> figlio naturale di Francesco il Vecchio e zio dell'allora vescovo di Teramo Stefano (fino al 1427),<sup>17</sup> che s'insediò, col consenso del papa e dei regnanti napoletani, fra Ascoli Piceno e Teramo agli inizi del Quattrocento, senza escludere che nell'affresco teramano, vista l'età apparentemente giovanile del donatore, sia ritratto uno dei suoi eredi, ovvero Ardizzone ed Obizzone da Carrara,<sup>18</sup> che ottennero da Martino V il rinnovo del vicariato di Ascoli per un triennio.<sup>19</sup> Se si riconoscesse il donatore in Conte da Carrara, allora dovremmo concordare con la Pasqualetti nel datare gli affreschi entro il secondo decennio del Quattrocento, poiché Conte morì tra il 1421 ed il 1422.<sup>20</sup> Queste pitture murali mostrano puerili santi, che indossano bidimensionali abiti solcati da astratte pieghe tubolari; essi sono caratterizzati da grandi occhi sbarrati, dalle sottili sopracciglia marcate e dalle predominanti forme circolari, che tendono a smussare i nasi e a rendere più morbidi gli ovali dei volti. È difficile giudicare se il non particolarmente dotato pittore fosse teramano, padovano o addirittura dalmata, ma sono convinto che quest'umanità goffa e priva d'anima si fosse in qualche modo ispirata a quelle giovani e tonte figure del "Maestro di Roncaiette", raggiungendo esiti non dissimili da quelli di un Biagio di Giorgio da Traù. Questa via alternativa alle precedenti esperienze artistiche locali dovette raggiungere il suo apice con il polittico di Jacobello del Fiore, che era destinato alla chiesa di Sant'Agostino,

---

<sup>15</sup> San Nicola da Tolentino corrisponde perfettamente all'*identikit*, dal momento che è tonsurato, è giovane e senza barba, regge un libro e un giglio (o un piccolo crocifisso), e veste l'abito nero degli agostiniani. A chi volesse opporsi, adducendo come argomentazione il fatto che egli sia stato canonizzato solamente nel 1446, si può rispondere che il culto del santo si era esteso rapidamente subito dopo la sua morte e già nel XIV secolo furono numerose le opere o i cicli pittorici (come quello del cappellone della basilica del Santo a Tolentino) che lo videro protagonista in qualità di santo con annessa aureola (cfr. G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy, with the collaboration of F. Bisogni*, Firenze 1978, coll. 773-788, n. 220).

<sup>16</sup> Sul quale si vedano: *Il primo registro della tesoreria di Ascoli, 20 agosto 1426 - 30 aprile 1427*, a cura di M. Cristofari Mancina, Roma 1974, pp. 1-3 nota 1, 6 nota 3, 7 nota 1; M. Franceschini, *Carrara, Conte da*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, voll. 79, Roma 1960-2013, XX, pp. 646-649. Conte da Carrara aveva intrapreso la carriera ecclesiastica a Padova in qualità di canonico e poi di arciprete della Cattedrale. Prima della definitiva perdita della signoria carrarese su Padova (1405), Conte fu al servizio di papa Bonifacio IX e poi a disposizione di Ladislao d'Angiò. Viceré di Puglia e maresciallo del Regno (1408), egli s'insediò ad Ascoli Piceno, concessa in vicariato da papa Innocenzo VII al re di Napoli, ove istituì tra il 1413 ed il 1415 una vera e propria signoria. Nel 1419 ricevette da Martino V la carica di vicario pontificio di Ascoli, unitamente al castello di Offida, con facoltà di trasmissione agli eredi maschi.

<sup>17</sup> F. Savini, *Septem dioeceses Aprutienses Medii Aevi in Vaticano Tabulario notitiae*, Roma 1912, pp. 29, 94 nn. 248-249, 97 n. 264; T. Franco, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova-Rovigo, 21 marzo-27 giugno 1999), a cura di G. Baldissin Molli, G. Canova Mariani, F. Toniolo, Modena 1999, p. 177, n. 62. Stefano, figlio di Francesco Novello e già presule di Padova (1402-1406), nonché rettore di Santa Giustina di Monselice, fu vescovo di Teramo dal 1412 al 1427 ma è già menzionato in un documento datato 1402 dell'Archivio vescovile di Teramo (cfr. C. Pasqualetti, *Annunciazione e altri affreschi* cit., p. 460 nota 17).

<sup>18</sup> Per le notizie relative a Ardizzone ed Obizzone da Carrara rinvio a C. Pasqualetti, *Annunciazione e altri affreschi* cit., pp. 458, 460 nota 19.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 458.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 457-458.

la cui fondazione dovrebbe precedere il 1268, giacché Tomas de Herrera, nella sua opera *Alphabetum Augustinianum* (pubblicata a Madrid nel 1644), ha assicurato che nell'archivio del convento abruzzese aveva visto una bolla del papa Clemente IV, emanata da Viterbo in quell'anno, con la quale il pontefice accordava il perdono dei peccati ai cittadini teramani che avessero aiutato il priore e i frati eremitani di Teramo dell'ordine di Sant'Agostino per la chiesa, che risultava essere stata costruita in onore dei beati apostoli Filippo e Giacomo.<sup>21</sup> Sulla data di fondazione del convento Niccola Palma ha asserito: "Che nel 1362. già esistesse e fosse luogo di studio, si è veduto nelle memorie di S. Benedetto. Altro non so dirne di vantaggio; perché, soppresso in forza di dispaccio segnato agli 8. Settembre 1792. ed eseguito al I. Ottobre 1796. è ora moralmente impossibile indagare ove siano andate a nascondersi o a perir le sue carte".<sup>22</sup> Nel 1420 la comunità agostiniana ampliò la propria struttura conventuale, fino a comprendere la chiesa e l'oratorio di San Giacomo, ubicata nelle adiacenze dello stesso convento, di proprietà della Congregazione dei Disciplinati della Morte e Santa Maria del Soccorso, ivi eretta nel 1260.<sup>23</sup> La nuova chiesa, benché avesse mantenuto la dedicazione ai Santi Filippo e Giacomo, iniziò a chiamarsi di Sant'Agostino e vi si edificarono dodici sepolture e tre cappelle laicali di giuspatronato privato.<sup>24</sup> Fu così che ebbe inizio uno stretto rapporto tra gli agostiniani e la Congregazione dei Disciplinati della Morte e Santa Maria del Soccorso, la quale, in seguito, sarebbe entrata a far parte dell'Arciconfraternita dei Cinturati, detta anche Società di Santa Monica,

---

<sup>21</sup> T. de Herrera, *Alphabetum Augustinianum, in quo Praeclara Eremitici Ordinis germina, virorumque, et faeminarum domicilia recensentur*, Madrid 1644, II, p. 475. Non è chiaro però se la bolla contenesse le indulgenze per ultimare la fabbrica della chiesa o per altro vantaggio del monastero e dei frati. A questo proposito Luigi Torelli scrive: "...E se bene il detto Errera non dice, che cosa contenesse questa Bolla, nondimeno da questo poco squarcio, che egli produce, io ne deduco, che contenesse qualche Indulgenza, o per il proseguimento della Fabbrica della Chiesa, o per altro vantaggio del Monistero, e dé Padri di quello: hora Teramo è città, e il detto nostro Convento tuttavia si conserva in assai buon stato, di cui altre volte forse torneremo a favellare" (cfr. L. Torelli, *Secoli Agostiniani Overo Historia Generale del Sagra Ordine Eremitano del Gran Dottore di Santa Chiesa, S. Aurelio Agostino Vescovo D'Hiipona Divisa in Tredici Secoli...Composta, e data in luce dal R.P.F. Luigi Torelli da Bologna Maestro in Sagra Teologia, Historiografo, e Predicatore Generale dello stesso Ordine*, voll. 8, Bologna 1675, IV, p. 745; A. Lubin, *Orbis Augustinianus, sive Conventuum ordinis Eremitarum Sancti Augustini chorographica et topographica descriptio...*, Parigi 1672, p. 107; N. Crusenio, *Pars Tertia Monastici Augustiniani completens epitomen historicam ff. Augustinensium a magna unione usque ad an. 1620*, con aggiunte di G. Lanterio, Valladolid 1890, p. 298).

<sup>22</sup> N. Palma, *Storia della Città e della diocesi di Teramo* (1832), voll. 4, Teramo 1978-1981, IV, pp. 608-609. Lo storico Anton Ludovico Antinori ha scritto che, nel 1255, il priore e i frati dell'Eremo di S. Onofrio ad *Cesenatum*, nel territorio di Penna (villa di Campli) della diocesi aprutina, fecero istanza al vescovo Matteo per poter professare la regola di Sant'Agostino in quel romitorio e in qualunque altro luogo della sua giurisdizione (cfr. A.L. Antinori, *Annali degli Abruzzi*, fac-simile del manoscritto autografo inedito esistente presso la Biblioteca Provinciale "Salvatore Tommasi" dell'Aquila, voll. 29, Bologna 1971-1973, IX, 1, p. 251). Basandosi su questa notizia Luciana D'Annunzio ha ipotizzato che proprio da questa comunità provengano gli agostiniani che diedero origine al nuovo insediamento nella città di Teramo (cfr. L. D'Annunzio, *Il convento di S. Agostino*, in AA.VV., *L'Archivio di Stato di Teramo nei Conventi di San Domenico e di Sant'Agostino: luoghi di storia, cultura e memoria; Il Plebiscito del 21 ottobre 1860. Prima rassegna in occasione del 150° Anniversario dell'Unità d'Italia*, mostre documentarie allestite per l'inaugurazione della nuova sede dell'Archivio di Stato di Teramo in S. Agostino, Teramo 2010, pp. 59-98: 59).

<sup>23</sup> L. D'Annunzio, *Il convento* cit., p. 60.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 61.



eretta ed approvata con decreto vescovile del 1439 nella chiesa agostiniana di San Giacomo di Bologna.<sup>25</sup> Il convento degli agostiniani fu soppresso l'8 settembre 1792, nel momento in cui fu deciso di dare una sede più adeguata al carcere della Regia udienza che, oltre a versare in cattive condizioni di sicurezza e di igiene, era insufficiente a contenere i detenuti.<sup>26</sup> Con disposizione del 3 settembre 1796, Ferdinando IV ordinò all'udienza di procedere alla vendita dei beni dell'abolito monastero e di impiegare il ricavato per i lavori di adattamento a carcere e tribunale, usando tutta la vigilanza possibile onde evitare frodi.<sup>27</sup> Alla metà dell'Ottocento la chiesa ebbe urgente bisogno di essere separata dal carcere mediante un cortile che prolungasse il cammino di ronda, per rendere impossibili le evasioni attraverso il tetto della chiesa stessa.<sup>28</sup> Quindi, nel 1873, l'Arciconfraternita dei Cinturati, alla quale era stata affidata la chiesa, decise di cedere quella zona dell'edificio che occorreva per isolare il carcere, dichiarando di impegnarsi a salvaguardare gli affreschi e i sepolcri gentilizi.<sup>29</sup> Più tardi, l'architetto Giuseppe Lupi demolì la chiesa per esigenze di sicurezza e la ricostruì in stile neo-classico, distruggendo ogni prova visiva della presenza agostiniana a Teramo.<sup>30</sup> Per queste ragioni, sono andate inesorabilmente perdute le più antiche testimonianze artistiche ubicate in chiesa<sup>31</sup> ma, per fortuna, il polittico di Jacobello

---

<sup>25</sup> N. Palma, *Storia della Città* cit., III, ed. Teramo 1980, p. 174, "Nel quarto di S. Giorgio il Convento degli Agostiniani, nel numero di otto"; *ibidem*, IV, p. 609 e nota 26, "La confraternita dei Cinturati mantiene la Chiesa, a contemplazione di che ottenne la cessione delle rendite incorporee, o sia de' censi e canoni, con decreto partecipatole a' 29. Aprile 1809". "Un cenno particolare merita la *Congrega o Arciconfraternita dei Cinturati* per essere: la più antica della città di Teramo esistendo fin dal 1260, come fu annotato nel decreto reale di sanatoria, per mancanza del titolo di fondazione, del 29 giugno 1776; e la più nobile avendo avuto il titolo di *Archisodalizio*, e per confratelli, nominati *Prefetti*, due Re di Napoli: Ferdinando II (30 giugno 1852) e Francesco II (16 ottobre 1859)" (cfr. D. De Sanctis, *Omaggio che al piissimo e clementissimo Francesco II Re del Regno delle due Sicilie in occasione che nel fausto giorno 16 ottobre 1859 prendeva possesso della Prefettura perpetua dell'Arciconfraternita de' Cinturati e del SS. Sacramento...*, Teramo 1859, pp. 12 e sgg.).

<sup>26</sup> N. Palma, *Storia della Città* cit., III, p. 507, "Imperciocchè soppresso il Convento degli Agostiniani con dispaccio degli 8. Settembre 1792., onde addire quel fabbricato a locale delle provinciali prigioni, il Re si compiacque ordinare che il Parlamento generale di Teramo proponesse l'uso, che intendeva fare delle rendite di quello", III, p. 557, "Il secondo oggetto delle occupazioni di [Francesco] Carbone divenne la fabbrica del carcere provinciale, nel già soppresso Convento di S. Agostino", IV, p. 609, "Motivo della soppressione fu il bisogno, che vi era di locale per comodo carcere provinciale, e di mezzi per fabbricarlo. Al primo oggetto servì il convento, al secondo giovò la vendita de' terreni di pieno dominio dei Frati"; E. Di Francesco, *La chiesa ed il convento di S. Agostino a Teramo. Notizie storico-architettoniche*, in 'Notizie dalla Delfico', 2, 1990, pp. 4-16: 8.

<sup>27</sup> L. D'Annunzio, *Il convento* cit., p. 66.

<sup>28</sup> E. Di Francesco, *La chiesa* cit., p. 8, comunque, nel 1846, il tempio di S. Agostino fu descritto "...come uno dei più belli e vasti di questa città, i cui altari splendono per ricche dorature e che vedesi adorno di pregevolissimi antichi quadri".

<sup>29</sup> L. D'Annunzio, *Il convento* cit., p. 73.

<sup>30</sup> N. Palma, *Storia della Città* cit., IV, p. 608 nota 25, "...La chiesa, che era detta di S. Giacomo poi dei *disciplinati della morte* ed in seguito dei *cinturati*, nella sua linea fu ristrutturata, come dice il Savini, nel secolo scorso, con stile classico dal teramano architetto Giuseppe Lupi, e ancora oggi è aperta al culto" (cfr. S. Rubini, *Teramo* cit., pp. 12-13).

<sup>31</sup> A proposito dobbiamo ricordare che il prefetto di Teramo, il giorno 19 agosto 1890, inviò al Ministro dell'istruzione pubblica (Direzione generale delle antichità e belle arti) una relazione dove descrisse un pregevole affresco rinvenuto durante i lavori di demolizione della chiesa: "...scavato nel muro per la profondità di m. 0,50, di figura rettangolare, terminante nella parte superiore in linea circolare ... ha sei

è giunto fino ai giorni nostri, malgrado fosse stato spostato dall'altar maggiore alla metà del Seicento per far posto al quadro con 'San Tommaso da Villanova circondato dai poveri con Sant'Agostino in gloria', dipinto da Giacinto Brandi su commissione del padre Battista Bonfante, priore del convento.<sup>32</sup> Tra le opere che sono sopravvissute alla demolizione della chiesa vi sono anche un affresco (staccato e montato su tela) di Giacomo da Campli, raffigurante la 'Madonna allattante il Bambino e due angeli reggi-cortina', oggi presso la Pinacoteca Civica ma proveniente da "...l'altarino antichissimo che esiste nel lato dell'epistola del presente altare maggiore...",<sup>33</sup> e il bozzetto preparatorio alla pala del

---

figure in affresco ed era già contornata esternamente da una cornice pure in affresco, dello stile del '500 della quale resta appena una traccia ... Nel fondo ha quattro figure, la principale nel centro, rappresenta la Vergine col Bambino, il quale è graziosamente seduto sul femore destro della madre, che pare lo sostenga colla destra giratagli sotto le ascelle. Del lato destro di questo gruppo, resta appena l'estremità del piede della Vergine, del Bambino solo un piede: il resto si deduce dall'attitudine della Madonna. Il lato sinistro è intatto, e la faccia ispirante soavità è di un fare che ricorda l'epoca del Crivelli, il quale lasciò fra noi parecchi lavori. Il danno recato al detto gruppo è derivato, dicesi, da un foro fatto nella parete per aprire una segreta comunicazione co' detenuti politici nel carcere suddetto ... Alla destra della Vergine è S. Agostino in piedi, intento al libro che ha aperto nelle mani; a sinistra una S. Monica colle mani giunte ... Nelle pareti laterali e in quella a sinistra di chi guarda è S. Sebastiano a destra S. Rocco. Nell'affresco suddescritto non è indizio dell'autore; ma si afferma che il muratore grattasse la iscrizione. Ad ogni modo, bello e vivo è il sentimento delle figure, e degno però, sì come ora trovasi, di essere gelosamente conservato. A tanto ha pensato l'Arciconfraternita di detta chiesa" (cfr. L. D'Annunzio, *Il convento* cit., p. 97, n. 78). Forse la stessa opera era stata vista nel 1868 da Gennaro Della Monica: "Ebbi pure la fortuna di salvare dalle mani di un vandalo architetto della medesima chiesa, una Madonna a fresco, se non di Iacobello, di altro pittore della stessa epoca e forse del Crivelli, che molto dipinse nella vicina Ascoli Piceno ed è tuttora ammirata..." (cfr. G. Della Monica, *Un'opera di Iacobello o Giacomello del Fiore a Teramo*, in 'Arte e Storia', n. 18, Firenze 19 luglio 1890, IX, p. 141).

<sup>32</sup> S. Rubini, *Una tela di Giacinto Brandi nella Chiesa di S. Agostino in Teramo*, in 'Teramo', bollettino mensile del comune, 1, gennaio 1933, pp. 26-27. Attualmente la pala d'altare è una grande tela, databile tra XVII e XVIII secolo, con la 'Madonna della Cintola fra Santi agostiniani', fra i quali si riconoscono Santa Monica, Sant'Agostino e San Gregorio Magno; alle pareti, entro cornici in stucco, sono sette tele settecentesche con episodi della Vita della Madonna (sulla tela con l'Assunzione' vi è la data 1741), corredate dagli stemmi dei dedicanti.

<sup>33</sup> V. Balzano, *Notizie d'arte abruzzese. Chiesa di S. Agostino in Teramo*, in 'Rivista abruzzese di scienze lettere ed arti' (RASLA), XXIV (1909), I, pp. 43-44, la chiesa di S. Agostino "...una volta era tutta dipinta a fresco nell'interno, ma le pitture furono fatte scialbare dopo essere state prima martellate, perché la calcina attaccasse meglio. Sola, nell'ala destra della rinnovata chiesa, quella che in rito ecclesiastico si suol dire "a cornu evangelii", rimane sopra un altarino, dove fu adattata entro un elegante tabernacolo di legno, una vaghissima immagine della Vergine col Bambino, sotto il titolo di S. Maria de lo Soccorso, che si legge nella faccia della predella..."; Idem, *L'Arte Abruzzese*, Bergamo 1910, fig. a p. 57 (pittore teramano); G. Aurini, *M. Giacomo da Campli e le nuove opere attribuitegli*, in 'Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise', III, 1914, 1, pp. 1-12: 10-11; M. Chini, *Maestro Giacomo da Campli. Pittore Abruzzese del Sec. XV*, in 'Bullettino della R. Deputazione abruzzese di Storia Patria', XXVII, 1936, serie IV, VI, pp. 33-67: 39; L.V. Bertarelli, *Guida d'Italia della C. T. I. Abruzzi e Molise*, Milano 1938, p. 299 (scuola teramana, sec. XV); E. Carli, *Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo*, in 'Rivista del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte', IX, 1942, fasc. 1-3, pp. 164-211: 188, fig. 8 (Giacomo da Campli?); F. Bologna, *La ricostruzione di un politico e il "Maestro dei politici crivelleschi"*, in 'Bollettino d'arte', XXXIII, serie IV, 1948, pp. 367-370: 369; G. Matthiae, *Il Castello dell'Aquila ed il Museo Nazionale Abruzzese*, Roma 1959, p. 17; G. Carandente, *Il Museo Civico di Teramo. La Pinacoteca*, Roma 1960, p. 11, n. 3, fig. 3 (Giacomo da Campli); *Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Abruzzo e Molise*, Milano 1965, p. 162; E. Settimi, in *Pinacoteca Civica di Teramo. Catalogo dei dipinti, delle sculture e delle ceramiche*, presentazione di A. Sperandio, introduzione di C. Strinati, testi di P. Di Felice, I. De Nigris, schede di E. Settimi, L. Arbace, fotografie di G. Di Paolo, Cinisello Balsamo (Milano) 1998, pp. 22-23, n. 2. Il pittore è documentato da tre carte d'archivio scalate dal 1461 al 1479 e fu attivo tra il Piceno e l'Abruzzo Teramano; il suo catalogo comprende anche la ridipinta 'Madonna allattante' del Palazzo

convento domenicano di Sant'Anna di Nocera Inferiore con la 'Madonna del Rosario tra San Domenico e Santa Caterina da Siena', dipinto da Francesco Solimena nel 1728.<sup>34</sup> Nel 1868 il sindaco di Teramo, Settimio Costantini, coadiuvato dall'artista teramano Gennaro Della Monica, raccolse quadri ed altre opere d'arte appartenuti alle chiese o ai conventi soppressi, per poter fondare in città una pinacoteca; fu in quell'occasione che il Della Monica rinvenne il polittico di Jacobello in una soffitta della chiesa di Sant'Agostino.<sup>35</sup> Da un'inedita attestazione documentaria sappiamo che il 1° agosto 1871 Berardo Spagnoli, membro dell'Arciconfraternita dei Cinturati, desiderò far decorare a proprie spese "...l'Altare Maggiore del antico quadro di esso altare e di una cornice in gesso conveniente"; "Sentito il parere dell'egregio pittore Sig. Della Monica sul valore e i pregi di detto quadro e visto un saggio delle decorazioni e cornice presentato..." l'Arciconfraternita dei Cinturati approvò di rimettere il quadro sull'altare maggiore.<sup>36</sup> Nel frattempo, il Ministero dell'Istruzione Pubblica aveva accolto la domanda del sindaco Costantini, che reclamava la custodia del dipinto, e nel 1872 esso fu esposto in pinacoteca, dove Giacinto Pannella lo vide nel 1888 al piano superiore dell'edificio.<sup>37</sup> Grazie a nuovi documenti riemersi dall'Archivio Storico Diocesano di Teramo possiamo affermare con sicurezza che, a partire dal 5 maggio 1889, l'Arciconfraternita rivendicò la proprietà del polittico di Jacobello e di due ritratti su tela "posti nella facciata interna della porta piccola della Chiesa demolita", al fine di abbellire la nuova sala costruita sopra la sagrestia della chiesa.<sup>38</sup> La contesa tra l'Arciconfraternita dei Cinturati e il Comune di Teramo per

---

Comunale di Ripatransone (1461), il medesimo soggetto, riemerso sotto più tarde ridipinture, sulla parete della chiesa di Sant'Anna dei Pompetti, che fa corpo con la Torre Bruciata (già San Getulio e prima ancora cattedrale di Santa Maria Aprutiensis di Teramo), il pentittico con la 'Madonna del Melograno', già in San Bernardino di Campi, e, infine, la 'Madonna col Bambino' proveniente dalla chiesa dei Cappuccini di Teramo (cfr. F. Aceto, *Giacomo da Campi*, in AA.VV., *Documenti cit.*, 4, II, pp. 543-551; Idem, *L'antica cattedrale di Santa Maria Aprutiensis*, *ibidem*, 7, I, pp. 251-256: 255-256).

<sup>34</sup> L.V. Bertarelli, *Guida cit.*, p. 299; *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX*, catalogo della mostra (Museo Civico di Castelnuovo), Napoli 1938, p. 332, n. 12; F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 290; G. Carandente, *Il Museo cit.*, p. 20, n. 34, fig. 13 (Francesco De Mura); *Guida d'Italia cit.*, p. 162; E. Settimi, in *Pinacoteca Civica cit.*, p. 38, n. 24.

<sup>35</sup> G. Della Monica, *Un'opera di Jacobello cit.*, p. 141; B. Cavacchioli, *Le vicende d'un trittico di Jacobello del Fiore in Teramo*, in 'Rivista abruzzese di scienze lettere ed arti' (RASLA), XVIII, agosto 1903, fasc. VIII, pp. 442-443; L. Ricci Rozzi, *Jacobello del Fiore e il polittico teramano*, in 'La Voce Pretuziana', rivista quadrimestrale della Cassa di Risparmio della Provincia di Teramo, 2, 1981, pp. 36-41: 37.

<sup>36</sup> Archivio Storico Diocesano di Teramo, *Confraternite, Teramo (1605-1895)*, FF.1 - 14, B.5, *Teramo: Arciconfraternita dei Cinturati e Sacramento: registro delle deliberazioni dal 3 sett. 1871 al 15 gen. 1890 + varie*, B.28, F.7, "seduta straordinaria del 1 agosto 1871. Ordine del giorno 1. Cornice e ponitura di un quadro antico sull'altare maggiore...".

<sup>37</sup> G. Pannella, *Guida illustrata di Teramo*, Teramo 1888, p. 49; L. Ricci Rozzi, *Jacobello del Fiore cit.*, p. 37.

<sup>38</sup> Archivio Storico Diocesano di Teramo, *Confraternite, Teramo (1605-1895)*, FF.1 - 14, B.5, *Teramo: Arciconfraternita dei Cinturati e Sacramento: registro delle deliberazioni dal 3 sett. 1871 al 15 gen. 1890 + varie*, B.28, F.7, cc. 171r-v, "Che dietro richiesta del Sig. Sindaco di questo Comune contenuta nella nota del 26. Febbraio 1870, l'Arciconfraternita deliberava di far collocare temporaneamente nella Pinacoteca Comunale la tavola polittico di Jacobello del Fiore di proprietà dell'Arciconfraternita e due ritratti antichi che erano posti sopra la porta piccola della facciata interna dell'antica Chiesa, riservandosi però tutti i diritti di proprietà da esercitarsi in ogni tempo sul più largo senso della parola. Tale deliberato fu approvato dalla Deputazione Provinciale come dal Visto del Prefetto della Provincia

ottenere la tutela del polittico si protrasse fino al 1908, anno in cui fu finalmente riesposto nella nuova chiesa di Sant'Agostino.<sup>39</sup> Nel 1933, Grazia Savorini, eseguendo la schedatura delle opere d'arte per conto della Soprintendenza dell'Aquila, affermò di aver visto il polittico “entro uno stipite sotto vetro e sotto una fitta grata”.<sup>40</sup> Nel corso della Seconda Guerra Mondiale fu provvidenzialmente nascosto sotto il campanile del Duomo; terminate le ostilità, fu per breve tempo riportato in Sant'Agostino e, tra il 1967 e il 1968, fu posto definitivamente all'interno del Duomo di Teramo, dove orna l'altare della cappella di San Berardo.<sup>41</sup>

Il polittico è costituito da una sontuosa ‘Incoronazione della Vergine’ tra le figure intere dei ‘Santi Ambrogio, Girolamo, Agostino, Berardo, Gregorio e Nicola da Tolentino’, e da

---

appostavi ai 24. Maggio dell'anno istesso. Dice inoltre, che è intendimento dell'amministrazione di recuperare detti quadri, e perciò chiede di essere autorizzato di aprire trattative bonarie col Sig. Sindaco di Teramo per tale oggetto, ed in caso che riuscissero infruttuose le medesime, iniziare le relative pratiche giudiziarie che saranno del caso. Il confratello Sig. Filippo Terrani chiesta ed ottenuta la parola dice di essergli riferito come il Sig. Giuseppe Cimini conserva presso di se un quadro antico di proprietà della medesima Arciconfraternita, quadro che nella demolita Chiesa era posto sopra il quadro grande dell'Altare Maggiore, e che rappresentava la SS.<sup>a</sup> Trinità. Quindi fa istanza, nel caso che fosse vero ciò che gli si era riferito, di usare uguali pratiche verso il predetto Sig. Cimini. L'Arciconfraternita...Delibera a unanimità...ad aprire trattative bonarie col Sig. Sindaco di questo comune per il ricupero di tre quadri collocati nella Pinacoteca Comunale, per porsi nella sala recentemente costruita sopra l'attuale Sagrestia, ed in caso che riuscissero infruttuose le pratiche bonarie, adirsi il Magistrato competente, dietro autorizzazione della Deputazione Provinciale. Uguali pratiche usarsi col Sig. Canonico Giuseppe Cimini per il ricupero del quadro indicato dal Sig. Filippo Terrani. Fatto e deliberato oggi, mese ed anno come sopra...”. Archivio Storico Diocesano di Teramo, *Arciconfraternita Cinturati S. Agostino*, da *Documentazione Arte, Organista Sagaria Antonio Biondi, a Documenti Edificio Carcere, Nomina Cappellani, Documenti Chiesa S. Matteo, Alienazione Beni*, 15, *Chiesa S. Agostino Teramo, Documenti Arte: ristrutturazioni, schede Soprintendenza, inventari beni mobili e arredi, costruzioni altari, Chiesa di S. Matteo, Documenti trovati tra quelli della confraternita, 1889, Restituzione di 3 quadri antichi da parte della pinacoteca, “7 maggio 1889. Restituzione di tre quadri antichi collocati nella Pinacoteca Comunale. Quest'Arciconfraternita con deliberazione del 10. Aprile 1870 debitamente approvata dalla Deputazione Provinciale, annuiva che venisse temporaneamente collocati nella Pinacoteca Comunale, tre quadri antichi di proprietà di detto Corpo Morale, riservandosi tutti i diritti di proprietà nel più largo senso della parola, e da esercitarsi in ogni tempo. Detti quadri erano; Tavola Polittico di di Jacobello del Fiore, e due ritratti su tela posti nella facciata interna della porta piccola della Chiesa demolita...”.*

<sup>39</sup> Archivio Storico Diocesano di Teramo, *Arciconfraternita Cinturati S. Agostino*, da *Registri-Verbal di cassa, Conti finanziari, a XIX sec., Feste 1840-1868, Rendite 1809-1813, 4, Deliberazioni della Banca dal 1° Gennaio 1901, “13 Luglio 1902...Il Prefetto fa noto che l'Avv: di Roma Sig. Livio Fanesi ha chiesto un'anticipazione di £ 50 per la vertenza fra l'Arciconfraternita ed il Comune per il dipinto di Jacobel del Flores. La Banca autorizza il Prefetto a tale anticipo, prelevando i fondi come meglio crederà opportuno...”. “10 Ottobre 1902...Il Prefetto dà comunicazione della lettera Prefettizia del 18 Ottobre 1902 N 10771 riguardo al quadro del Fiore. La Banca dà mandato al Fiscale perché risponda adeguatamente al Prefetto di Teramo, dandone poi partecipazione tanto alla Banca che alla Congregaz...”. “27 Febbraio 1904...Il Prefetto Residente ha dato lettura di varie lettere dell'Avv: Sig Comm: Livio Fanesi di Roma, il quale, relativamente alla causa vertente innanzi alla quarta Sezione del Consiglio di Stato per il quadro di Jacobel Del Fiore, riferisce che quel Consesso ha dichiarato inammissibile il ricorso perché la copia autentica del Decreto Reale contro cui si ricorreva era stata abolita il giorno di festa 1° Marzo 1903 nelle ore in cui la Segreteria era chiusa, ma non erasi avvertito che negli atti esisteva la Nota Prefettizia colla quale si dava comunicazione di detto Decreto, Nota che era stata debitamente notificata...”.*

<sup>40</sup> L. Ricci Rozzi, *Jacobello del Fiore* cit., p. 41 nota 13.

<sup>41</sup> G. Di Francesco, *Vicende del paliotto del Duomo di Teramo*, in ‘La Voce Pretuziana’, rivista quadrimestrale della Cassa di Risparmio della Provincia di Teramo, 1, 1979, pp. 21-29.

un’*Imago Pietatis* tra i mezzi busti dei ‘Santi Caterina d’Alessandria, Filippo, Pietro, Paolo, Giacomo Minore e Monica’. I santi del registro inferiore poggiano i loro piedi su un multicolore pavimento marmoreo, assumendo una posa colonnare, mentre quelli del registro superiore dialogano tra loro, scambiandosi eloquenti sguardi e cenni d’intesa, come se bisbigliassero qualcosa nel corso di una solenne e rispettosissima processione, finalizzata a rendere omaggio alla Vergine incoronata. Nella cimasa centrale, il ‘Cristo morto che fuoriesce dal sepolcro’ è un ormai lontano discendente del corrispettivo dipinto da Paolo Veneziano al centro del registro superiore della ‘Pala Feriale’, poiché, se è vero che ne ripete la posa e la fisionomia, è altrettanto vero che se ne distingue nettamente a causa di un evidente ingentilimento delle forme e di una resa più veridica della figura umana. Dovrebbe raffigurare il figlio di Dio che ha sofferto la Passione, ma se togliessimo le stimmate e le gocce di sangue saremmo in grado di percepire il respiro ovattato di un uomo comune, che riposa beatamente, spalancando leggermente la bocca. Ai suoi lati si dispongono i dolenti, ricoperti da larghi e comodi paludamenti, che, o si flettono ad arco, espandendo la propria massa corporea, come nel caso del San Giovanni, o esibiscono una dignitosa sofferenza, emulando i *pleurants* borgognoni, come nel caso della Madonna. Nel registro inferiore del pannello centrale i rappresentanti della comunità civile e quelli della comunità ecclesiastica si inginocchiano dinanzi a una minuziosa raffigurazione della città di Teramo, circondata dalle mura turrette. Il monaco in primo piano, tale “MAGIST(ER) NICOLAUS”, indossa la tonaca nera degli agostiniani, occupando un ruolo da protagonista; pertanto, possiamo ritenere che egli sia stato il priore del convento di Sant’Agostino e l’effettivo committente del polittico. In passato Guglielmo Aurini ha ipotizzato che questo personaggio fosse l’orafo e scultore Nicola da Guardiagrele, il quale fra il 1433 e il 1448 eseguì il famoso paliotto in argento dorato per la Cattedrale teramana.<sup>42</sup> Una teoria che voleva omaggiare il maestro guardiese, ma che è stata giustamente respinta dalla critica come inattendibile. Grazie al prezioso aiuto di Matteo Mazzalupi ho rinvenuto alcuni documenti, che possono far luce sulle vicissitudini personali del committente agostiniano. È interessante rilevare che il 12 ottobre 1421 “magistrum Nicolaum de Teramo” è citato come “vicarium nostrum in tota provincia Marchie Tarvisine” e “...regentem in conventu nostro Venetiarum”; il 20 agosto 1422, il 10 gennaio 1423 e il 22 luglio successivo Niccolò da Teramo fu menzionato in qualità di vicario del convento agostiniano di Santo Stefano di Venezia, mentre il 20 agosto 1424 “Confirmavimus venerabilem magistrum Nicolaum de Teramo in provincialem provincie Marchie Tarvisine iuxta concordem et canonicam electionem factam in ipsum in capitulo ipsius provincie nuper in conventu tarvisino celebrato”.<sup>43</sup> Queste testimonianze sono

---

<sup>42</sup> G. Aurini, *Il ritratto di Nicola da Guardiagrele*, in ‘Corriere Abruzzese’, Teramo, 8 aprile 1896.

<sup>43</sup> Archivio della Curia Generalizia Agostiniana, *Registro del generale Agostino da Roma*, Dd.4, anni 1419-1427, c. 2r, 1° settembre 1419: “Item concessit magistro Nicholao de Termo in primis ut possit esse executor testamentorum. Item quod possit audire confessiones secularium in omni loco ordinis. Item ut duos fratres extra provinciam mictere possit. et cum uno fratre intrare civitatem et extra provinciam et equitare. Item vendere de suis bonis. Item in confessione absolvi. Item compater fieri. Item habere unum servitorem et unum familiarem secularem et communem vitam conventus tenere, ad loca medicalia et ad balnea ire possit, et bona ab ordine sibi concessa pre seculares ordinare pro libraria conventus Venetiarum et Terremi. Item tempore infirmitatis ad domum secularem commorari”; c. 2r, stesso giorno: “Item fecit magistrum Nicolaum de Termo reformatorem provincie

---

Apulee vel dispositorem”; c. 4v, stesso giorno: “Item concessit magistro Nicolao de Terramo in quodam littera directa priori Sancti Danielis de Venetiis dare consensum [et]c.”; Il numerazione, c. 7r, 28 dicembre 1419: “Die eadem. Cum venerabilis magister Nicolaus de Teremo, provincialis provincie tarvissine, ratione collecte anni transati precepte et mandate perturbet conventum et fratres ferrarienses, qui illam integre dicunt solvisse, mandavimus dicto provinciali ut usque ad capitulum celebraturum Ferrarie provincie hanc causam dimittat discutiendam et determinando in diffinitorio, et si inde quid contra predictos occaxione predicta faciet, id sit irritum et inane”; Il numer., c. 26r, 15 maggio 1420: è eletto il successore a capo della provincia trevigiana; Il numer., c. 58r, 5 maggio 1421: in un mandato riguardante il convento di Mantova si ricorda una provvigione per un frate stabilita in passato “per venerabilem magistrum Nicolaum de Teramo tunc provincialem” (della provincia trevigiana, cui apparteneva il convento di Mantova); Il numer., c. 62v, 12 ottobre 1421: “Die XII. Fecimus venerabilem magistrum Nicolaum de teramo vicarium nostrum in tota provincia Marchie Tarvisine atque in et super conventu Venetiarum, quem pro nunc inclusum esse volumus in provincia et includimus, dantes ei auctoritatem regendi [...]. Et hoc usque ad proxime futurum capitulum provinciale ipsius provincie inclusive, ita ut in ipso quoque capitulo sit noster vicarius [...]. Eodem die. Fecimus eundem magistrum Nicolaum de Teramo regentem in conventu nostro Venetiarum pro anno presenti, scilicet MCCCCXXI°, cum provisionibus et ceteris consuetis”; c. 63r, 17 ottobre 1421: “Die XVII. Mandavimus magistro Nicolao de Teramo, vicario nostro in provincia Marchie Tarvisine, ut collocet fratrem Augustinum de Pisis, qui est in conventu de Clugia, in alio conventu qui sit distantior a civitate Venetiarum, eo quod sine scandalo non possit ibi morari facere”; c. 63r, 22 ottobre 1421: il generale conferma la sentenza emessa “per venerabiles magistros Gabrielem de Spoleto et Nicolaum de Teramo” sulla lite tra la provincia e il convento trevigiano da una parte e m.° Ludovico da Cascia dall'altra; c. 64r, 29 ottobre 1421: ordina al convento di Treviso di osservare la suddetta sentenza; c. 69r, 26 gennaio 1422: ordina al convento di Ferrara di obbedire a ciò che il “venerabili magistro Nicolao de Teramo vicario nostro super hanc provinciam Marchie Tarvisine” ordinerà in materia di collette e d'altro; c. 71v, 9 febbraio 1422: ordina al “venerabili magistro Nicolao de Teramo” di assegnare dei governatori laici ai conventi di Mantova, Ferrara, Verona, Vicenza, Padova e Treviso, della provincia trevigiana; c. 73v, 24 marzo 1422: scrive a “magistro Nicolao de Teramo vicario nostro super provinciam Marchie Tarvisine” di annullare eventuali cambiamenti da lui fatti riguardo a frate Giovanni Paolo da Padova priore del convento di Trento, sul quale il generale aveva ricevuto false informazioni; c. 76r, 16 aprile 1422: incarica il suo vicario m.° Niccolò da Teramo di discutere con altri maestri dell'ordine sull'opportunità di spostare il prossimo capitolo provinciale da Trento ad altra sede; c. 79r, 1° giugno 1422: viene nominato un nuovo reggente del convento di Venezia per il 1423; c. 79r, 3 giugno 1422: invia la lettera del vicariato per la provincia della Marca Trevigiana, nella quale in primo luogo è nominato vicario m.° Niccolò da Teramo. La lettera serve per il capitolo provinciale che si terrà nel presente anno 1422; c. 86v, 20 agosto 1422: nomina m.° Niccolò da Teramo vicario del convento di Venezia; cc. 88v-89v, 11 settembre 1422: lettera a m.° Gabriele da Spoleto. Vi sono riportate alcune deliberazioni prese nel recente capitolo provinciale tenuto a Padova; 31 agosto 1422: vi compare in testa frate Niccolò da Teramo, professore di teologia, vicario del generale nel suddetto capitolo; c.90v, 15 settembre 1422: richiede a m.° Niccolò da Teramo di presentarsi entro 15 giorni, di persona o tramite procuratore, per rispondere alle accuse mossegli dai maestri Girolamo da Venezia e Alessandro da Chioggia, che gli contestano l'elezione nel capitolo di Padova e altre cose; c. 98r, 11 novembre 1422: nomina m.° Niccolò da Teramo priore del convento di Venezia, mantenendo tuttavia il vicariato già assegnatogli; c. 101v, 10 gennaio 1423: lettera a m.° Rodolfo da Castello, vicario della provincia trevigiana, e a frate Tomadello da Venezia, lettore, su una vicenda che coinvolge m.° Girolamo da Venezia e m.° Niccolò da Teramo vicario del convento di Santo Stefano di Venezia; c. 109v, 16 aprile 1423: “Die XVI. Revocavimus vicariatum datum per nos ante magistro Nicolao de Teramo super conventum nostrum Venetiarum, ne in capitulo provinciali in ipso conventu de proximo celebrando duo vicarii sint. Volumus quoque ut, terminato capitulo, provincialis in ipso eligendus habeat providere ipsi conventui de capite et menbris et singula curare prout in ceteris, non obstantibus quibuscumque litteris aut libertatibus cuicumque antea per nos datis in oppositum”; c. 110r, 19 aprile 1423: “Die XVIII. Misimus litteram vicariatuum ad provinciam Marchie Tarvisine pro capitulo in conventu Venetiarum eiusdem provincie celebrando in festo Ascensionis proxime futuro, in qua primus noster vicarius inscriptus est venerabilis magister Rodulfus de Castello, secundus frater Filippus de Venetiis bachallarius et tercius frater Fredericus de Tridento lector et prior conventus paduani. Declarantes capitulo, quod nolumus magistrum Nicolaum de Teramo neque magistrum Ieronimum de Venetiis, qui in capitulo proxime preterito de provincialatu magno dissidio provincie contenderunt, hac vice in provincialem eligi posse, cum et procur(atori)o vocum et multa alia tunc

---

utrique eorum obiecta fuerint, que non solum ipsum inhabilem, sed et graviter puniendum reddunt, si vera sint. Super quibus inquisitionem facere intendimus tempore aptiori”; c. 117v, 22 luglio 1423: “Eodem die. Fecimus venerabilem magistrum Nicolaum de Teramo vicarium nostrum super conventu nostro Venetiarum, ut ante erat prout patet in folio 86, non obstantibus litteris quibus eum officium ei abstulimus, ut patet supra in folio 109, cum cause que ibidem exprimuntur prorsus cessaverint. Dantes ei easdem auctoritates quas ante habuerat in folio 86. Item cum causas diversarum electionum in capitulo Padue celebrato factarum anno Domini MCCCCXXII nos ipsi discussimus in hoc conventu Venetiarum et earum veritatem ques[i]verimus invenerimusque ea que magistro Nicolao obiciebantur non esse vera neque eum ob eam causam inhabilem debere censi ad provincialatus officium, cum ea prorsus cessent que in littera vicariatus ad hanc provinciam missa expresseramus, ut patet supra in folio 110, et alia ibi non expressa, restituimus eum ad habilitatem ad ipsum officium provincialatus ut et ad alia quecumque ad que ante illas nostras litteras aptus erat”; “Eodem die. Misimus litteram vicariatus in provinciam Marchie Tarvisine pro capitulo provinciali in ea celebrando anno futuro, scilicet MCCCCXXIII, in conventu nostro tarvisino in festo Beate Margarite, quod fit XIII iulii, in qua littera primo loco noster vicarius inscriptus est venerabilis magister Nicolaus de Teramo, secundo magister Filippus de Venetiis et tercio frater Antonius de Ferraria biblicus”; c. 119v, 6 agosto 1423: “Die VI. Absolvimus per nostras patentes litteras magistrum Bartolomeum de Venetiis a sententia contra eum lata ob crimen vitii indicibilis per magistrum Nicolaum de Teramo, cum non habuerimus sufficientia testimonia contra ipsum, tum quoque compererimus ipsum carere his membris que oportuna sunt ad agendam libidinem et impotentem esse, prout ex iudicio et firmissimo testimonio duorum peritissimorum medicorum habuimus in civitate ferrariensi, quibus membra eius diligenter pertractari et explorari fecimus. Declarantes eum nulli pene in ipsa sententia contente subiacere neque ob eam aut etiam carcerem in quo ipsum incluseramus in conventu nostro ferrariensi ad exigendam ab eo veritatem aliquam privationem voc(is) aut inhabilitatem incidisse etc.”; c. 120r, 8 agosto 1423: “Die VIII. Declaravimus per nostra litteras magistrum Ieronimum de Venetiis nullum habuisse ius in provincialatu tempore capituli anno ellapso MCCCCXXII in conventu paduano celebrati, quamvis pars vocum in eum et alia pars in magistrum Nicolaum de Teramo consenserint. Nam magister Nicolaus habuit viginti voces et ipse solum XIII, quocirca, si quid de alterius duorum electorum iure detractum fuit, neutrum confirmando sed preficiendo medium vicarium, id non de suo iure sed potius de magistri Nicolai, cuius electio potior fuerat, detractum est”; c. 130v, 11 dicembre 1423: “Die XI. Concessimus venerabili magistro Nicolao de Teramo ut, si citatus fuerit a domino patriarcha gradensi in causa magistri Ieronimi de Venetiis, vadat Mantuam aut quo necesse fuerit et ducat secum testes et qui necessarij fuerint sumptibus ordinis, cum hec sit causa ordinis, possit que non solum pro parte sua, si qua sit, sed et pro parte nostra et officij nostri respondere, producere, alligare et omnia facere que nos ipsi possemus, interponentes omnibus per eum fiendis nostrum consensum et nostram vicem”; c. 152r, 20 agosto 1424: “Die XX°. Confirmavimus venerabilem magistrum Nicolaum de Teramo in provincialem provincie Marchie Tarvisine iuxta concordem et canonicam electionem factam in ipsum in capitulo ipsius provincie nuper in conventu tarvisino celebrato [...]. Et addidimus ut conventui nostro Venetiarum, cuius ipse prior ante suam electionem erat, iam priore carenti, de alio priore providere possit idoneo iuxta probitatem suam, volentes tamen ut ipse remaneat vicarius noster tam super eo quam super conventu Sancte Marie de Nazareth, cum omni auctoritate quibus commissione nostra antea utebatur [...]. Mandavimus insuper eidem in meritum obedientie salutaris ut domino Torrisino de Laparte operario utilissimo conventus nostri tarvisini, ut audivimus, addat unum aut plures socios, prout expedire viderit, detque illis deinde nostra auctoritate licentiam vendendi de bonis immobilibus minus tamen utilibus ipsius conventus pro aliis possessionibus, ex quibus vinum colligi possit, comparandis, quibus eundem conventum egere cognovimus, nec possit vendendarum possessionum precium in aliud commutari. [...]”; c. 176r, 2 agosto 1425: “Die secundo. Precepimus magistro Nicolao de Teramo provinciali provincie Marchie Tarvisine ut faciat operarios cum libertatibus et auctoritatibus oportunis dominos Baptistam Iustiniano et ser Clementem Cocchum conventus nostri Clugie, aut alios si quos aptiores inveniat”; c. 194r, 3 maggio 1426: “Die tercio. Commisimus vicario nostro et diffinitoribus capituli provincie Marchie Tarvisine, Clugie ad festum Pentecosten celebrandi, causam que inter conventum vicentinum et cluginum litem facit de XXV ducatis, quos cum civis quidam vicentinus deberet fratri Mateo de Vincentia olim priori, magister Nicolaus de Teramo provincialis fecit dari conventui clugino ob furta que illic egerat, quos conventus vicentinus sibi debere dicit, cum multo maiora ibidem antea commisisset”; c. 198v, 26 giugno 1426: “Die XXVI. Fecimus vicarium nostrum super omnem provinciam Marchie Tarvisine venerabilem magistrum Filippum de Venetiis, dantes ei auctoritatem [...]. Volumus autem ut, si venerabilem magistrum Nicolaum de Teramo, qui in capitulo nuper Clugie celebrato, unanimiter in provincialem

particolarmente significative per comprendere quali furono i rapporti tra Niccolò da Teramo e l'ambiente lagunare e, di conseguenza, per chiarire quando sia potuto entrare in contatto con Jacobello del Fiore.<sup>44</sup> L'interesse del polittico abruzzese è accresciuto dalla presenza di una serie di iscrizioni; la più importante si legge sul cartiglio sollevato da Santa Monica: “UT CIVITATEM ISTAM TERAMANAM CUM OMNI POPULO SUO REGERE ET CONSERVARE DIGNERIS TE ROGAMUS AUDI NOS / SANCTA MONACA MATER AUGUSTINI”.<sup>45</sup> Anche i Santi Berardo e Agostino reggono un'iscrizione il cui testo è dedicato alla città di Teramo, per la quale s'invoca la protezione divina; infatti, sulla pergamena sorretta da San Berardo, patrono cittadino, si legge: “AVERTATUR OBSEURO IRA TUA ET FUROR TUUS A CIVITATE TUA TERAMANA / CAPITULO EODEM”.<sup>46</sup> E su quella di Sant'Agostino: “PROPTER TEMET IPSUM INCLINA DEUS MEUS AUREM TUAM ET AUDI APERI OCULOS TUOS ET INDE CIVITATEM TERAMANAM SUPER QUAM VOCATUM EST

---

reelectus ac confirmatus est, a sententia excommunicationis Rome in eum his diebus lata et in valvis publicata absolvi ante futurum provincie ipsius capitulum accidat atque rehabilitari et reconciliari, huius vicariatus ipso facto cesset et provincialatus ad illum redeat. Sin vero, usque ad futurum capitulum inclusive huius officium perdurabit. [...]”; c. 208r, 21 novembre 1426: “Die XXI°. Concessimus venerabili magistro Nicolao de Teramo provinciali provincie Marchie Tarvisine ut possit vendere tot de suis imprestitis ut possit satisfacere sumptibus factis et fiendis in causa litis contra ipsum a magistro Ieronimo de Venetiis agitate”; c. 219r, 9 agosto 1427: il provinciale delle Marca Trevigiana è Filippo da Venezia; c. 220r, 30 agosto 1427: “Eodem die. Precepimus fratri Nicoluccio de Macereto provincie Marchie Anthonitane ut redeat ad magistrum Nicolaum de Teramo, ut Venetiis discedens promisit, ne conventus de Nazareth sua culpa relinquatur etc. Et litteras duplicavimus, datis secundis penultimo septembris, quibus hoc ipsum ei precipimus sub pena excommunicationis ut omino redeat”; c. 227r, 17 marzo 1428: “Die XVII. Declaravimus per nostras litteras magistro Nicolao de Teramo missas nos nullo modo acceptare aut confirmare compromissum ab eo et magistro Ieronimo de Venetii in dominum Marinum Lando aut aliam quamvis personam secularem factum vel fiendum sine nostra licentia ac protestari ipsum invalidum esse idque ne prosequatur iubemus”; c. 227v, 28 marzo 1428: “Die XXVIII. Dedimus auctoritatem magistro Filippo provinciali Marchie Tarvisine ut, adhibitis secum tribus diffinitoribus capituli preteriti qui supersunt, ac magistrum Nicolaum de Teramo loco primi qui defunctus est, possit collectas futuri anni imponere conventibus, cum capitulum ex nostra dispensatione non fiat. Adiungatque, si potest, etiam alios quosdam provincie patres ad hoc”. Niccolò da Teramo compare praticamente fino alla fine del volume. Matteo Mazzalupi mi suggerisce la possibilità che egli sia morto tra il 1428 e la prima metà del 1430, perché nel registro successivo Dd.5, che per la Marca Trevigiana inizia dal giugno 1430, non c'è traccia di lui. Naturalmente è possibile che dopo il 1428 egli sia finito in una delle province che mancano nel registro Dd.5. Niccolò da Teramo compare anche in un elenco di teologi eremitani che insegnarono a Padova (cfr. R. Monetti, *Eremiti di Sant'Agostino nel Trecento veneto. Studia, vita religiosa e società nei conventi di Treviso e Padova*, tesi di Dottorato, tutores M.C. Rossi, G.M. Varanini, Università degli Studi di Verona, A.A. 2008-2010, p. 159).

<sup>44</sup> In quegli anni Niccolò da Teramo non fu l'unico religioso abruzzese presente a Venezia. Si può citare, per esempio, il sacerdote Andrea di Sabino “de Atria beneficiatus in ecclesia Sancti severj de venetij ac eciam rector ecclesie sancte crucis de vila sancte crucis et rector ecclesie sancti bartolomei atriensis” che testò il 15 giugno 1423, commissionando “una ancona” per la sacrestia della Cattedrale della sua città natale (cfr. L. Sartor, *Scultura lignea veneziana del Quattrocento (1390-1500)*, tesi di Dottorato, tutor Stefania Mason, Università degli Studi di Udine, A.A. 2000-2001, p. 63).

<sup>45</sup> “O Dio, degnati di governare e di preservare questa città teramana con tutto il suo popolo, ti supplichiamo, ascoltaci / Santa Monica madre di Agostino”.

<sup>46</sup> “Si plachi la tua ira e il tuo furore verso la tua città di Teramo / Nello stesso capitolo”.



NOMEN TUUM / CAPITULO EODEM”.<sup>47</sup> Infine, un'altra fu inserita alla sinistra della “pianta” di Teramo, accanto al committente, il quale affida a Dio la città, assicurandone insieme gli abitanti: “NE MORERIS PROPTER TEMET IPSUM DEUS MEUS QUARE NOMEN TUUM INVOCATUM EST SUPER CIVITATEM ISTAM ET SUPER POPULUM ISTUM / CAPITULO EODEM”.<sup>48</sup> Le quattro iscrizioni sono state adattate alla città di Teramo ma non furono concepite per quell'occasione, considerato che quella di Monica è tratta da un passo delle *Litanie Sanctorum* (IV, *Supplicatio pro variis necessitatibus*)<sup>49</sup> e che le altre tre sono ricavate dal capitolo nove del *Libro di Daniele* (9:16, 9:18, 9:19).<sup>50</sup> Perciò, il “CAPITULO EODEM” aggiunto alla fine di almeno tre delle scritte presenti sul polittico non rinvia al Capitolo della Chiesa Aprutina, come voleva Luisa Franchi dell'Orto,<sup>51</sup> ma si riferisce proprio allo stesso capitolo del *Libro di Daniele*. Inoltre, questa scoperta ci aiuta a chiarire l'ordine di lettura delle iscrizioni, in quanto è ragionevole pensare che la sequenza inizi dall'alto con Santa Monica e poi scenda verso i Santi Berardo e Agostino, fino al committente “MAGIST(ER) NICOLAUS”. È plausibile che proprio il committente abbia scelto i passi del *Libro di Daniele* da adattare alla città di Teramo, dal momento che l'epiteto con cui è appellato conferma il fatto che egli sia stato un professore di teologia.

Mi pare si possa concordare con Ileana Chiappini di Sorio nel considerare il polittico teramano come “una evoluzione più sciolta e dinamica” del ‘Polittico della beata Michelina’,<sup>52</sup> dacché ne riprende in qualche modo le fila, ma aggiornandone i caratteri alla luce di un profondo ripensamento delle novità gentiliane. Se nel polittico pesarese vediamo già *in nuce* alcuni elementi che mostrano un primo contatto con le soluzioni del maestro fabrianese, a pochi anni di distanza dal loro primo incontro sui ponteggi allestiti in occasione della decorazione della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale o parallelamente all'esecuzione del ‘Polittico di Valleromita’, qui, invece, la lezione gentiliana è ormai pienamente assimilata e si fonde con il sostrato tardo-trecentesco della formazione di Jacobello. Questa fusione si attua nella realizzazione di severi santi, che si

<sup>47</sup> “Per amore di te stesso, mio Dio, porgi l'orecchio e ascolta, rivolgi gli occhi alla città di Teramo sulla quale è stato invocato il tuo nome / Nello stesso capitolo”.

<sup>48</sup> “Non tardare, per il tuo bene, mio Dio, poiché il tuo nome è stato invocato su questa città e su questo popolo / Nello stesso capitolo”.

<sup>49</sup> “UT ECCLESIAM TUAM SANCTAM REGERE ET CONSERVARE DIGNERIS, TE ROGAMUS AUDI NOS”.

<sup>50</sup> Daniele, 9:16, “DOMINE IN OMNEM IUSTITIAM TUAM AVERTATUR OBSECO IRA TUA ET FUROR TUUS A CIVITATE TUA HIERUSALEM ET MONTE SANCTO TUO PROPTER PECCATA ENIM NOSTRA ET INIQUITATES PATRUM NOSTRORUM HIERUSALEM ET POPULUS TUUS IN OBPROBRIUM SUNT OMNIBUS PER CIRCUITUM NOSTRU”; 9:18, “INCLINA DEUS MEUS AUREM TUAM ET AUDI APERI OCULOS TUOS ET VIDE DESOLATIONEM NOSTRAM ET CIVITATEM SUPER QUAM INVOCATUM EST NOMEN TUUM NEQUE ENIM IN IUSTIFICATIONIBUS NOSTRIS PROSTERNIMUS PRECES ANTE FACIEM TUAM SED IN MISERATIONIBUS TUIS MULTI”; 9:19, “EXAUDI DOMINE PLACARE DOMINE ADTENDE ET FAC NE MORERIS PROPTER TEMET IPSUM DEUS MEUS QUIA NOMEN TUUM INVOCATUM EST SUPER CIVITATEM ET SUPER POPULUM TUUM”.

<sup>51</sup> L. Franchi dell'Orto, *Per una lettura della “pianta” di Teramo di Jacobello del Fiore*, in AA.VV., *Documenti cit.*, 7, I, pp. 469-471: 469.

<sup>52</sup> I. Chiappini di Sorio, *Per una datazione tarda della Madonna Correr di Jacobello del Fiore*, in ‘Bollettino dei Musei Civici Veneziani’, 4, 1968, pp. 10-25: 16; I. Chiappini di Sorio, *Note e appunti su Jacobello del Fiore*, in ‘Notizie da Palazzo Albani’, 1, 1973, pp. 23-28: 26.

atteggiano come altezzosi cavalieri, gareggiando con le morbide e levigate figure del giovane Michele Giambono. L' 'Incoronazione della Vergine', malgrado dipenda dai più celebri modelli del Trecento veneziano, dichiara un profondo debito nei confronti del pannello centrale del 'Polittico di Valleromita', dal quale recupera sia la posa chiastica del Cristo sia la docile Madonna, dalla testa reclinata, il cui manto azzurro è decorato da un prezioso bordo in oro a guazzo, che si diverte a zig-zagare, scivolando fino a terra. A conferma di questo rapporto, va poi sottolineato che gli angioletti disposti attorno al trono, ad esclusione dei volti e delle mani, sembrerebbero dipinti direttamente sulla foglia d'oro del fondo. La tecnica di esecuzione delle loro vesti e delle loro ali rimanda a quella impiegata per dipingere gli angeli della 'Crocifissione' del polittico della Pinacoteca di Brera, poiché il colore steso sulla lamina metallica fu inciso, scoprendo l'oro sottostante, e poi fu ricoperto da una vernice traslucida rossa.<sup>53</sup> Tale originale interpretazione della tecnica dello sgraffito, unita all'analisi stilistica, permette di ipotizzare che il polittico sia stato dipinto dopo la conclusione del 'Polittico di Valleromita' (1412?) e ad anni di distanza dal 'Polittico della beata Michelina'. Un altro elemento di datazione ci è fornito dalla moda dei personaggi raffigurati ai lati della "pianta" della città di Teramo. Il primo personaggio maschile sulla destra indossa un mantello rosso e un mazzocchio, costituito da un cerchio di borra ricoperto di panno, da cui partivano il becchetto e la foggia vera e propria. All'inverso, il biondo ragazzo alle sue spalle indossa un abito scuro e un capperone (*chaperon*), in altre parole un copricapo maschile ibrido, tra il cappuccio, il mazzocchio ed il turbante, che da capo d'abbigliamento meramente pratico si trasformò in un esotico accessorio da *haute couture* in linea con il gusto tardo-gotico francese, vivendo nel corso del Quattrocento una parentesi di notorietà. Identici copricapi sono indossati dai personaggi che popolano la 'Predica di San Pietro' della cappella Brancacci in Santa Maria del Carmine di Firenze, che sappiamo essere stata dipinta da Masaccio e Masolino tra il 1424 ed il 1425. Il solo mazzocchio è indossato dall'uomo di mezza età, che si sorregge ad un nodoso bastone, nell'episodio con 'San Pietro che guarisce con l'ombra', mentre il solo capperone è indossato sia dagli astanti dipinti alle spalle di San Pietro, nel 'Battesimo dei neofiti', sia dai due "damerini" imbellettati che compaiono al centro della scena con 'San Pietro che risana lo storpio e resuscita Tabita'.<sup>54</sup>

È alquanto significativo che nel 1420 la comunità agostiniana di Teramo abbia ampliato la propria struttura conventuale fino a comprendere la chiesa e l'oratorio di San Giacomo, ubicata nelle adiacenze dello stesso convento.<sup>55</sup> Il 1420 viene così ad essere un credibile termine *post-quem* per la realizzazione del nostro polittico, perché è lecito aspettarsi che a seguito di quella data gli agostiniani abbiano richiesto un polittico per ornare l'altar maggiore della nuova chiesa. La presenza di molteplici rappresentanti della città abruzzese e l'utilizzo di alcuni specifici versi del capitolo nove del *Libro di Daniele*, in cui il profeta

---

<sup>53</sup> P. Buttus, *Punzonature ed altre decorazioni in oro nella pittura tardogotica veneziana*, Tesi di Laurea (Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, relatore G. Perusini), A.A. 2002-2003 p. 63.

<sup>54</sup> L. Berti, R. Foggi, *Masaccio. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989, pp. 82-87, 104-105, 116-117, nn. 15, 19, 21; P. Joannides, *Masaccio and Masolino. A Complete Catalogue*, London 1993, pp. 124 pl. 86, 125 pl. 87, 132-133 pl. 91, 146 pls. 103-104, 328-329, n. 12, 329-331, 336-340.

<sup>55</sup> L. D'Annunzio, *Il convento* cit., p. 60.

prega Dio di salvare la sua città e il suo popolo, lasciano supporre che il polittico sia stato un mezzo per veicolare un perspicuo messaggio politico, cioè l'auspicio di un ritorno alla pace e alla concordia tra gli abitanti di Teramo.<sup>56</sup> Questo proposito si realizzò a partire dal 1° giugno 1421 e per i successivi tre anni, ovvero quando Giovanna II d'Angiò assegnò Teramo al condottiero Braccio da Montone, che nel giro di poco tempo appianò le tensioni tra le fazioni opposte ed incentivò i traffici commerciali, riportando l'ordine in città.<sup>57</sup> Quindi, se riflettiamo ulteriormente sull'analisi stilistica, sui dati di costume, sugli anni in cui Niccolò da Teramo fu presente a Venezia, sulle notizie storiche relative alla chiesa di Sant'Agostino e sull'impiego di specifiche iscrizioni, magari dovute alla situazione politica locale, è verosimile che il polittico di Jacobello del Fiore sia giunto in Abruzzo verso la metà del terzo decennio del Quattrocento, simboleggiando la ritrovata unione tra le comunità cittadine.

Il legame tra l'Abruzzo teramano e la scuola pittorica veneziana, tuttavia, non si esaurì con il polittico del nostro artista, ma proseguì con almeno due opere del "Maestro di Ceneda" (*alias* "Lorenzo da Venexia"), vale a dire la predella del 'Polittico di San Giacomo' del Museo Capitolare di Atri<sup>58</sup> e il polittico con la 'Madonna col Bambino tra i Santi

---

<sup>56</sup> Nel corso della dominazione angioina del XIV secolo i signori della diocesi aprutina, i vescovi Rainaldo Acquaviva, Niccolò Arcioni, Stefano da Teramo e Pietro di Valle, avevano arricchito il tessuto urbanistico e architettonico cittadino, focalizzando la loro attenzione sugli edifici di carattere civico e religioso. A questo solo periodo felice seguirono anni difficili, contrassegnati da calamità (terremoto del 1380), brigantaggio e guerre civili tra le fazioni facenti capo alle famiglie di Errico di Roberto De Melatino ed Antonello di Giovanni De Valle. Prevalendo la fazione del secondo, questi nel 1388 scacciò dalla città Errico, i fratelli, i figli e tutti i cittadini che lo favorirono. L'esule Errico di Roberto De Melatino, perduta la speranza di poter rientrare nel godimento dei suoi diritti, si rivolse ad Antonio d'Acquaviva, Conte di S. Flaviano, per chiedergli di uccidere Antonello di Giovanni De Valle in cambio della signoria di Teramo. Il 22 novembre 1390 il Conte di S. Flaviano, accompagnato da Errico e dai suoi seguaci, si recò a Teramo e raggiunse il palazzo di Antonello per pugnalarlo nel sonno. Dopodiché, Antonio d'Acquaviva, il 6 maggio 1393, acquistò dal Conte Alberico di Balbiano, Gran Contestabile, e da Francesco Dentice, Maresciallo del Regno di Napoli, le città di Atri e di Teramo per la cifra di trentacinquemila ducati, divenendo ufficialmente Duca d'Atri e Signore di Teramo. Nel 1407 i figli di Roberto Melatino, Errico, Gentile e Cola, ordirono una congiura per uccidere il nuovo Signore di Teramo Andrea Matteo d'Acquaviva, che intanto era succeduto al padre Antonio (cfr. N. Palma, *Storia ecclesiastica e civile della regione più settentrionale del Regno di Napoli, detta dagli antichi Praetutium, ne' bassi tempi Aprutium, oggi città di Teramo e Diocesi Aprutina, scritta dal dottore di Leggi D. Niccola Palma, Canonico della Cattedrale Aprutina, Socio dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica di Roma e della Società Economica del primo ulteriore Apruzzo*, voll. 5, Teramo 1832-1836, II, pp. 82, 84-85, 89-92; M. de' Mutij, *Della storia di Teramo dialoghi sette di Mutio de' Mutij. Con note ed aggiunte di Giacinto Pannella*, Teramo 1893, pp. 104-110, 117-121).

<sup>57</sup> N. Palma, *Storia ecclesiastica e civile* cit., II, pp. 97, 99-100, 105-106, 112-114, 118; M. de' Mutij, *Della storia* cit., pp. 124, 129-130, 131-133, 141-143. Dopo la scomparsa di Braccio da Montone il partito dei *melatinisti* invitò Giosia d'Acquaviva, zio e tutore del fanciullo Duca Andrea Matteo II, a prendere possesso di Teramo, dove entrò il 10 giugno 1424. A Giosia d'Acquaviva succedette Francesco Sforza che, dopo aver assoggettato tutte le terre appartenenti a Giosia tra il Tronto e il Pescara, governò la città dal 1436 al 1442, anno in cui il regno di Napoli cadde nelle mani degli spagnoli aragonesi. Nell'agosto dello stesso anno entrò a L'Aquila Alfonso V d'Aragona che, nel novembre 1443, abbandonato l'assedio di Ascoli, raggiunse Teramo per rimuovere i presidii sforzeschi.

<sup>58</sup> E. Bertaux, *L'autore degli affreschi del Duomo di Atri: Andrea da Lecce marsicana e le opere sue autentiche in Sulmona, Guardiagrele, Atri, Mutignano e Isola del Gran Sasso*, in 'Rassegna Abruzzese di Storia ed Arte', II, 1898, pp. 200-207: 206; A. Jahn Rusconi, *Attraverso l'Abruzzo: Atri*, in 'Emporium', XXI, 1905, pp. 23-42: 36; V. Mariani, *Sculture lignee in Abruzzo*, Bergamo 1930, tav. 18; E. Carli, *Per la pittura* cit., pp. 164-167, 170; P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 933, n. 177; F. Bologna, *Contributi*

Bartolomeo, Michele arcangelo, Silvestro e Nicola, e il Redentore tra i Santi Biagio, Caterina d'Alessandria, Dorotea e Antonio Abate' del Museo Nazionale d'Abruzzo dell'Aquila, proveniente dalla chiesa di Santa Maria La Nova di Cellino Attanasio, ad una trentina di chilometri a sud-est di Teramo.<sup>59</sup> I polittici di Jacobello del Fiore e del "Maestro di Ceneda" sortirono un immediato effetto sull'autore di un 'San Domenico', situato all'angolo sinistro della controfacciata della chiesa omonima,<sup>60</sup> e di tre frammenti d'affresco, riportati nella lunetta del portale di quella medesima chiesa.<sup>61</sup> I tre brani pittorici furono distaccati il 6 marzo 1931 dal restauratore Cesare Ventura e provengono dal dipinto murale rinvenuto sul registro inferiore della parete sinistra della prima campata, dove sono raffigurati quattro santi, mancanti ora di tutta la metà superiore (i primi tre da sinistra), ora del solo volto (il 'San Leonardo' all'estrema destra), un tempo disposti sotto

---

*allo studio della pittura veneziana del Trecento (II)*, in 'Arte Veneta', VI, 1952, pp. 7-18: 14-16; E. Carli, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960, p. 68; G. Mariacher, *Scultura lignea nel mondo latino*, Milano 1966, p. 67; C. Huter, *The Ceneda Master - I*, in 'Arte Veneta', XXVII, 1973, pp. 25-37: 25-26, 28; L. Ricci Rozzi, *Jacobello del Fiore* cit., p. 41; A. Ruggeri Augusti, *Un capolavoro recuperato: la pala del Moranzone di Gemona*, in *Restauro nel Friuli Venezia Giulia*, I, (supplemento al n. 42 del 14 marzo 1983 di 'Regione cronache Friuli-Venezia Giulia. Informazione e documentazione'), Trieste 1983, pp. 40-43: 41; O. Lehmann-Brockhaus, *Abruzzo und Molise: Kunst und Geschichte*, München 1983, p. 364; B. Trubiani, *Nuova guida di Atri*, Atri 1983, p. 61; S. Gallo, *Polittico di Jacobello del Fiore già a Santa Maria La Nova, Cellino Attanasio*, in AA.VV., *Documenti* cit., 2, II, pp. 590, 592; R. Torlontano, "Maestro di Cellino Attanasio", in *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, voll. 2, Milano 1989-1990, I, pp. 353-354; E. Carli, *Arte in Abruzzo*, Milano 1998, pp. 72, 223; G. Ericani, *I Moranzon veneziani e la scultura lignea veneta del Quattrocento*, in G. Perusini (a cura di), *La scultura lignea nell'arco alpino: storia, stili e tecniche, 1450-1550*, Udine 1999, pp. 110-111; A. Tambini, *La quattrocentesca "Madonna della pera" di Cesena*, in 'Studi romagnoli', 50, 1999, pp. 221-236: 231 nota 13; A. De Marchi, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale: da Nicolò di Pietro a Michele Giambono*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, p. 70; L. Sartor, *Scultura lignea veneziana* cit., pp. 59-64; F. Negri Arnoldi, *Dossale di San Giacomo, Museo Capitolare, Atri*, in AA.VV., *Documenti* cit., 5, I, pp. 356-357; A. De Marchi, "Lorenzo e Jachomo da Venexia": un percorso da Zanino a Jacopo Bellini e un enigma da risolvere, in 'Saggi e Memorie di storia dell'arte', 27 (relazione presentata al convegno "Le raccolte d'arte della Fondazione Giorgio Cini, Nuovi Studi", organizzato dall'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini nei giorni 3-4 dicembre 2003), Venezia 2004, pp. 71-100: 72, 77, n. 1; G. Ericani, *Il Crocifisso ligneo nell'alto Bellunese tra Gotico e Rinascimento*, in *A nord di Venezia: scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di A.M. Spiazzi, G. Galasso (Palazzo della Crepadona, Belluno, 30 ottobre 2004 - 22 febbraio 2005), Cinisello Balsamo (Milano) 2004, pp. 427-435, 436, n. 100; M. Cali, *Il polittico di Jacobello del Fiore: ex chiesa di Sant'Agostino; Teramo*, in *Documenti* cit., 7, I, pp. 463-468; A. Markham Schulz, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350-1550*, Firenze 2011, pp. 201-206, n. 1.

<sup>59</sup> E. Bertaux, *L'autore* cit., p. 206; A. Colasanti, *Gentile da Fabriano*, Bergamo 1909, p. 86; B. Berenson, *Italian pictures of the renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford 1932, p. 270; E. Carli, *Per la pittura* cit., pp. 167-170; R. Pallucchini, *Commento alla Mostra di Ancona*, in 'Arte Veneta', IV, 1950, pp. 7-32: 15; F. Bologna, *Contributi* cit., pp. 14-16; R. Pallucchini, *La pittura veneta del Quattrocento, il gotico internazionale e gli inizi del Rinascimento*, lezioni tenute da Rodolfo Pallucchini nell'Università di Bologna durante l'anno accademico 1955-1956, a cura di M.A. Novelli, Bologna 1956, p. 69; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, voll. 2, London 1957, I, p. 93; C. Huter, *The Ceneda* cit., p. 26; S. Gallo, *Polittico* cit., pp. 589-594; R. Torlontano, "Maestro" cit., pp. 353-354; D.V. Fucinese, *Il patrimonio* cit. p. 77; A. Tambini, *La quattrocentesca* cit., pp. 231-233, 235-236; A. De Marchi, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., p. 70; Idem, "Lorenzo e Jachomo da Venexia" cit., p. 74; M. Cali, *Il polittico* cit., p. 468.

<sup>60</sup> L. Franchi dell'Orto, C. Vultaggio, *Teramo*, in AA.VV., *Documenti* cit., 7, II, pp. 733-817: 748, 757 fig. 1444.

<sup>61</sup> C. Pasqualetti, *Annunciazione e altri affreschi* cit., pp. 458-459, figg. 839-841.

arcate trilobate su colonnine tortili.<sup>62</sup> Il giovane santo tonsurato al centro della lunetta indossa lo scapolare nero sulla tonaca bianca ed impugna nella mano destra una roncola: questi attributi iconografici hanno permesso a Cristiana Pasqualetti di identificarlo con 'Sant'Amico'.<sup>63</sup> Non credo però che il busto del santo a sinistra, giovane e sbarbato, rappresenti San Rocco, come vorrebbe la Pasqualetti,<sup>64</sup> dal momento che è privo della canonica piaga sulla gamba e non v'è alcuna traccia di un cane che lo accompagna. All'opposto, visto lo sfarzoso abbigliamento, dovrebbe ritrarre un 'Santo cavaliere'. L'altra figura della lunetta ostenta una lunga chioma, indossando un mantello rosso soppannato di pelliccia; forse è una santa difficilmente riconoscibile, mentre l'ultimo santo del registro inferiore della parete sinistra è facilmente identificabile con 'San Leonardo', poiché indossa l'abito diaconale e reca con sé un libro e i più famosi ceppi. Ritengo che non vi siano particolari dubbi sul fatto che questi cinque santi parlino un linguaggio medio-adriatico, con un lieve ma significativo accento filo-veneziano. Il 'San Domenico' esibisce due snelle mani dalle dita affusolate, con le quali sorregge i suoi attributi iconografici, e sul suo collo si notano impercettibili grinze, che rivelano una carnosa pappagorgia. Gli occhi sono pigramente abbassati, la barba incolta è fittamente punteggiata e le labbra sono arrossate. Tali dettagli ci consentono di porlo in parallelo alle adorabili e tenere figure di Michele Giambono, con le quali condivide una sofisticata eleganza. Gli altri quattro santi indossano cangianti vesti, su cui batte violentemente la luce, mentre i loro volti sono modellati da un intenso chiaroscuro che ne costruisce i volumi. Anche in questo caso si potrebbe fare il nome del Giambono o dello stesso Jacobello del Fiore ma se li esaminiamo con cura noteremo che il debito maggiore è verso le flaccide e disossate figure del "Maestro di Ceneda". Infatti, basterà confrontare il 'Santo cavaliere' o l'ignota 'Santa' di Teramo con i santini del polittico di Atri o con i Santi Michele Arcangelo e Dorotea di Cellino Attanasio per comprendere la reale influenza dei due polittici sugli artisti attivi nell'Abruzzo teramano.

Va poi segnalata la trascurata lunetta del portale d'ingresso dell'ex chiesa della Misericordia di Teramo, che, se non proprio dello stesso autore degli affreschi di San Domenico, si inserisce perfettamente in questa temperie culturale del secondo quarto del XV secolo.<sup>65</sup> Essa presenta una timida 'Madonna dell'Umiltà tra Sant'Antonio Abate e San Giovanni Evangelista', che, tramite le opere marchigiane del "Maestro di Roncaiette", sembra risalire direttamente all'esempio di Gentile da Fabriano. Prima di concludere questo viaggio all'interno del contesto artistico teramano, non dobbiamo affatto dimenticare che ad uno spiccato interesse per la produzione pittorica veneziana, si affiancò l'attività dell'ecclettico Nicola da Guardiagrele, che, prima di ricevere la commissione per la sua più impegnativa e costosa impresa da orafo, dovette scolpire le due statue in pietra dell'Annunciazione, montate una di fronte all'altra sulla coppia di colonne esterne del

---

<sup>62</sup> F. Savini, *Il restauro* cit., p. 66.

<sup>63</sup> C. Pasqualetti, *Annunciazione e altri affreschi* cit., p. 459.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 459.

<sup>65</sup> L. Franchi dell'Orto, C. Vultaggio, *Teramo* cit., pp. 754, 770 fig. 1484.

portale maggiore della Cattedrale.<sup>66</sup> Dopodiché, tra il 1433 ed il 1448, l'artista guardiese avrebbe realizzato il celebre Antependium, in argento dorato e smalti, che decora l'altar maggiore della Cattedrale teramana,<sup>67</sup> condizionando perfino l'autore del negletto 'Crocifisso', posto sulla parete sinistra della navata di quel medesimo edificio, che si collega all'analogo soggetto raffigurato in una delle formelle dell'Antependium, riflettendo la tipologia ideata da Lorenzo Ghiberti nella prima porta per il Battistero di Firenze.<sup>68</sup> Queste opere non sono solo delle cristalline prove dell'influenza della scultura ghibertiana nel territorio abruzzese ma sono anche preziose testimonianze del ricco ed eterogeneo contesto artistico teramano della prima metà del Quattrocento, in cui stranamente convissero pitture commissionate ai più importanti maestri veneziani, qual è il caso del polittico di Jacobello del Fiore, e sculture che importarono in Abruzzo i risultati più *à la page* delle coeve sperimentazioni fiorentine.

### *Nel solco del polittico abruzzese*

Dopo aver ambientato cronologicamente il polittico della chiesa di Sant'Agostino di Teramo, siamo ora in grado di riunire un gruppo di opere che condividono il medesimo afflato stilistico del polittico abruzzese. Tra queste sono una 'Santa Caterina d'Alessandria' della collezione Longhi (ora Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi) a Firenze, che è stata resa nota nel 1957 da Bernard Berenson,<sup>69</sup> e un 'Sant'Agostino' di collezione privata, pubblicato l'anno successivo da Carlo Volpe.<sup>70</sup> I due santi presentano punzonature identiche (rosette a sei cerchi ed uno centrale) e le loro dimensioni coincidono; pertanto, dobbiamo immaginare che abbiano fatto parte di un più ampio complesso, non dissimile da quello di Teramo, e che siano stati posti sul registro superiore, giacché non c'è motivo di credere che originariamente siano stati a figura intera, sebbene la 'Santa Caterina d'Alessandria' sia resecata in basso. I santi del registro inferiore del polittico teramano hanno proporzioni sensibilmente differenti e, dato non trascurabile,

---

<sup>66</sup> E. Carli, *Nicola da Guardiagrele e il Ghiberti. Primi ragguagli sulla scultura guardiese*, in 'L'Arte', XLII, 1939, 144-166, pp. 222-238; D.V. Fucinese, *Le sculture del portale*, in *Il Duomo* cit., pp. 69-70; N. Bock, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo: der Bildhauer Antonio Baboccio (1351-ca. 1423)*, Munchen 2001, p. 41; F. Aceto, *La Cattedrale* cit., pp. 282-286.

<sup>67</sup> N. Palma, *Storia ecclesiastica e civile* cit., II, pp. 249-250, 270; R. Giani, *Il paliotto del duomo di Teramo*, Teramo 1978; S. Romano, *La scuola di Sulmona* cit., pp. 715-732; Eadem, *Nicola da Guardiagrele* cit., pp. 215-230; E. Mattiocco, *Il Paliotto di Nicola da Guardiagrele*, in *Il Duomo* cit., pp. 90-131; Idem, *Dai tesori delle cattedrali all'oreficeria popolare*, in A. Gandolfi, E. Mattiocco, *Ori & argenti d'Abruzzo dal Medioevo al XX secolo*, Pescara 1996, pp. 7-66; S. Romano, *Nicola da Guardiagrele e la sua bottega: il problema degli smalti*, in *Nicola da Guardiagrele e il suo tempo*, atti del convegno di studi a cura di M.G. Ciardi Duprè dal Poggetto, L. Lorenzi, Pescara 1997, pp. 99-102; D. Liscia Bemporad, *Il problema degli smalti nella bottega di Nicola da Guardiagrele*, *ibidem*, pp. 103-104; A. Cadei, *Nicola da Guardiagrele, un protagonista dell'autunno del Medioevo in Abruzzo*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 68-70; Idem, *Antependium, le formelle, Cattedrale, Teramo*, in AA.VV., *Documenti* cit., 7, I., pp. 320-333; F. Bologna, *Antependium, gli smalti, Cattedrale, Teramo*, *ibidem*, pp. 334-340. Il lavoro di Nicola rimpiazzava una più antica *Tabula* d'argento, sottratta nel 1416 dai soldati francesi al seguito di Giacomo di Borbone.

<sup>68</sup> M. Calì, *Crocifisso ligneo, Cattedrale, Teramo*, in AA.VV., *Documenti* cit., 7, I., pp. 341-344.

<sup>69</sup> B. Berenson, *Italian Pictures* cit., I, p. 94.

<sup>70</sup> C. Volpe, *Per Jacobello del Fiore*, in 'Arte Antica e Moderna', 3, 1958, pp. 280-284 pp. 282-284.

spostano le loro mani molto più in basso rispetto ai nostri santi, i quali esibiscono entrambi gli arti superiori ed i rispettivi attributi iconografici in maniera analoga ai santi a mezzo busto del registro superiore. Sulla scorta della notizia tradizionalmente riferita di una loro provenienza dalla Puglia, la critica ha presupposto che provengano da un centro della costa meridionale adriatica, inducendo il solo Maurizio Calvesi ad ipotizzare che possano essere state dipinte per la chiesa di San Marco dei Veneziani di Lecce.<sup>71</sup> Il lettore più avvertito avrà notato che la ‘Santa Caterina d’Alessandria’ è pressoché uguale alla sua omologa abruzzese, ma c’è un elemento che le distingue. Se in quel di Teramo siamo di fronte ad un’agghindata principessa con tanto di corona, qui, al contrario, constatiamo che indossa una *mise* più sportiva e che una fascia le cinge la fronte, lasciando che i suoi splendidi capelli biondi si raggruppino dietro le orecchie.

In quest’identico frangente Jacobello dovette dipingere una tavola con la ‘Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista’, che nel 1816 è stata donata da Gerolamo Ascanio Molin alle Gallerie dell’Accademia di Venezia. Al centro la benevola Madonna accoglie i pii cittadini sotto il proprio mantello, indossando un rutilante abito, che si squaderna come le pagine di un antico volume. La Vergine e il San Giovanni Evangelista poggiano i piedi sopra un verdissimo manto erboso, mentre il rachitico San Giovanni Battista scalzo si accontenta di posarli sopra le più dure e desertiche rocce. La tavola testimonia ulteriormente la comprensione delle novità gentiliane, riflettendo tanto i dati stilistici quanto i dati di costume del polittico teramano. In aggiunta, l’elaborata lavorazione dell’oro permette di accomunarla al trittico con la ‘Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele’ delle Gallerie dell’Accademia (1421), con il quale condivide anche una perspicua consanguineità stilistica: si confrontino i volti “parlanti” del San Giovanni Battista e dell’arcangelo Gabriele, o quelli più taciturni della ‘Madonna *Platytera* della Misericordia’ e della Venetia/Justitia. Dunque, mi sento di escludere che la firma, visibile sotto i piedi del San Giovanni Battista (“1436 IACHOMELLO DE FLOR PENSE”) e ritenuta spuria fin dai tempi di Sandra Moschini Marconi,<sup>72</sup> possa essere il riflesso di un’altra originale.<sup>73</sup> All’inverso, ritengo che vada rivalutata un’ipotesi ventilata in due occasioni da Rodolfo Pallucchini, ossia quella di emendare tale data in 1426.<sup>74</sup> Altrettanto connesse al polittico di Teramo sono una pressoché ignota ‘Madonna dell’Umiltà’ già a Varese presso l’antiquario Silbernagl e una ‘Crocifissione tra i dolenti’ dei Musei Civici agli Eremitani di Padova, le quali condividono talmente tanti elementi da spingere ad immaginare che abbiano formato un dittico: penso all’identica cornice decorata con punzoni a margherita, alla spenta gamma cromatica, alla complementare tecnica decorativa dei bracci crucigeri dei nimbi del Bambino e del Crocifisso, all’analogo orientamento stilistico della Madonna varesina e del

---

<sup>71</sup> M. Calvesi, *Lo Jacobello del Fiore di Roberto Longhi e un polittico perduto*, in ‘Storia dell’arte’, N.S. 18, 118, 2007, pp. 5-8: 6.

<sup>72</sup> S. Moschini Marconi, *Gallerie dell’Accademia di Venezia, opere d’arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955, p. 29, n. 27.

<sup>73</sup> A. De Marchi, *Ritorno a Nicolò di Pietro*, in ‘Nuovi Studi’, III, 1997, pp. 5-24: 14-15 nota 9.

<sup>74</sup> R. Pallucchini, *Commento cit.*, p. 13; *Idem, La pittura veneta cit.*, p. 66.

Cristo padovano e, infine, all'esigua differenza di dimensione tra le due opere, malgrado la tavola padovana sia resecata a sinistra e in basso.

Frattanto, Jacobello dovette dipingere una 'Madonna dell'Umiltà' già a Parigi nella collezione di Charles Perriolat. Alcuni dettagli della tavola, come il velo bianco sopra la testa della Madonna, le sue mani congiunte in segno di preghiera e il vispo Bambino, disteso sopra il grembo della Madre, permettono di associarla alla 'Madonna' Silbernagl e di porla in parallelo a una 'Madonna col Bambino e due angeli' di Biagio di Giorgio da Traù, che si trova in Croazia a Kastel-Stafilic (famiglia Cippico),<sup>75</sup> e a una 'Madonna dell'Umiltà' di Gentile da Fabriano, che è conservata al J. Paul Getty Museum di Los Angeles.<sup>76</sup> Un'altra opera che trae origine dalle soluzioni gentiliane del polittico di Teramo è una 'Morte di San Pietro Martire' di Dumbarton Oaks (Washington D.C.), che è stata attribuita al nostro artista da Luigi Grassi.<sup>77</sup> La tavoletta mostra il momento in cui San Pietro Martire fu attaccato da due sicari lungo la strada che conduceva da Como a Milano; prima gli aprirono il cranio con una coltellata e poi gli trafissero il cuore. Il santo lottò con tutte le forze per mettersi sulle ginocchia e scrivere con il proprio sangue le seguenti parole: "CREDO IN UNUM DEUM". L'episodio è fin troppo cruento, poiché il sangue sgorga copioso dalla testa e dal petto del santo, riversandosi a iosa sulle piante, su cui poggiano i piedi gran parte delle figure dipinte da Jacobello del Fiore nel corso della sua intera carriera.<sup>78</sup> In ogni modo, in questa efferata atmosfera c'è spazio per l'inserimento di un fiabesco castello sulla montagnola in alto a destra e per l'utilizzo di una brillante gamma cromatica, in cui spiccano il rosa e l'azzurro dei capi d'abbigliamento dei carnefici. Nel 1957 Bernard Berenson ha ipotizzato che la tavola abbia costituito la parte inferiore di un altare portatile, coronato da una 'Madonna dell'Umiltà' all'epoca a Bruxelles in collezione Van Gelder e oggi in deposito presso la Staatsgalerie di Stoccarda.<sup>79</sup> Una teoria piuttosto inverosimile, se si pensa che tra le due opere corrono almeno una ventina d'anni. In realtà, le dimensioni e la forma della tavola americana la conformano alle 'Storie della vita di Santa Lucia' di Fermo, che in origine dovettero affiancare un'immagine dipinta o scolpita della santa. In parole povere, è possibile che la 'Morte di San Pietro Martire' di Dumbarton Oaks abbia fatto parte di un più grande complesso, composto dalle storie relative alla vita del santo e da una sua immagine a figura intera. Prestando fede alle testimonianze di Francesco Sansovino e di Carlo Ridolfi, dobbiamo riconoscere questo

---

<sup>75</sup> J. Hofler, *Die Kunst Dalmatiens vom Mittelalter bis zur Renaissance (800-1520)*, Graz 1989, p. 284; Z. Demori-Stanicic, in AA.VV., *Biagio di Giorgio da Traù*, catalogo della mostra di Venezia (Chiesa di San Bartolomeo, 31 marzo-4 giugno 1989), Zagreb 1989, p. 108, n. 9.

<sup>76</sup> M. Minardi, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006), Milano 2006, pp. 148-149, n. III.7.

<sup>77</sup> *Tutta la pittura di Gentile da Fabriano*, a cura di L. Grassi, Milano 1953, p. 68.

<sup>78</sup> Penso alla Madonna dell'Umiltà dipinta sul registro inferiore del pannello centrale del trittico n. 14 delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, alla 'Madonna allattante il Bambino' del Museo Provinciale di Lecce, alla 'Madonna dell'Umiltà', già ad Atlanta nell'High Museum, all'identico soggetto in deposito presso la Staatsgalerie di Stoccarda, alla 'Madonna *Platytera* della Misericordia' e al San Giovanni Evangelista del trittico delle Gallerie dell'Accademia e, infine, alla Santa Lucia delle storie ferme.

<sup>79</sup> B. Berenson, *Italian Pictures* cit., II, tav. 37.



politico nella “palla” che Jacobello del Fiore realizzò per il secondo altare a sinistra (dal 1433 di proprietà della Scuola di San Pietro Martire)<sup>80</sup> della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia e che già nel Cinquecento avrebbe lasciato spazio ad un più moderno dipinto di “Titiano pittore illustre”.<sup>81</sup> Questa ipotesi è corroborata da alcune inedite attestazioni documentarie, che ho rinvenuto presso l’Archivio di Stato di Venezia: tra gli inventari degli oggetti che a data 8 settembre 1694 si trovavano nella Sala del Consiglio dei Reverendi Padri dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia è citato un “...S. Pietro Martire grande...”<sup>82</sup> o “Un Quadro con il ritratto di S. Pietro M:re...”<sup>83</sup> Perciò, non sarà improprio identificare quel ritratto di San Pietro Martire a figura intera con l’effigie del santo, che in passato dovette prender posto al centro del politico di cui fece parte anche la ‘Morte di San Pietro Martire’ di Dumbarton Oaks.

Alla tavola statunitense si collega il curioso ‘Martirio di San Lorenzo’ del Rijksmuseum di Amsterdam, che è stato introdotto negli studi quasi quarant’anni fa grazie alla catalogazione delle opere del museo e alle accurate schede tecniche dedicate ai dipinti veneziani presenti sul suolo olandese.<sup>84</sup> Un incurante San Lorenzo è arso vivo sulla graticola, mentre rivolge un supplichevole sguardo verso la straordinaria testa leonina di Dio Padre, che sbuca da quelle vaporose nuvolette azzurre, dalle quali si diparte una fitta razzatura puntinata sul fondo oro. Entrambi gli aguzzini aggiungono ciocchi di legno per alimentare il fuoco, ma solo il più vicino al santo porta una mano al volto per proteggersi dal calore delle fiamme. I loro abiti sono perfettamente complementari, dal momento che la gamma cromatica utilizzata per tingerli si riduce a due soli colori variamente alternati. In basso a sinistra due monache domenicane si inginocchiano, invocando l’intercessione del santo: “MARTIRE LAURENTI PIE DEVOTE MEI. ROGO TE I(N) GRATI/CHULLA

<sup>80</sup> P.M. Meilman, *Titian's "Saint Peter Martyr Altarpiece" and the development of altar painting in Renaissance Venice*, Ph.D., Columbia University 1989, pp. 105-118; Eadem, *Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice*, Cambridge 2000, p. 80.

<sup>81</sup> F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII Libri*, (rist. anastatica dell’ed. Venezia 1581), Bergamo 2002 p. 23v. Vedi anche C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell’Arte, ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* (1648), voll. 2, Padova 1835-1837, I, p. 48. Attualmente vi è collocata una copia del dipinto di Tiziano, eseguita nel XVII secolo da Johann Carl Loth.

<sup>82</sup> Archivio di Stato di Venezia, *SS. Giovanni e Paolo, XVII, Registri Inventari 1681-1782, Inventari diversi 2° 1681*, N. S8., D.2°, “Inventario di tutto quello che si ritrova nel consiglio deli R.R. P.P. di S.S. Gio: et Paolo di Venezia” ... “Sopra dove sedde il Nostro R. P. Priore S. Pietro Martire grande in mezo à banda destra un S. Zuane, con sotto un Bambino con Soazze d’oro, à banda zanza un Retratto, et sotto un altro San Francesco Soazze d’oro pure”. Archivio di Stato di Venezia, *SS. Giovanni e Paolo, XVII, Registri Inventari 1681-1782, Inventari di Tutte L’Officine del Monastero di S.S. Gio: è Paolo. Fatti nel Priorato del M. R.° P. Gio: Alvise Franchi, L:e P:e G:e sotto li 12 setbre 1693*, N° 74. C., “Adì 8 settembre 1694” ... “Inventario di tutto quello che si ritrova nel Consiglio delli R.Rdi Padri di Santi Gio: e Pavolo di Venetia” ... “Sopra dove sedde il N. Rdo Padre Priore, san Pietro Martire grandio in mezo; à banda destra un san Zuanne con sotto un Bambino con soazze d’oro; à banda zancha un retrato, e sotto un altro bambino con soazze d’oro pure”.

<sup>83</sup> Archivio di Stato di Venezia, *SS. Giovanni e Paolo, XVII, Registri Inventari 1681-1782, Inventari diversi 2° 1681*, N. S8., D. 2°, “Inventario della Robba che si ritrova atualm:te nel Consiglio”.

<sup>84</sup> P.J.J. van Thiel, *All the paintings of the Riksmuseum in Amsterdam*, Amsterdam 1976, p. 227; H.W. van Os, C.E. de Jong-Janssen, in *The early Venetian paintings in Holland*, a cura di H.W. van Os, J.R.J. van Asperen de Boer, C.E. de Jong-Janssen, C. Wiethoff, translated from the Dutch by M. Hoyle, Maarssen 1978, pp. 84-87, n. 19.

DULCIS (ET) BE(N)IG(N)E SIT ME ADVOCATO (ET) FIDELI DEI”. San Lorenzo prega affinché Gesù Cristo gli doni la forza necessaria per sopravvivere al martirio: “FORTITUDO DULCIS SIT ME IESU CRISTE. QUIA SERVUS TUUS ET DEVOTE ISTE”.<sup>85</sup> Sarebbe allettante concordare con Carl Huter nel pensare che la tavola sia stata eseguita per il monastero benedettino femminile di San Lorenzo di Venezia,<sup>86</sup> ma la presenza delle monache domenicane ci costringe a ricercare la sua provenienza altrove.

All'interno di questo gruppo di opere è un sottoinsieme di cinque tavole, accomunate dal fatto di dipendere dalla Madonna incoronata del polittico di Teramo e dalla ‘Madonna *Platytera* della Misericordia’ delle Gallerie dell’Accademia. Alludo a una ‘Madonna dell’Umiltà’ oggi a Firenze nella collezione di Luigi Bellini, che è stata pubblicata da Burton B. Fredericksen nel 1972 quando si trovava nel J. Paul Getty Museum,<sup>87</sup> a un dipinto di analogo soggetto del Museo Civico di Storia ed Arte di Trieste, iconograficamente speculare alla ‘Madonna’ Silbernagl, a un trascurato ‘Sposalizio Mistico di Santa Caterina d’Alessandria e donatrice’ del Museo Archeologico di Spalato, che è strettamente connesso alla tavola triestina, a una ‘Madonna allattante il Bambino’ già a Vicenza presso la Galleria Antichi Maestri Pittori,<sup>88</sup> che reinterpreta il modello iconografico del medesimo tema del Museo Provinciale di Lecce e, infine, a una gentiliana ‘Madonna col Bambino’ della collezione Berenson di Villa I Tatti (Fiesole), che, a dispetto dell’estrema pacatezza dei gesti, può aiutarci a contraddire quanti considerano Jacobello del Fiore un bizantinista incallito e mero replicatore delle soluzioni tardo-trecentesche veneziane, poiché riesce a trasmetterci le emozioni di un’umanità viva e palpitante, dialogando con le più moderne tendenze artistiche dell’epoca.<sup>89</sup>

A conclusione di quest’analisi, è opportuno rivolgere la nostra attenzione verso la controversa tavola con il ‘Prete Filippo’ della chiesa di Sant’Alvise di Venezia. Grazie all’iscrizione centrale siamo in grado di identificare l’effigiato con tale “M(AGI)S(TER) PHILIPP/VS”, priore dell’Oratorio di San Giobbe e amministratore dell’Ospedale di San Girolamo (situato accanto all’omonimo monastero) nel terzo e quarto decennio del

---

<sup>85</sup> Ringrazio Alessia Zombardo e Matteo Mazzalupi per avermi aiutato a trascrivere le iscrizioni.

<sup>86</sup> C. Huter, *Jacobello del Fiore, Giambono and the St. Benedict panels*, in ‘Arte Veneta’, XXXII, 1978, pp. 31-37: 36. L’ipotesi di Carl Huter non è poi così infondata, poiché sono molti i monasteri benedettini femminili dedicati a San Lorenzo: tra questi vi sono i casi di Amandola, nel Fermano, di San Severo, in Puglia, di Como e Sondrio, in Lombardia, e di Sansepolcro, in Toscana.

<sup>87</sup> *Catalogue of the Paintings in the J. Paul Getty Museum*, a cura di B.B. Fredericksen, Los Angeles 1972, p. 9, n. 11.

<sup>88</sup> M. Lucco, *Jacobello del Fiore*, in AA.VV., *Antichi Maestri Pittori. Pittori padani e toscani tra Quattro e Cinquecento*, Vicenza 1988, n. 2.

<sup>89</sup> A causa di un’esecuzione sommaria possiamo riferire alla sola bottega jacobelliana sia una ‘Madonna dell’Umiltà’ di collezione privata, che nel 1989 è stata collegata al nostro artista da Ileana Chiappini di Sorio (tempera su tavola, 74 x 48 cm.; già a Firenze nella raccolta Severino Spinelli, poi presso la Galleria Pesaro di Milano nel giugno 1928 e, infine, nella collezione Cini di Venezia; cfr. I. Chiappini di Sorio, *Appunti per la storia dell’arte veneta. Jacobello ed Ercole del Fiore*, in ‘Arte Documento’, 3, 1989, pp. 58-71: 65) sia una ‘Madonna col Bambino’ conservata a Napoli presso la collezione di Achille della Ragione (tempera su tavola, 47 x 37 cm.; già nel Museum of Art di Toledo, Ohio; cfr. B.B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North America Public Collections*, Cambridge, Massachusetts, 1972, pp. 234, 322, 641, dove è assegnata alla scuola italiana del XV secolo; A. della Ragione, *Collezione della Ragione*, Napoli 1997, p. 6).

Quattrocento.<sup>90</sup> Emmanuele Antonio Cicogna è stato il primo a notare che la tavola sarebbe potuta essere il frammento di una più grande composizione, in cui era raffigurato il ‘Prete Filippo’ dinanzi al beato Pietro Gambacorta da Pisa, fondatore della congregazione dei poveri eremiti di San Girolamo.<sup>91</sup> Anche questo frammento di tavola si apparenta con il polittico teramano: infatti, le sproporzionate dita delle mani del prete combaciano con quelle della Vergine incoronata, mentre le pieghe cilindriche della sua veste non tardano a riapparire sull’abito rosa della donna appartenente ai rappresentanti della comunità civile. Per di più, il suo pungente profilo ci permette di associarlo sia al ‘Sant’Agostino’ a mezzo busto di collezione privata, che fa da *pendant* alla ‘Santa Caterina d’Alessandria’ della Fondazione di Studi di Storia dell’Arte Roberto Longhi di Firenze, sia all’assassino che accoltella San Pietro Martire nel dipinto di Dumbarton Oaks, come pure alla ‘Madonna allattante il Bambino’ già a Vicenza presso la Galleria Antichi Maestri Pittori.

---

<sup>90</sup> F. Corner, *Notizie storiche delle Chiese e Monasteri di Venezia e di Torcello* (Padova 1758), rist. anast., Sala Bolognese 1990, p. 328.

<sup>91</sup> E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, voll. 6, Venezia 1824-1853, VI, p. 824.



## V

# UNO SGUARDO SU VENEZIA AI TEMPI DELLA MATURITA' DI JACOBELLO DEL FIORE: L'EVOLUZIONE DEL CONTESTO ARTISTICO LAGUNARE E L'ATTIVITA' DI "LORENZO E IACHOMO DA VENEXIA".

### *Il sepolcro della famiglia del Fiore*

Intorno ai cinquant'anni Jacobello del Fiore raggiunse una posizione di indiscusso prestigio. Eppure, benché fosse il pittore "ufficiale" della Serenissima e la sua carriera proseguisse a vele spiegate, la vita privata non fu altrettanto soddisfacente. Non sappiamo quando ma nel corso degli anni lasciò la prima moglie Lucia, figlia di Ser Paolo di Maffeo della contrada di San Pantaleone,<sup>1</sup> o questa dovette morire. Tuttavia, Jacobello non rimase solo per un lungo periodo, dato che l'affitto di una casa ubicata nella contrada di Santa Croce, portatagli in dote dalla seconda moglie, è segnata nei registri del pittore a decorrere dal 1° aprile 1430,<sup>2</sup> il che farebbe credere che a quella data il secondo matrimonio dell'artista con un'altra Lucia, vedova di Maffeo Tagliapietra e figlia di Giovanni Siroto "de confinio sancti angeli",<sup>3</sup> fosse già avvenuto. A queste vicende coniugali si alternarono quelle relative alla gestione del patrimonio familiare: infatti, il 6 maggio 1430 Jacobello acquistò una casa a Sant'Agnese per diritto di vicinanza, essendo egli già proprietario di due case contigue, e, più tardi, facendo valere in giudizio i suoi registri, avrebbe proceduto contro gli affittuari insolventi, che risiedevano nella casa in Santa Croce, portatagli in dote dalla seconda moglie Lucia.<sup>4</sup> Nel frattempo, tra il 13 gennaio e l'8 febbraio 1431 (*more veneto*), Jacobello aveva steso esatto conto di quello che, complessivamente, gli erano venuti a costare i lavori di miglìoria fatti nella casa in Santa Maria Zobenigo, acquistata all'incanto per 280 ducati nel 1409, e, a poco meno di quel prezzo, la cedette, dopo laboriose trattative, ad Antonio Bono, figlio del *quondam* Nicolò, succeduto al padre nella proprietà della casa vicina: "manifestum facio ego Jacobellus de Flore pictor de confinio sancti Moisi...quia in Dei et Christi nomine do vendo atque transago vobis nobili viro Anthonio Bono condam domini Nicolai...unam proprietatem terre et case...Que est una

---

<sup>1</sup> G. Fogolari, *Jacobello del Fiore e la sua famiglia (Nuovi Documenti)*, in 'Archivio Veneto', LXXIV, 1944, 34-35, pp. 33-50: 48.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 38 nota 23.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 41 note 41, 43.

domus...posita...in confinio sancte Marie Jubanico”.<sup>5</sup> Il 4 maggio 1430 la seconda moglie di Jacobello del Fiore, Lucia Siroto, fece testamento, giacché è detta “gravissima infirmitate oppressa”;<sup>6</sup> qualche anno dopo “Lucia olim uxor q. ser Maphei Taiapietra a Canipo ad presens vero uxor viri discreti viri ser jacobeli de Flore pictoris de confinio sancti Moysi” avrebbe ceduto “ipsi suprascripto prudenti vivo ser Jacobello de Flore dillecto marito” la sua dote, che ammontava a 600 ducati d’oro, di cui la parte maggiore era costituita dalla casa posta “in confinio Sancte Crucis”, la quale, per la stima fatta dai giudici, corrispondeva ad un valore di 477 ducati d’oro.<sup>7</sup> Tutto ciò potrebbe aiutarci a comprendere perché proprio in quegli anni Jacobello pensasse ad erigere la tomba di famiglia. È plausibile che giunto ormai alla soglia dei sessant’anni e con la moglie malata, in procinto di passare a miglior vita, abbia incominciato a meditare sull’eventualità di costruire un sepolcro, che avrebbe dovuto ricordare ai posteri le sue doti artistiche e quelle del padre Francesco. Ebbene, il sepolcro, di cui ora si conserva la sola lapide nel chiostro del Seminario presso Santa Maria della Salute, fu eretto nel chiostro della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia ed il 21 luglio 1433 vi furono incise le seguenti parole: “FERT PERSCVLPTA VIRUM / MAGNAE VIRTUTIS IMAGO / VRBE SATUM VENETA / DEDIT ARS PICTORIA SVMMVM / FRANCISCVM DE FLORE / VOCATVM PATREM JACOBELLI / HVIVS ET VXORIS LVCIE / MEMBRA QVIESCUNT HIC / EXTREMA SVOS HEREDES FATA RECONDENT / MCCCC XXX III DIE XXI JVLII”.<sup>8</sup> Il fatto che sia dedicato così tanto spazio a Francesco del Fiore ha indotto la critica a pensare che il padre di Jacobello sia deceduto in quell’anno ma, in verità, dobbiamo credere che Jacobello intendesse autocelebrarsi facendo leva su una solida e duratura tradizione artistica familiare. Il sepolcro di famiglia suggellò una carriera irripetibile, elevando il ruolo di Jacobello da semplice artigiano a maggiore interprete della pittura veneziana dell’epoca. Qualche fraintendimento insorse anche riguardo alla Lucia ivi menzionata ma la moglie di Francesco del Fiore (e madre di Jacobello) si chiamò Magdalucia; dunque, è più probabile che essa vada riconosciuta nella Lucia Siroto, seconda ed ultima moglie di Jacobello, che, in qualche modo, dovette sopravvivere al

---

<sup>5</sup> G. Ludwig, *Italianische Forschungen. IV. Archivalische Beitrage zur Geschichte der venezianischen Kunst*, IV, Berlin, 1911, pp. 93-94; G. Fogolari, *Jacobello del Fiore* cit., p. 42 nota 45.

<sup>6</sup> G. Fogolari, *Jacobello del Fiore* cit., p. 37.

<sup>7</sup> P. Paoletti, *Raccolta di doumenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI*, 2 voll., Padova 1894-1895, II, p. 8; G. Lorenzetti, *Note su Jacobello del Fiore*, in ‘L’Arte’, 13, 1910, pp. 137-138: 138.

<sup>8</sup> C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell’Arte, ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* (1648), voll. 2, Padova 1835-1837, I, p. 48; J. Grevembroch, *Monumenta veneta ex antiquis ruderibus templorum aliarumque aedium vetustate collapsarum collecta studio et cura Petri Gradonici Jacobi Sen.* [1755], Venezia, biblioteca del Museo Correr, ms. Gradenigo 228, I, c. 65r; L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia* [1795-1796], ed. 1809 a cura di M. Capucci, voll. 3, Firenze 1968-1974, II, p. 14; del sepolcro esiste perfino un’incisione realizzata per la “Venezia Pittrice” di Giovanni Maria Sasso (cfr., Venezia, biblioteca del Museo Correr, stampe, C.2); A. Ricci, *Memorie Storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona*, voll. 2, Macerata 1834, I, p. 224 nota 3; L. Testi, *La storia della pittura veneziana*, voll. 2, Bergamo 1909-1915, I, *Le origini*, pp. 391-392; A. De Marchi, *Ritorno a Nicolò di Pietro*, in ‘Nuovi Studi’, III, 1997, pp. 5-24: 13, 22-23 nota 83.

marito e alla tremenda malattia che l'aveva costretta a letto, perché essa testò nuovamente il 25 settembre 1462 e mancò da questa vita il 17 maggio 1464.<sup>9</sup>

### *L'affermazione di una nuova generazione di artisti*

Quando Jacobello del Fiore si decise a costruire la tomba di famiglia, il panorama artistico lagunare era profondamente cambiato. Nicolò di Pietro era scomparso nel 1427,<sup>10</sup> mentre l'anziano Zanino di Pietro, a partire dai primi anni del quarto decennio del Quattrocento, aveva riversato sul mercato artistico numerose anconette di devozione privata, che, ormai, non avevano più nulla da aggiungere alla storia della pittura veneziana, come una 'Madonna dell'Umiltà fra due angeli' già a Monaco nella Galleria Fleischmann<sup>11</sup> e un dipinto di identico soggetto in collezione privata a Padova, o come un' 'Incoronazione della Vergine' transitata ad un'asta fiorentina di Sotheby's (18 maggio 1987, lotto 677) e uno 'Sposalizio Mistico di Santa Caterina d'Alessandria' delle collezioni del Tesoro della cattedrale di Bordeaux, che furono realizzate da Zanino con la probabile collaborazione del figlio Francesco.<sup>12</sup> Quest'ormai stanca generazione di pittori fu sostituita da un'agguerrita pattuglia di artisti cresciuta nel mito di Gentile da Fabriano. Tra questi fu Michele Giambono, il quale è citato per la prima volta come pittore il 10 novembre 1420 nel testamento della moglie Lena e nel 1430, a conferma di una reputazione ormai raggiunta, stimava a Padova un perduto 'San Michele' di Jacopo Bellini, che recava la seguente iscrizione: "JACOBUS DE VENETIIS DISCIPLUS GENTILIS DE FABRIANO".<sup>13</sup> Entro

---

<sup>9</sup> P. Paoletti, *Raccolta di documenti cit.*, pp. 7, 11; L. Testi, *La storia cit.*, p. 392.

<sup>10</sup> A. De Marchi, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico*, in 'Bollettino d'Arte', II, 1987, pp. 25-66: 49, 63 nota 83.

<sup>11</sup> W. Angelelli, A.G. De Marchi, *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, a cura di S. Romano, Milano 1991, p. 273, n. 585.

<sup>12</sup> A. De Marchi, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale: da Nicolò di Pietro a Michele Giambono*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, pp. 84-85 nota 130.

<sup>13</sup> Su Michele Giambono (documentato a Venezia dal 1420 al 1462) vedi E. Sandberg Vavalà, *The reconstruction of a polyptych by Michele Giambono*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', X, 1947, pp. 20-26; E. Arslan, *Intorno a Giambono e a Francesco dei Franceschi*, in 'Emporium', CVIII, 1948, pp. 285-288; R. Pallucchini, *La pittura veneta del Quattrocento, il gotico internazionale e gli inizi del Rinascimento*, lezioni tenute da Rodolfo Pallucchini nell'Università di Bologna durante l'anno accademico 1955-1956, a cura di M.A. Novelli, Bologna 1956, pp. 89-114; L. Cuppini, *Un ritratto di Michele Giambono a Palazzo Rosso*, in 'Commentari', XIII, 1962, pp. 88-93; E. Merkel, *Un problema di metodo. La Dormitio Virginis dei Mascoli*, in 'Arte Veneta', XXVII, 1973, pp. 65-80; G. Franceschi Fruet, *Una tesi di Laurea su Michele Giambono e la decorazione della cappella dei Mascoli*, in 'Arte in Friuli-Arte a Trieste', I, 1975, pp. 127-139; N.E. Land, *Michele Giambono's "Coronation of the Virgin" for S. Agnese in Venice. A New Proposal*, in 'The Burlington Magazine', CXIX, 1977, pp. 167-174; C. Pesaro, *Per un catalogo di Michele Giambono*, in 'Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti', 136, 1977-1978, pp. 19-33; E. Merkel, *Il "S. Crisogono" di San Trovaso, fiore tardivo di Michele Giambono*, in 'Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia', 8, 1979, pp. 33-44; N.E. Land, *Two Panels by Michele Giambono and Some Observations on St. Francis and the Man of Sorrows in Fifteenth-Century Venetian Painting*, in 'Studies in Iconography', 6, 1980, pp. 29-51; Idem, *A new panel by Michele Giambono and a reconstructed altar-piece*, in 'Apollo', 119, 1984, 265, pp. 160-165; C. Pesaro, *Michele Giambono*, in 'Saggi e Memorie di storia dell'arte', 18, 1992, pp. 13-69; T. Franco, *Intorno al 1430: Michele Giambono e Jacopo Bellini*, in 'Arte Veneta', XLVIII, 1996, pp. 6-17; Eadem, *Michele Giambono e il*

questo periodo, forse con una data attorno al 1425, va collocata una ‘Madonna col Bambino’, che è stata introdotta negli studi da Giuseppe Fiocco, quando si trovava in una collezione privata romana e presentava vistosi interventi di ritocco.<sup>14</sup> Andrea De Marchi ha proposto di riferirla a Jacobello del Fiore, datandola alla fine del terzo decennio del secolo,<sup>15</sup> ma se paragoniamo le superfetazioni dei panneggi, dagli ampi risvolti, i capelli finemente tratteggiati e i rosei volti paffuti con i corrispettivi elementi dei Santi Giacomo e Pietro del polittico della Pinacoteca Civica di Fano,<sup>16</sup> allora si dovrà assegnare nuovamente al Giambono, così come aveva inizialmente suggerito il Fiocco. Mi trovo d’accordo con Ettore Merkel nel riferire agli anni giovanili dell’artista la ‘Madonna del Carmelo’ della chiesa di Santa Maria di Nazareth di Venezia,<sup>17</sup> costruita, dal punto di vista compositivo, come una pagina miniata, e la ‘Dormitio Virginis’ del Museo di Castelvecchio di Verona, in grado di esprimere le peculiarità stilistiche dell’artista, confermando un possibile rapporto di discepolato presso Nicolò di Pietro.<sup>18</sup> Alla prima maturità del Giambono spetta la sua prima opera datata, vale a dire gli affreschi del cenotafio a Cortesia da Serego nel coro della chiesa di Santa Anastasia di Verona (1432), in cui il pittore seppe confrontarsi con il significativo intervento pittorico del Pisanello nel monumento sepolcrale di Niccolò Brenzoni in San Fermo (1426) e la cui parte scultorea era stata affidata verso il 1424-1425 a Pietro di Niccolò Lamberti. Il progetto d’insieme del complesso veronese con l’immagine del padre di Cortesia armato a cavallo, sotto un padiglione aperto da due soldati, e con un sarcofago sottostante adorno di cinque nicchie a conchiglia, che in origine dovettero racchiudere statue in bronzo o in terracotta, fu mutuato dal monumento in San Fermo, sebbene la tipologia del sarcofago derivi, palesemente, dal monumento funebre al doge Tommaso Mocenigo nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia (1423), i cui autori furono proprio Pietro di Niccolò Lamberti e Giovanni di Martino da Fiesole. La cornice che divide la pittura dalla scultura, composta da grandi archi inflessi fioriti, è duplicata da una cornice dipinta, in cui profili coronati all’antica si alternano a stemmi della famiglia Serego in mezzo a decorazioni vegetali. In basso, i Santi Domenico e Pietro Martire sono accompagnati da figure di virtù, recanti l’arme del defunto, mentre

---

*monumento a Cortesia da Serego in Santa Anastasia a Verona*, Padova 1998; A. De Marchi, *Un libro di Tiziana Franco su Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego*, in ‘Arte Veneta’, LVI, 2000, pp. 94-102.

<sup>14</sup> G. Fiocco, *Due Madonne di Michele Giambono*, in ‘Dedalo’, V, 1924, pp. 443-455: 446; R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, voll. 19, The Hague 1923-1938, VII, *Late Gothic painting in North Italy*, p. 369 fig. 244; L. Coletti, *Pittura Veneta del Quattrocento*, Novara 1953, p. XV, ha proposto di riunire attorno ad essa un piccolo gruppo di opere sotto il nome convenzionale di “Maestro del Bocolo”; C. Volpe, *Donato Bragadin ultimo gotico*, in ‘Arte Veneta’, IX, 1955, pp. 17-23: 21 nota 1, l’ha assegnata al periodo veneziano del bolognese Michele di Matteo; M. Lucco, *Venezia, 1400-1430*, in *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, voll. 2, Milano 1989-1990, I, pp. 13-48: 48 fig. 55.

<sup>15</sup> A. De Marchi, in *Antichi Maestri Pittori. Veneti e toscani dal 1350 al 1530*, Vicenza, 19 settembre – 11 ottobre 1987, Vicenza 1987, n. 7.

<sup>16</sup> T. Franco, *Michele Giambono* cit., pp. 170 fig. 45, 174-175 figg. 50, 53.

<sup>17</sup> R. Pallucchini, *La pittura veneta* cit., p. 92; E. Merkel, *Venezia, 1430-1450*, in *La Pittura nel Veneto* cit., pp. 49-79: 53.

<sup>18</sup> A. Avena, *Il Museo di Castelvecchio a Verona*, Roma 1937, p. 23.



l'Annunciazione' prende posto in alte architetture gotiche *flamboyant*, che, nella loro invasione dello spazio, sono l'apice d'eleganza dell'opera.

Agli inizi degli anni Quaranta del Quattrocento, quando si affievolì il prestigio conquistato a Verona da Michele Giambono come erede di Stefano da Zevio e del Pisanello, si era già espresso nella stessa città anche Jacopo Bellini,<sup>19</sup> che a Venezia era stato un seguace diretto di Gentile da Fabriano e che nel 1436 aveva iscritto il proprio nome in calce a una perduta 'Crocifissione', affrescata nella cappella Memmo nel Duomo di Verona, dicendosi indegno di tanto maestro: "JACOBUS HAEC PINXIT, TENUI QUANTUM ATTIGIT ARTEM / INGENIO BELLINUS. IDEM PRECEPTOR ET ILLI / GENTILIS VENETO

---

<sup>19</sup> Su Jacopo Bellini (Venezia, 1400 circa - 1470/1471) vedi U. Schmitt, *Bellini, Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, voll. 79, Roma 1960-2013, VII, pp. 708-712; B. Degenhart, A. Schmitt, *Ein Musterblatt des Jacopo Bellini mit Zeichnungen nach der Antike*, in *Festschrift Luitpold Dussler; 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte*, a cura di J.A. Schmoll, M. Restle, H. Weiermann, München 1972, pp. 139-168; C.L. Joost-Gaugier, *Subject or nonsubject in a drawing by Jacopo Bellini*, in 'Commentari', 24, 1973, pp. 148-153; E. Merkel, *Un problema di metodo* cit., pp. 65-80; C.L. Joost-Gaugier, *Considerations Regarding Jacopo Bellini's Place in the Venetian Renaissance*, in 'Arte Veneta', 28, 1974, pp. 21-38; Idem, *The "Sketchbooks" of Jacopo Bellini Reconsidered*, in 'Paragone', 297, 1974, pp. 24-41; Idem, *Jacopo Bellini's Interest in Perspective and its Iconographical Significance*, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', 38, 1975, 1, pp. 1-28; Idem, *Jacopo Bellini and the Theatre of his Time*, in 'Paragone', 325, 1977, pp. 70-80; Idem, *Some considerations regarding the tuscanization of Jacopo Bellini*, in *La prospettiva rinascimentale: codificazioni e trasgressioni*, 1, Atti del Convegno internazionale di studi tenutosi dall'11 al 15 ottobre 1977 al Castello Sforzesco, presso le Civiche Raccolte d'Arte di Milano, a cura di M. Dalai Emiliani, Firenze 1980, pp. 165-176; J. Meyer zur Capellen, *Bellini in der Scuola Grande di San Marco*, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', 43, 1980, pp. 104-108; Idem, *La "figura" del San Lorenzo Giustinian di Jacopo Bellini*, (Quaderni del Centro Tedesco di Studi Veneziani, 19), Venezia 1981, pp. 8-33; H.F. Collins, *The Cyclopean vision of Jacopo Bellini*, in 'Pantheon', 40, 1982, pp. 300-304; N. Gramaccini, *Wie Jacopo Bellini Pisanello besiegte: der Ferrareser Wettbewerb von 1441*, in 'Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle', 1, 1982, pp. 27-53; N.E. Land, *A Note on Jacopo Bellini's Lost St. Michael and a possible date for Pisanello*, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', 45, 1982, 3, pp. 283-286; J. Moffitt, *Anastasis-templum: "Subject or Nonsubject" in an Architectural Representation by Jacopo Bellini?*, in 'Paragone', 391, 1982, pp. 1-24; A. Parronchi, *Il busto bronzeo di Giovane del Bargello*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, pp. 301-307; C. Eisler, *"Saints Anthony Abbot and Bernardino of Siena" Designed by Jacopo Bellini and Painted by Gentile Bellini*, in 'Arte Veneta', XXXIX, 1985, pp. 32-40; D. Haitovsky, *The David drawings in Jacopo Bellini's sketchbooks*, in 'Jewish art', 12/13, 1986/1987, pp. 111-118; E. Merkel, *I mosaici rinascimentali di San Marco*, in 'Arte Veneta', XXXXI, 1987, pp. 20-30; I. Fiskovic, *Georgius Mathei Dalmaticus and Jacopo Bellini*, in 'Radovi Instituta za Povijest Umjetnosti', 12/13, 1989, pp. 159-177; C. Eisler, *The genius of Jacopo Bellini: the complete paintings and drawings*, New York 1989; P. Joannides, *Jacopo Bellini: a situation-report*, in 'Apollo', 131, 1990, 340, pp. 437-438; T. Pignatti, *Jacopo Bellini*, in 'Venezia arti', 6, 1992, pp. 151-153; P. Fortini Brown, *The antiquarianism of Jacopo Bellini*, in 'Artibus et historiae', 13, 1992, 26, pp. 65-84; J. Meyer zur Capellen, *Nordische Einflüsse in Werk des Jacopo Bellini*, in *Italienische Frührenaissance und nordeuropaisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang*, a cura di J. Poeschke, München 1993, pp. 161-171; T. Franco, *Intorno al 1430* cit., pp. 6-17; L.P. Gnaccolini, *Presenze di rilievo a Brescia nella prima metà del Quattrocento: Gentile da Fabriano e Jacopo Bellini*, in *Lombardia gotica e tardogotica: arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano 2005, pp. 267-275; M. Moffitt Peacock, *Compatible characters in contrasting cultures: Hieronymus Bosch and Jacopo Bellini*, 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, a cura di A. De Floriani, M.C. Galassi, Milano 2009, pp. 85-93; V. Guarino, *I bizantini in Italia e gli anni del Concilio: la testimonianza di Jacopo Bellini*, in *La stella e la porpora: il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano*, atti del convegno di studi (Firenze, 17 maggio 2007), a cura di G. Lazzi, G. Wolf, Firenze 2009, pp. 49-63; M.A. Bass, *The hydraulics of imagination: fantastical fountains in the drawing books of Jacopo Bellini*, in *Imagination und Repräsentation: zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*, a cura di H. Bredekamp, C. Kruse, P. Schneider, Paderborn 2010, pp. 149-160.

FAMA CELEBERRIMUS ORBE / QUO FABRIANA VIRO PRESTANTI URBS PATRIA GAUDET".<sup>20</sup> Jacopo, che battezzò col nome del maestro il suo figlio primogenito, ritornò in laguna dopo aver collaborato con Gentile agli affreschi di Palazzo Trinci di Foligno, dove è indicato un "magistro Iacobo de Venetia", e dopo una parentesi fiorentina trascorsa a fianco del pittore marchigiano, poiché è più che possibile che egli sia lo Jacopo di Piero, "famulus et discipulus magistri Gentilini", coinvolto in un processo a Firenze nel settembre 1423 e nell'ottobre-aprile 1424-1425, a causa di una lite avuta con un giovane che lanciava sassi nel cortile della bottega dell'artista fabrianese.<sup>21</sup> Profondamente influenzata dall'opera di Gentile e del Pisanello sembra essere l' 'Annunciazione' della chiesa di Sant' Alessandro di Brescia, dove pervenne poco prima del 1° febbraio 1444. L'evidente discordanza tra quest'ultima e la predella è sempre stata rilevata ma mentre alcuni studiosi hanno suggerito il compimento della seconda da parte di una mano distinta,<sup>22</sup> altri ne hanno dedotto l'ipotesi di due tempi di realizzazione lontani fra loro.<sup>23</sup> La predella era prevista fin dall'inizio, dato che le assi verticali che compongono il campo pittorico maggiore proseguono in basso a legno nudo, là dove si addossa la predella con la sua incorniciatura ad archi ribassati.<sup>24</sup> Oltre a ciò, il fatto che Jacopo abbia disegnato in prima persona le composizioni sulla mestica, mi spinge a convenire con Andrea De Marchi nel pensare che l'esigenza di consegnare l'ancona finita prima della festa della SS. Annunziata e del capitolo generale dell'Ordine dei frati serviti a Brescia possa essere la motivazione che indusse Jacopo Bellini ad avvalersi dell'aiuto di un collaboratore per la pittura della sola predella.<sup>25</sup> In anni più avanzati Jacopo dipinse la 'Madonna col Bambino' della Pinacoteca di Brera (firmata e datata 1448), proveniente dal

<sup>20</sup> A. De Marchi, *A Venezia: il politico di Valle Romita*, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori, Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006, Milano 2006, pp. 124-127: 125.

<sup>21</sup> K. Christiansen, *La pittura a Venezia e in Veneto nel primo Quattrocento*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, I, Milano 1987, pp. 119-146: 139-140.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 141, Keith Christiansen ha proposto di identificare l'autore della predella con Donato Bragadin, dal momento che nel 1440 è documentato in società con Jacopo Bellini; A. De Marchi, "Lorenzo e Jachomo da Venexia": un percorso da Zanino a Jacopo Bellini e un enigma da risolvere, in 'Saggi e Memorie di storia dell'arte', 27, relazione presentata al convegno Le raccolte d'arte della Fondazione Giorgio Cini, Nuovi Studi, organizzato dall'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini nei giorni 3-4 dicembre 2003, Venezia 2004, pp. 71-100: 74-77, n. 4, presume che "Lorenzo da Venexia" (alias "Maestro di Ceneda") abbia partecipato all'esecuzione della predella. Questa seconda ipotesi potrebbe essere corretta, poiché senza l'incontro con l'arte di Jacopo Bellini faremmo fatica a comprendere gli sviluppi della produzione artistica di questo maestro.

<sup>23</sup> G. Panazza, C. Boselli, *Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento*, catalogo della mostra, Brescia 1946, pp. 22-23; M. Rothlisberger, *Studi su Jacopo Bellini*, in 'Saggi e Memorie di storia dell'arte', 2, 1958-1959, pp. 41-89: 78; F. Zeri, *Quattro tempere di Jacopo Bellini*, in *Quaderni di Emblema 1. Diari di lavoro*, Bergamo 1971, pp. 42-49: 48; C. Huter, *III. Early Works by Jacopo Bellini*, in 'Arte Veneta', XXVIII, 1974, pp. 18-20; M. Boskovits, *Per Jacopo Bellini pittore (postilla ad un colloquio)*, in 'Paragone', 419-421-423, 1985, pp. 113-123: 116; E. Merkel, *Venezia cit.*, pp. 60-62.

<sup>24</sup> L.P. Gnaccolini, *L'Annunciazione di Jacopo Bellini in Sant' Alessandro a Brescia: considerazioni in margine a un restauro*, in *Vincenzo Foppa: tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, atti del seminario internazionale di studi a cura di M. Capella, I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, Milano 2002, pp. 67-90, figg. 84-85.

<sup>25</sup> A. De Marchi, "Lorenzo e Jachomo da Venexia" cit., p. 75.

convento dei frati Serviti di Riviera di Casalfiumanese (Imola), e quella della Galleria Tadini di Lovere (Brescia), nelle quali furono ripetuti i moduli iconografici e stilistici gentiliani. L'opera grafica dell'artista raccolta in due *Libri*, conservati tra il British Museum ed il Louvre, costituisce la "summa" del gotico internazionale padano, non senza alcune aperture archeologiche ed erudite verso l'epigrafia romana, avvicinata quest'ultima attraverso i *Commentari* di Ciriaco d'Ancona, oltre che il testamento spirituale dell'artista affidato gelosamente ai figli in ossequio al diritto di primogenitura.<sup>26</sup> Eppure, la raccolta parigina, forse perché considerata prettamente di studio e strumentale rispetto a quella di Londra, fu, quasi certamente, donata da Gentile Bellini, intorno al 1479, al sultano Maometto II a Costantinopoli.<sup>27</sup> L'album londinese, che costituisce in sé un repertorio più omogeneo e completo, si suppone, invece, sia passato nel 1507 da Gentile al fratello Giovanni che, nel corso della sua vita lo tenne sempre con sé, finché nel 1530 apparve registrato nella collezione veneziana di Gabriele Vendramin.<sup>28</sup>

L'attività del Pisanello fu parallela a quella di Jacopo Bellini, sebbene le loro rispettive carriere si fossero evolute lungo due percorsi diversi. Li accomuna anche il fatto di aver partecipato nel 1441 a un 'concorso' per il ritratto di Lionello d'Este a Ferrara, celebrato da Ulisse degli Aleotti in due sonetti, nei quali Jacopo Bellini è lodato come "summo pictore, novelo Fidìa al nostro ziecho mondo che la sua vera efige feze viva".<sup>29</sup> È stato affermato che l'origine toscana di Pisanello sia stata un fattore cruciale nel suo sviluppo<sup>30</sup> ma sia Guarino Veronese sia Bartolomeo Facio, intimamente legati all'artista, lo dicono "Veronensis" e l'opera più antica che gli si possa riferire con assoluta certezza prova eloquentemente la sua origine veneta. Mi riferisco al monumento sepolcrale di Niccolò Brenzoni nella chiesa di San Fermo di Verona: tale complesso è composto da una parte scolpita con la 'Resurrezione', posta sotto un baldacchino aperto da due putti e racchiuso in una cornice rettangolare in marmo rosso di Verona, e da una parte dipinta con l'Annunciazione', affrescata ai lati del baldacchino, e un illusionistico graticcio di rose attorno al monumento funebre, culminante con i due arcangeli Michele e Raffaele e con una retrostante stoffa rossa trapunta di soli dorati. La grande armonia tra scultura e pittura ha permesso alla critica di suggerire che Pisanello possa aver elaborato autonomamente la concezione dell'intero monumento.<sup>31</sup> La parte scolpita è firmata dal donatelliano Nanni di Bartolo, il quale dovette lavorarvi dopo gli ultimi mesi del 1423, allorché è menzionato per l'ultima volta a Firenze<sup>32</sup> ma i due angeli reggicero, disposti ai lati dei tre soldati

---

<sup>26</sup> L. Testi, *La storia* cit., II, *Il divenire*, pp. 188-190.

<sup>27</sup> G. Mariani Canova, *Riflessioni su Jacopo Bellini e sul Libro dei disegni del Louvre*, in 'Arte Veneta', XXVI, 1972, pp. 9-30; B. Degenhart, A. Schmitt, *Jacopo Bellini: L'album dei disegni del Louvre*, Milano 1984, pp. 9-10.

<sup>28</sup> M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno*, (ms. della biblioteca Marciana pubblicato ed illustrato da D.J. Morelli, Bassano 1800), seconda edizione riveduta ed aumentata per cura di G. Frizzoni, Bologna 1884, pp. 220-221.

<sup>29</sup> K. Christiansen, *La pittura a Venezia* cit., p. 141.

<sup>30</sup> G. Paccagnini, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, Venezia 1972, pp. 117-124.

<sup>31</sup> C. Del Bravo, *Proposte e appunti per Nanni di Bartolo*, in 'Paragone', 12, 1961, 137, pp. 26-32: 29.

<sup>32</sup> C. Gilbert, *La Presenza a Venezia di Nanni di Bartolo il Rosso*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di 'Arte Veneta', Venezia 1971, pp. 35-39.

addormentati, sono due capolavori di uno scultore di formazione sluteriana, attivo pure a Chieri, in Piemonte.<sup>33</sup> Nel 1422 Pisanello, “habitor de presenti Mantue”, è impiegato in maniera regolare alla corte dei Gonzaga, dove riceve dei pagamenti tra il 1424 ed il 1426,<sup>34</sup> e nel 1431 terminò a Roma, nella basilica di San Giovanni in Laterano, gli affreschi iniziati da Gentile da Fabriano e rimasti incompiuti dopo la sua morte nel 1427. Perciò, è logico convenire con Keith Christiansen nel credere che il suo lavoro nella chiesa di San Fermo sia stato realizzato fra quelle due date, una volta completata la scultura.<sup>35</sup> La capacità dell’artista di proseguire le ricerche avviate da Gentile da Fabriano in favore di un naturalismo sempre più articolato e scenografico è testimoniata anche dall’affresco staccato con ‘San Giorgio e la Principessa’, in origine collocato sull’arco d’ingresso della cappella Pellegrini in Sant’Anastasia di Verona, e unica reliquia di una più estesa decorazione pittorica descritta dal Vasari.<sup>36</sup> L’artista distribuì da una parte e dall’altra del vertice dell’arco due spazi narrativi, in cui dipinse una favolosa visione nostalgica di quest’episodio cavalleresco. Al di là di un mare aperto verso l’orizzonte si apre un deserto popolato da un terribile drago e dalle ossa delle sue vittime, mentre, dall’altra parte, il timoroso San Giorgio, circondato da cani da caccia, da alcuni cavalieri orientali e da una elegantissima principessa di Selene, è colto, come in un’istantanea, nel momento in cui si accinge a montare a cavallo. Al pari della decorazione pittorica del monumento Brenzoni, la cronologia di questi affreschi è tuttora oggetto di discussione. Nell’ottobre 1428 il veronese Andrea di Nicola Pellegrini lasciò la somma iperbolica di 900 ducati per decorare una cappella in suo onore; dopo il suo assassinio, il 6 aprile 1429, gli eredi provvidero a ornare la cappella all’interno con una serie di rilievi in terracotta, che furono pagati a Michele da Firenze nel 1436.<sup>37</sup> Pertanto, vi è ragione di ritenere che gli affreschi della cappella siano stati compiuti in quell’anno, magari poco dopo il compimento della decorazione scultorea. Negli anni che precedettero l’esecuzione dei lavori nella cappella Pellegrini, Pisanello aveva avuto contatti con Lionello d’Este a Ferrara e con il famoso precettore di Lionello, Guarino da Verona. Più tardi, quest’ultimo avrebbe dedicato al pittore un esametro latino, nel quale avrebbe celebrato la sua abilità nel gareggiare con la natura nella raffigurazione di “uccelli o di animali, di mari tempestosi o di laghi quieti”.<sup>38</sup>

---

<sup>33</sup> L. Cavazzini, A. Galli, *Scultura in Piemonte tra Gotico e Rinascimento: appunti in margine a una mostra e nuove proposte per il possibile Jan Prindall*, in ‘Prospettiva’, 103/104, 2001, pp. 113-132.

<sup>34</sup> E. Moench Scherer, *Verona*, in *La Pittura nel Veneto* cit., pp. 149-190: 170.

<sup>35</sup> K. Christiansen, *La pittura a Venezia* cit., p. 133.

<sup>36</sup> C. Cipolla, *Ricerche storiche intorno alla chiesa di Santa Anastasia in Verona*, in ‘L’Arte’, XVII, 1914, pp. 91-106, 181-197, 396-414: 402.

<sup>37</sup> A. De Marchi, *Gentile da Fabriano e il gotico internazionale. Jean de Beaumetz, Melchior Broederlam, Jacquemart d’Hesdin, Giovannino de’ Grassi, Lorenzo Monaco, Michelino da Besozzo, Stefano di Giovanni, Jean Malouel, Herman, Pol e Jean Limbourg, Lorenzo e Jacopo Salimbeni, Giovanni da Modena, Pisanello, Jacopo Bellini, Michele Giambono, ‘I Grandi Maestri dell’Arte’*, 25, Firenze 2008, pp. 284-286, n. 38.

<sup>38</sup> K. Christiansen, *La pittura a Venezia* cit., p. 136.

## “Lorenzo e Iachomo da Venexia”

A questa nuova generazione di artisti appartiene anche “Lorenzo da Venexia” (*alias* “Maestro di Ceneda”), un pittore, di livello inferiore rispetto agli altri, il cui catalogo per lungo tempo è stato confuso con la tarda attività di Jacobello del Fiore.<sup>39</sup> Nel tentativo di riordinare il suo *corpus* ci vengono in soccorso pochissime opere datate, cioè un’*“Incoronazione della Vergine”* della collezione Cini di Venezia,<sup>40</sup> firmata e datata 8

---

<sup>39</sup> Fin dagli anni Cinquanta del secolo scorso Ferdinando Bologna e Rodolfo Pallucchini, facendo rientrare sotto il comune denominatore di Jacobello tanto alcune ‘Sante Martiri’ della chiesa di San Giovanni in Bragora di Venezia, quanto il polittico già a Cellino Attanasio nella chiesa di Santa Maria La Nova (oggi all’Aquila nel Museo Nazionale d’Abruzzo), si sono chiesti, rispettivamente, se non si dovesse riconoscere in essi la greve autografia di Jacobello del Fiore, nella fase più estrema della sua carriera (cfr. F. Bologna, *Contributi allo studio della pittura veneziana del Trecento (II)*, in ‘Arte Veneta’, VI, 1952, pp. 7-18: 16, 18), o se non vi si dovesse vedere l’intervento della bottega (cfr. R. Pallucchini, *La pittura veneta* cit., pp. 68-69), al cui interno poteva aver avuto un ruolo preponderante il garzone Ercole del Fiore, divenuto figlio adottivo di Jacobello, che nel testamento del 1461 si dichiarò pittore e che morì nel 1483 (P. Paoletti, *Raccolta di documenti* cit., pp. 9-11; L. Testi, *La storia* cit., I, p. 396). Nel 1973 Carl Huter ha raccolto le opere che avrebbero rappresentato il tardo stile di Jacobello per assegnarle a una personalità totalmente differente, che prese il nome di “Maestro di Ceneda” a causa della sua opera più significativa, cioè l’*“Incoronazione della Vergine”* delle Gallerie dell’Accademia, già sull’altare maggiore della Cattedrale di Ceneda (cfr. C. Huter, *The Ceneda Master – I*, in ‘Arte Veneta’, XXVII, 1973, pp. 25-37). Keith Christiansen ha reputato plausibile che il figlio adottivo dell’artista abbia collaborato nella bottega del padre e che sia l’autore di opere, a suo avviso, mediocri, come la pala di Ceneda (cfr. K. Christiansen, *La pittura a Venezia* cit., pp. 122-123, 125-129). Mauro Lucco ha collegato al problema un’*“Incoronazione della Vergine”* della collezione Cini di Venezia, firmata e datata 8 agosto 1429; ciò lo ha spinto ad identificare l’anonimo maestro con un inesistente Lorenzo di Giacomo, supponendo che quel patronimico si riferisse a Jacobello del Fiore, in base a quei contratti di affiliazione che si stabilivano coi lavoratori delle botteghe, e dei quali fu poi maestro a Padova Francesco Squarcione (cfr. M. Lucco, *Venezia* cit., pp. 33-34). E’ stato Andrea De Marchi ad aver puntualizzato l’esegesi dell’iscrizione visibile sull’*“Incoronazione della Vergine”* Cini: “M(AESTRO) LORE(N)ÇO . EIACHOMO . DA VENEXIA . AFATO . QUESTO . LAVORO . 1429 / ADI / 8 AGOSTO” (cfr. A. De Marchi, *“Lorenzo e Iachomo da Venexia”* cit., pp. 71-100). La nuova lettura ha fatto cadere l’identificazione dell’anonimo maestro con Lorenzo di Giacomo, permettendo allo studioso di riconoscere in “Lorenzo da Venexia” il pittore un tempo noto come “Maestro di Ceneda” e in Giacomo l’intagliatore della carpenteria. Egli ha evidenziato come questa nuova personalità non abbia avuto alcun rapporto significativo con Jacobello del Fiore, consigliando di rintracciare le sue origini formative intorno al 1425 tra Zanino di Pietro e Michele Giambono (cfr. *Ibidem*, pp. 72-73).

<sup>40</sup> M. Muraro, *La pittura devozionale e la diffusione dello Squarcionismo*, in ‘Ateneo Veneto’, 13, 1975, 1, fig. 13; M. Lucco, *Venezia* cit., pp. 33-34; A. De Marchi, in *Restituzioni 2004. Tesori d’arte restaurati*, catalogo della mostra di Vicenza a cura di C. Bertelli, F. Terzo (Vicenza, Galleria di Palazzo Leoni Montanari), Vicenza 2004, pp. 163-166; Idem, *“Lorenzo e Iachomo da Venexia”* cit., pp. 71-72, 79, n. 26. La conservazione dell’*“Incoronazione della Vergine”* Cini è assai problematica: la cornice non è quella originale e il fondo oro fu ampiamente rifatto, con abile integrazione della porzione superstite nella metà di destra, che include solo la parte del nimbo e della corona di Cristo. La tavola nacque come elemento centrale di polittico, ma gli attuali scomparti laterali con ‘Santi’ a figura intera furono aggiunti a fini antiquariali nell’Ottocento. La sua iconografia evoca l’analogo soggetto dipinto sul pannello centrale del ‘Polittico di Valleromita’: infatti, Dio Padre è posto al vertice della composizione piramidale e pretende benevolmente le mani verso i due protagonisti dell’episodio, la mansueta Madonna incrocia le braccia all’altezza del petto, e, infine, Gesù incorona la Madre con la mano destra, mentre con la sinistra sorregge un sottile scettro gigliato. L’interesse per le soluzioni di Gentile da Fabriano è testimoniato anche da quel fragrante naturalismo epidermico con cui furono eseguiti tanto le barbe trascurate e i capelli selvaggi dei personaggi maschili, quanto la borsa epidermide dell’esile Vergine. La comprensione dei valori della pittura di Gentile da Fabriano non fu raggiunta per via diretta ma fu mediata dall’incontro con l’anziano Zanino di Pietro e con il più giovane Michele Giambono. Una conferma a questa ipotesi ci è data sia dal confronto tra i flaccidi volti della Vergine, che

agosto 1429, una tavola con la ‘Giustizia tra i Santi Felice e Fortunato’ del Municipio di Chioggia,<sup>41</sup> datata 1436, e un trittico con la ‘Madonna col Bambino tra San Leonardo e Sant’Antonio Abate’ della chiesa di Santa Maria dell’Arzilla di Candelara (Pesaro),<sup>42</sup> che

---

compare nella ‘Madonna col Bambino’ di Palazzo Venezia di Roma (firmata da Giovanni di Francia un mese dopo l’esecuzione dell’‘Incoronazione della Vergine’ Cini, cioè il 20 settembre 1429), e del qui presente Dio Padre sia da quello tra le tre morbide figure disossate di “Lorenzo da Venexia” e i graziosi personaggi acattivanti dipinti dal Giambono. Ma le componenti veneziane della tavola non si esauriscono qui. Come ha giustamente evidenziato Andrea De Marchi, la colomba dello Spirito Santo è accompagnata dai raggi dorati che fuoriescono dalla bocca del baffuto Dio Padre, in accordo all’analogo motivo che Nicolò di Pietro dipinse sull’‘Incoronazione della Vergine’ della Galleria Nazionale d’Arte Antica di Palazzo Barberini di Roma, e che risale, a sua volta, all’Eterno eseguito da Lorenzo Veneziano al vertice della croce in San Zeno di Verona. All’‘Incoronazione della Vergine’ Cini dobbiamo abbinare la ‘Crocefissione’ della Pinacoteca Querini Stampalia di Venezia, che nel 1989 è stata assegnata al “Maestro di Ceneda” da Mauro Lucco (cfr. M. Dazzi, E. Merkel, *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione Scientifica Querini Stampalia*, Vicenza 1979, p. 34, n. 2; M. Lucco, *Venezia* cit., pp. 33, 47, fig. 52; A. De Marchi, *A sud di Ancona* cit., p. 36 nota 16; T. Franco, *Michele Giambono* cit., pp. 94, 129 note 91-92; A. De Marchi, “Lorenzo e Jachomo da Venexia” cit., pp. 73, 79, n. 29). La tavola entrò nella pinacoteca nel 1948 come deposito perpetuo dell’I.R.E. di Venezia, ed in precedenza era appartenuta alla nobildonna Caterina Casser Benzi Zecchini, che nel 1837 ne aveva disposto il lascito alla Casa di Ricovero dell’Ospedaletto di Venezia. A distanza di anni la ‘Crocefissione’ è ancora una diretta filiazione dell’analogo soggetto del ‘Polittico di Valleromita’, ma, accentuando la mollezza delle carni e l’estenuata espressione dei volti, “Lorenzo da Venexia” rielaborò quel celebre modello grazie al contatto con Zanino di Pietro e Michele Giambono.

<sup>41</sup> G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario: guida storico-artistica*, Venezia 1926, p. 788; R. Pallucchini, *Commento alla Mostra di Ancona*, in ‘Arte Veneta’, IV, 1950, pp. 7-32: 14; F. Bologna, *Contributi* cit., p. 16 nota 1; Idem, *La pittura veneta* cit., p. 68; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, voll. 2, London 1957, I, pp. 93-94; C. Huter, *The Ceneda* cit., pp. 26, 33-34, 36 nota 8; S. Gallo, *Polittico di Jacobello del Fiore già a Santa Maria la Nova, Cellino Attanasio*, in AA.VV., *Documenti dell’Abruzzo Teramano, 2, La Valle del medio e basso Vomano*, voll. 3, Roma 1986, II, pp. 589-594: 592; F. Spadavecchia, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, realizzato in concomitanza della mostra Pisanello, Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre – 8 dicembre 1996, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, a cura di F.M. Aliberti Gaudioso, Milano 1996, p. 312; A. De Marchi, “Lorenzo e Jachomo da Venexia” cit., pp. 74, 77, n. 5. Il trittico del Municipio di Chioggia con la ‘Giustizia tra i Santi Felice e Fortunato’, dal 1110 patroni della città veneta, presenta una struttura riquadrata, tipica delle tavole destinate a decorare le sale di riunione di uffici pubblici, e una cornice in stile, a colonnine tortili ed arcate a tutto sesto, incassata in un’altra risalente agli anni Venti del secolo scorso. La tavola reca in basso la data e un’iscrizione in caratteri gotici: “1436 . DELA COMMESSARIA DE SIER FELE OLIVOTO”. Essa è una palese emanazione del trittico con la ‘Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele’ delle Gallerie dell’Accademia di Venezia, che era stato dipinto nel 1421 da Jacobello del Fiore, divenendo una sorta di modello per questa specifica tipologia di dipinti, dal quale recupera una Giustizia assisa in trono con i suoi attributi iconografici, vale a dire la spada e la bilancia, ed il motivo decorativo a fiori stilizzati che compare nei pennacchi della carpenteria. La gamma cromatica della tavola è costituita da tonalità calde, come i rossi degli stivali dei Santi martiri Felice e Fortunato, i gialli delle chiome bionde, i bruni dei carnati e gli ocri degli abiti. Gli orli dei manti sono impreziositi da ricami in oro a missione e con la stessa tecnica furono realizzati altri preziosi dettagli, come la fibbia della Giustizia, tempestata da perle in tempera bianca, o la cintura del santo sulla sinistra.

<sup>42</sup> R. Van Marle, *The Development* cit., VIII, *Gentile, Pisanello and late Gothic painting in Central and Southern Italy*, p. 229; L. Serra, *L’arte nelle Marche*, voll. 2, Pesaro 1929-1934, II. *Il periodo del Rinascimento*, p. 376; G. Fiocco, *Le pitture venete del Castello di Konopiste*, in ‘Arte Veneta’, II, 1948, pp. 7-29: 15-16, n. 1; P. Zampetti, *La pittura del Quattrocento nelle Marche e i suoi vari rapporti con quella veneta*, in *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, a cura di V. Branca, Firenze 1963, pp. 417-433: 425; G. Marchini, *Attività delle Soprintendenze*, in ‘Bollettino d’arte’, XLIX, 1964, III, p. 276; C. Huter, *The Ceneda* cit., pp. 26, 34, 36 nota 7, fig. 40; G. Vitalini Sacconi, *Pittura veneta nelle Marche: due dipinti*, in ‘Notizie da Palazzo Albani’, 1, 1974, pp. 10-16: 13-16; G. Callegari, *Le immagini dipinte*, in *Santa Maria dell’Arzilla*, a cura di G. Allegretti, Pesaro s.d. (1988 ca.), pp. 13-16; M. Lucco, *Venezia* cit., p. 48 nota 65;

presenta due predelle, l'inferiore delle quali, datata 1470, fu aggiunta in un secondo momento e celebra la donazione del dipinto da parte del mercante pesarese Andrea di Guido Giontini come *ex voto* per essere riuscito a salvarsi da un fortunale.<sup>43</sup> A una fase antecedente l'‘Incoronazione della Vergine’ Cini, verosimilmente intorno al 1420-1425, si dovrà porre la ‘Madonna col Bambino in trono tra due angeli e due profeti’ dello Stuedelsches Kunstinstitut di Francoforte, che è stata associata al “Maestro di Ceneda” da Andrea De Marchi su suggerimento di Miklòs Boskovits.<sup>44</sup> Alle spalle del trono è ritagliato contro il fondo dorato un turgido albero da frutto, che è un evidente riferimento all'albero della conoscenza del Peccato Originale e, quindi, all'importanza della Vergine in quanto procreatrice del Redentore dell'umanità, preconizzato dai due profeti che emergono dal fogliame dell'albero, con un'idea che sarebbe stata sviluppata sia da Jacobello di Antonio da San Lio nella ‘Madonna *Platytera* della Misericordia e profeti’, che fu installata entro il 6 novembre 1429 sull'altar maggiore della chiesa di Santa Maria della Misericordia di Venezia (oggi presso la chiesa delle Eremitte),<sup>45</sup> sia da Bartolomeo Buon nella lunetta con l'equivalente soggetto del Victoria and Albert Museum di Londra, già sul portale della Scuola Vecchia della Misericordia.<sup>46</sup> Ai lati dei protagonisti compaiono due servizievoli angeli, dai capelli fiammeggianti e dalle mani affusolate, che dialogano con le eteree figure di Stefano da Verona o con gli omologhi del “Maestro della Madonna di Chieri” (Jean de Prindall?) che furono reimpiegati ai lati della parte scolpita del monumento Brenzoni in

---

E. Negro, *Jacobello del Fiore e Pesaro agli albori del '400*, in ‘Antichità Viva’, 33, 1994, 6, pp. 20-25: 25 nota 6; A. De Marchi, *A sud di Ancona: gli invii da Venezia e la scuola della costa*, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio-25 ottobre 1998), Milano 1998, pp. 30-38: 31; Idem, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., pp. 70, 83 note 106-107; Idem, “*Lorenzo e Jachomo da Venexia*” cit., pp. 76, 78, n. 23, 84 nota 52. Il pannello centrale mostra la medesima iconografia di un polittico con la ‘Madonna adorante il Bambino tra sei angeli, San Domenico e un frate domenicano’ dell'Accademia Carrara di Bergamo; in basso v'è un'icastica raffigurazione di San Nicola, che intercede per i marinai a bordo di quella pittoresca nave mercantile con le vele gonfiate dal vento. Lateralmente vi sono le figure intere di Sant'Antonio Abate e di un probabile San Leonardo Abate, visto che indossa la tonaca bianca e lo scapolare nero, stringendo un libro e i tradizionali ceppi. Il trittico pesarese è assolutamente più antico e, sebbene dia avvio alla maturità del nostro artista, non deve allontanarsi troppo dal polittico bergamasco. Se per quest'ultimo credo che si possa ipotizzare una datazione sulla metà del quinto decennio del Quattrocento, allora non parrà fuori luogo collocare il dipinto marchigiano cinque o dieci anni dopo.

<sup>43</sup> “ANDREAS GVIDONIS GIONTINI A SEVA MARIS / TENPESTATE VIRGINIS OP(ER)E SERVATVS HANC AD LAVDEM / EIVS INMAGINEM DEDIT MCCCCLXX”. Girolamo Allegretti e Andrea De Marchi hanno fatto correttamente notare che a conferma dell'ipotesi di un reimpiego da parte del Giontini vi è il termine “DEDIT”, anziché l'abituale “FECIT FIERI” (cfr. *Santa Maria* cit., pp. 30-31; A. De Marchi, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., pp. 70, 83 note 106-107; Idem, “*Lorenzo e Jachomo da Venexia*” cit., pp. 76, 78, n. 23, 84 nota 52).

<sup>44</sup> A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, pp. 61, 92 nota 89, fig. 43; J. Sander, B. Brinkman, *Italian, French and Spanish Painting before 1800 at the Stadel*, Frankfurt am Main 1997, p. 30; A. De Marchi, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., pp. 70, 83 nota 102; Idem, “*Lorenzo e Jachomo da Venexia*” cit., pp. 73, 77, n. 11; J. Sander, *Italianische Gemälde in Stadel 1300-1550. Oberitalien, die Marken und Rom*, Mainz-Frankfurt 2004, pp. 20-28.

<sup>45</sup> A. Markham Schulz, *L'altar maggiore della chiesa veneziana della Misericordia e le sculture di Giovanni e Bartolomeo Bon per la Scuola Vecchia della Misericordia*, in ‘Arte Veneta’, LXII, 2005, pp. 26-39; Eadem, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350-1550*, Firenze 2011, pp. 127-128, nn. 336-337, 320 fig. 9.

<sup>46</sup> A. De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 61; Idem, “*Lorenzo e Jachomo da Venexia*” cit., p. 73.

San Fermo di Verona.<sup>47</sup> A rafforzare questo interesse verso l'arte veronese dell'epoca vi è poi quella naturalistica farfalla, collegata alla mano destra del Bambino tramite un filo trasparente, che non sarebbe pensabile senza l'esempio del Pisanello. Alla fase giovanile del pittore spetta un inedito 'San Lorenzo',<sup>48</sup> passato prima ad un'asta Dorotheum come "maestro senese intorno al 1400" (16 settembre 1954) e poi presso la casa d'aste San Marco di Venezia (ottobre 2006), che, insieme ad un 'San Giacomo', avvicinato al maestro da Mauro Minardi,<sup>49</sup> dovette far parte di un più ampio complesso. Entrambi i santi sono iscritti entro un arco inflesso, tipicamente veneziano, e i motivi decorativi delle loro aureole, con anelli a due cerchi circondati da una serie di bolli semplici e alternati a zone incise con lo stiletto, coincidono perfettamente. L'adolescente 'San Lorenzo' indossa la dalmatica diaconale, stringendo un libro e una piccola graticola, simbolo del suo martirio. Il suo volto è identico a quelli delle Madonne che compaiono nell'"Incoronazione della Vergine" Cini e nella tavola di Francoforte: si osservino le soffici gote arrossate prive di peluria, i menti globosi, le bocche tumide, i nasi lineari, gli occhi assennati e le fronti basse.<sup>50</sup> Nel corso del quarto decennio del Quattrocento "Lorenzo da Venexia" dovette dipingere un'"Incoronazione della Vergine" delle Gallerie dell'Accademia, che era stata eseguita per l'altar maggiore della Cattedrale di Ceneda su commissione di Antonio Correr, vescovo di quella città tra il 1410 ed il 1445.<sup>51</sup> Sulla sommità di un'elaboratissima

<sup>47</sup> L. Cavazzini, A. Galli, *Scultura in Piemonte* cit., pp. 113-132.

<sup>48</sup> Tempera su tavola, 42,8 x 33,4 cm.; ringrazio Andrea De Marchi per avermi mostrato la foto dell'opera.

<sup>49</sup> Riprodotto da F. Lollini, *Zanino di Pietro a Mombaroccio: qualche puntualizzazione*, in 'Studi Umanistici Piceni', XV, 1995, pp. 93-112: 109, fig. 10; M. Minardi, in *Lorenzo e Jacopo Salimbeni di Sanseverino e la civiltà tardogotica*, a cura di V. Sgarbi, catalogo a cura di S. Papetti, saggi di M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto (San Severino Marche, Pinacoteca Comunale; Basilica di San Lorenzo in Doliolo; Chiesa di San Domenico; Oratorio della Misericordia; Chiesa di Santa Maria della Pieve), Milano 1999, p. 167; A. Tambini, *La quattrocentesca "Madonna della pera" di Cesena*, in 'Studi romagnoli', 50, 1999, pp. 221-236: 231; A. De Marchi, "Lorenzo e Jachomo da Venexia" cit., p. 77.

<sup>50</sup> In questo preciso momento possiamo inserire anche un 'San Pietro' dell'Institute of Arts di Detroit, che è stato correttamente incluso nel catalogo del "Maestro di Ceneda" da Mauro Lucco (cfr. B.B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge, Massachusetts, 1972, p. 100; M. Lucco, *Venezia* cit., p. 33; A. Tambini, *La quattrocentesca* cit., p. 231; A. De Marchi, "Lorenzo e Jachomo da Venexia" cit., p. 77, n. 8). Benché sia stato dipinto negli stessi anni del 'San Lorenzo' e del 'San Giacomo', esso non dovette appartenere al polittico da cui provennero quei santi, dal momento che tanto la punzonatura dell'aureola, quanto la forma dell'arco in cui è iscritto sono totalmente differenti. Analogamente al Dio Padre dell'"Incoronazione della Vergine" Cini e al Cristo della 'Crocifissione' Querini Stampalia, il 'San Pietro' suffraga l'ipotesi di una vicinanza di "Lorenzo da Venexia" a Zanino di Pietro, poiché è desunto dal medesimo santo che appare sia nell'iconostasi della Cattedrale di Torcello sia nel polittico di Mombaroccio, e proprio con il 'San Giacomo' e con il sunnominato Dio Padre condivide un pronunciato labbro inferiore, quelle tipiche rughe che separano l'area del naso e della bocca da quella degli zigomi, le tempie sporgenti, i disordinati capelli raccolti in sparute ciocche e il taglio orizzontale degli occhi, appesantiti da antiestetiche "zampe di gallina".

<sup>51</sup> (C. Lotti), *Series Episcoporum Cenetensium. Pars. I*, Anno 1785 (ms. presso il Vescovado di Vittorio Veneto); L. Lanzi, *Storia* cit., p. 14; D.M. Federici, *Memorie Trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille e ottocento, per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, voll. 2, Venezia 1803, I, p. 201; L. Crico, *Lettere sulle belle arti trevigiane*, Treviso 1833, pp. 243-244; G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *A History of Painting in North Italy*, voll. 2, London 1871, I, pp. 7-8, nota 2; M. Caffi, *Giacomello del Fiore, pittore veneziano del sec. XV*, estratto dell'articolo apparso in 'Archivio Storico Italiano', VI, 1880, pp. 3-15: 5-7; G. Morelli (Jvan Lermolieff), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e*



struttura marmorea, che aggiorna le forme del seggio dipinto da Paolo Veneziano e dal figlio Giovannino nel medesimo soggetto della Frick Collection di New York, siedono la Vergine ed il Cristo, il quale indossa una cintura di panno, presa in prestito dal guardaroba dell'equivalente figura del 'Polittico di Valleromita', risultando identica finanche a quella impiegata per cingere la vita del suo corrispettivo nell' 'Incoronazione della Vergine' Cini. Negli stalli sottostanti alloggiavano i quattro Evangelisti, riconoscibili dalle sagome dei loro rispettivi simboli, e sette angeli suonatori; ai lati si dispongono le gerarchie angeliche, a destra i patriarchi e gli apostoli, a sinistra i profeti e i martiri e nelle zone inferiori si alternano santi e vergini. In basso a destra, inginocchiato sopra un verde manto erboso, è ritratto il committente, il vescovo Antonio Correr. L'iconografia del dipinto trae ispirazione dall'affresco del Guariento, già nella Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, e su un cartiglio affisso tra gli evangelisti e i protagonisti dell'episodio sono riportati gli stessi versi che vi si leggevano: "L'AMOR CH(E) MOSSE ZIA L ET'(ER)NO PADRE PER FILGLA AVER DE SUA DEITA' TRINA COLEI CHE FO DEL SO FIGL(I)UOL POI MADRE DE LUNIVERSO QUI FA LA REGINA".<sup>52</sup> Fino alla metà dell'Ottocento la tavola fu adornata da una splendida cornice di legno, che recava l'iscrizione: "1438 A DI 10 FREVER CHRISTOFALO DA FERRARA INTAJO" (*more veneto*).<sup>53</sup> Al centro, sopra lo zoccolo su cui poggia la struttura del trono, è un cartiglio ondulato su cui Michele Caffi poteva ancora leggere la firma: "IAC. DE. FLORE. P.

---

Berlino, Bologna 1886, p. 366 nota 1; *Catalogo delle R.R. Gallerie di Venezia*, Venezia 1887, pp. 99-100; P. Molmenti, *I Pittori Bellini*, in 'Archivio Veneto', XXXVI, 1888, p. 220; Idem, *L'arte e la vita degli artisti veneziani del Rinascimento*, in 'Emporium', XIV, 1901, pp. 163-186: 170; Idem, *La Pittura Veneziana*, Firenze 1903, p. 14; L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana 1300-1500*, Venezia 1907, p. 83; L. Testi, *La storia* cit., I, p. 404; A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, voll. 11, Milano 1901-1940, VII, *La Pittura del Quattrocento*, parte I, p. 296; R. Van Marle, *The Development* cit., VII, pp. 349-350; R. Pallucchini, *Commento* cit., p. 15 nota 1; A. Maschietto, *La chiesa cattedrale di Vittorio Veneto*, Vittorio Veneto 1951, pp. 42-48; F. Bologna, *Contributi* cit., p. 18; S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955, pp. 30-31, n. 28; R. Pallucchini, *La pittura veneta* cit., p. 67; B. Berenson, *Italian Pictures* cit., I, p. 94; C. Huter, *The Ceneda* cit., pp. 26, 32-33, 36 nota 11; G. Nepi Scirè, in Eadem, F. Valcanover, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano 1985, p. 124, n. 134; K. Christiansen, *La pittura a Venezia* cit., p. 129; E. Cozzi, *Treviso*, in *La Pittura nel Veneto* cit., p. 118; F. Spadavecchia, in *Pisanello* cit., pp. 309-310; G. Fossaluzza, *Gli affreschi nelle chiese della marca trevigiana dal Duecento al Quattrocento. I/2. Tardogotico e sue persistenze*, Cornuda (Treviso) 2003, pp. 142-143, 173-174 nota 68; A. De Marchi, "Lorenzo e Jachomo da Venexia" cit., pp. 71, 74, 79, n. 27. La tavola fu tolta dalla sua collocazione originaria nel 1797 per essere trasferita in sacrestia, e poi, verso il 1830, sarebbe stata collocata provvisoriamente in una cappella sopra un altare dedicato a tutti i santi. Nel 1874, l'anno successivo al grande terremoto che aveva danneggiato la Cattedrale, fu richiesto il permesso di alienarla per far fronte alle ingenti spese di restauro, ma soltanto nel 1882 si conclusero le pratiche con l'acquisto della tavola da parte del Ministero.

<sup>52</sup> L'attenzione per le figurazioni guarientesche è confortata da un 'San Michele arcangelo' del Museo Correr di Venezia, il quale reinterpreta i medesimi soggetti che dovettero decorare la cappella privata della Reggia Carrarese (cfr. F. Bologna, *Contributi* cit., p. 16 nota 1; C. Huter, *The Ceneda* cit., pp. 26, 33; S. Gallo, *Polittico* cit., p. 592). Nondimeno, esso cita apertamente il corrispettivo del polittico di Mombaroccio di Zanino di Pietro, poiché le ancheggianti pose degli angeli padovani sono qui abbandonate in favore di un maggior dinamismo e di una più naturale torsione del busto, dovuta alla flessione delle gambe che schiacciano il diavolo a terra.

<sup>53</sup> M. Caffi, *Giacomello del Fiore* cit., p. 5.

1438”.<sup>54</sup> In precedenza, Domenico Maria Federici aveva indicato come autore un immaginario Cristoforo del Fiore, accrescendo la confusione intorno all’opera.<sup>55</sup> Considerato che in un antico manoscritto contenente le biografie dei vescovi di Ceneda è scritto che il vescovo Antonio Correr avrebbe ordinato la cosiddetta “pittura del Paradiso” all’“eximio illius temporis pictore Iacobello de Flore”,<sup>56</sup> è ragionevole pensare che la tavola sia stata commissionata all’attempato pittore veneziano e che egli abbia declinato l’offerta, passandola al più giovane collega. Forse, a causa di quella menzione, qualche ‘restauratore’ ottocentesco decise di apporre una falsa firma jacobelliana sul cartiglio al centro, analogamente a quanto fece su un polittico con la ‘Madonna adorante il Bambino tra sei angeli, San Domenico e un frate domenicano’ dell’Accademia Carrara di Bergamo, sul quale si può leggere una simile iscrizione fittizia.<sup>57</sup> A quanto pare, l’altar maggiore della Cattedrale fu costruito tra il 1430 ed il 1432, mentre la cornice del dipinto fu ultimata da Cristoforo da Ferrara nel 1438 (*more veneto*); di conseguenza, convengo con Rodolfo Pallucchini nel supporre che l’‘Incoronazione della Vergine’ sia stata eseguita nel lasso di tempo che intercorre tra quelle date.<sup>58</sup> Alle imbambolate figure del trittico di Chioggia e dell’‘Incoronazione della Vergine’ di Ceneda si potranno collegare tre inedite tavolette ridipinte con i ‘Santi Francesco, Caterina d’Alessandria e Chiara’,<sup>59</sup> che dovettero alloggiare entro i contrafforti laterali di un perduto polittico. Esse furono segnalate da Federico Zeri sul mercato antiquario italiano nel 1970 e sono note grazie ad alcune riproduzioni fotografiche custodite nella fototeca dello studioso, in cui sono riferite allo “Pseudo Jacobello del Fiore”.<sup>60</sup> Ad un altro complesso dovettero appartenere un ‘San

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 6. Egli ricorda che nel 1840 un prete toscano, forse l’abate Nannini di Firenze, avrebbe pulito il quadro, cancellando definitivamente tale iscrizione.

<sup>55</sup> D.M. Federici, *Memorie Trevigiane* cit., p. 201.

<sup>56</sup> (C. Lotti), *Series Episcoporum* cit.; L. Lanzi, *Storia* cit., p. 14; M. Caffi, *Giacomello del Fiore* cit., p. 5.

<sup>57</sup> “JACHOMELLO DE FIOR F. MCCCCXXX” (cfr. M. Caffi, *Giacomello del Fiore* cit., p. 9; L. Venturi, *Le origini* cit., p. 85; G. Frizzoni, *Le gallerie dell’Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo 1907, p. 41; L. Testi, *La storia* cit., I, p. 412; R. Pallucchini, *La pittura veneta* cit., p. 69; *Accademia Carrara: galleria di Belle Arti in Bergamo; catalogo ufficiale*, a cura di F. Russoli, Bergamo 1967, p. 23; A. Ottino della Chiesa, *Accademia Carrara*, nuova ed. riv. e ampliata, Bergamo 1967, pp. 28-29; C. Huter, *The Ceneda* cit., pp. 26, 34, 36 nota 6; G. Vitalini Sacconi, *Pittura veneta* cit., p. 16; A. De Marchi, “*Lorenzo e Jachomo da Venexia*” cit., pp. 76-77, n. 2). Al centro sei angeli incoronano e affiancano una meditatonda Vergine, che indossa uno sfavillante mantello, adorando un gracile Bambino disteso sul suo grembo, mentre ai piedi del trono un minuscolo ‘San Domenico’ e un frate barbuto ci suggeriscono che il dipinto dovette provenire da un’ignota destinazione domenicana. Ai lati del pannello centrale sono collocati sei episodi della vita di Cristo (tre per lato), i quali avvengono tutti all’ombra di alcune montagnole digradanti. Tra di essi vale la pena menzionare la ‘Crocifissione’, che echeggia l’equivalente soggetto della Pinacoteca Querini Stampalia, e il ‘Noli me Tangere’, che ritrae l’avvenimento descritto dal *Vangelo* di Giovanni (XX, 17), cioè il momento in cui la Maddalena non riconobbe immediatamente Gesù risorto, ma lo scambiò per il custode del giardino, con tanto di vanga in mano.

<sup>58</sup> R. Pallucchini, *La pittura veneta* cit., p. 67.

<sup>59</sup> Tempere su tavola, ‘San Francesco’ 78,5 x 22,8 cm.; ‘Santa Caterina d’Alessandria’ 81,5 x 22,8 cm.; ‘Santa Chiara’ 81,5 x 22,8 cm.

<sup>60</sup> Schede 24090, 24091, 24092, busta 0277, fascicolo 4.

Tommaso d'Aquino' e un 'San Nicola' già a Venezia in collezione Cini,<sup>61</sup> le cui dimensioni (26,9 x 13 cm. ognuno) combaciano con quelle di un ignoto 'San Domenico' di collezione privata,<sup>62</sup> che poggia i piedi sopra un identico pavimento marmoreo, esibendo, all'altezza dei piedi, un panneggio fin troppo conforme a quello dei suoi compagni.

Frattanto, la fama del pittore dovette essersi propagata lungo la costa adriatica, poiché in questi anni inviò due importanti opere in Abruzzo, vale a dire il 'Polittico ligneo di San Giacomo'<sup>63</sup> già nella sagrestia della Cattedrale di Atri (oggi nel Museo Capitolare), in cui dipinse le sei coppie di santi della predella, e il polittico con la 'Madonna col Bambino tra San Bartolomeo, San Michele, San Silvestro, San Nicola, il Redentore benedicente, San Biagio, Santa Caterina d'Alessandria, Santa Dorotea e Sant'Antonio Abate' già a Cellino Attanasio nella chiesa di Santa Maria La Nova (oggi all'Aquila presso il Museo Nazionale d'Abruzzo).<sup>64</sup> Lucia Sartor ha ipotizzato che il polittico di Atri sia stato commissionato

---

<sup>61</sup> C. Huter, *The Ceneda* cit., pp. 26, 33-34, figg. 36-37; I. Chiappini di Sorio, *Appunti per la storia dell'arte veneta. Jacobello ed Ercole del Fiore*, in 'Arte Documento', 3, 1989, pp. 58-71: 62; A. De Marchi, "Lorenzo e Jachomo da Venexia" cit., p. 79, n. 25.

<sup>62</sup> Tempera su tavola, 29 x 15,5 cm.; ringrazio Andrea De Marchi per avermi mostrato la foto dell'opera.

<sup>63</sup> E. Bertaux, *L'autore degli affreschi del Duomo di Atri: Andrea da Lecce marsicana e le opere sue autentiche in Sulmona, Guardiagrele, Atri, Mutignano e Isola del Gran Sasso*, in 'Rassegna Abruzzese di Storia ed Arte', II, 1898, pp. 200-207: 206; A. Jahn Rusconi, *Attraverso l'Abruzzo: Atri*, in 'Emporium', XXI, 1905, pp. 23-42: 36; V. Mariani, *Sculture lignee in Abruzzo*, Bergamo 1930, tav. 18; E. Carli, *Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo*, in 'Rivista del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte', IX, 1942, fasc. 1-3, pp. 164-211: 167-170; P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 933, n. 177; F. Bologna, *Contributi* cit., pp. 14-16; E. Carli, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960, p. 68; G. Mariacher, *Scultura lignea nel mondo latino*, Milano 1966, p. 67; C. Huter, *The Ceneda* cit., pp. 25-26, 28, 36 nota 5; L. Ricci Rozzi, *Jacobello del Fiore e il polittico teramano*, in 'La Voce Pretuziana', rivista quadrimestrale della Cassa di Risparmio della Provincia di Teramo, 2, 1981, pp. 36-41: 41; A. Ruggeri Augusti, *Un capolavoro recuperato: la pala del Moranzone di Gemona*, in *Restauro nel Friuli Venezia Giulia*, I, (supplemento al n. 42 del 14 marzo 1983 di 'Regione cronache Friuli-Venezia Giulia. Informazione e documentazione'), Trieste 1983, pp. 40-43: 41; O. Lehmann-Brockhaus, *Abruzzen und Molise: Kunst und Geschichte*, Munchen 1983, p. 364; B. Trubiani, *Nuova guida di Atri*, Atri 1983, p. 61; S. Gallo, *Polittico* cit., p. 592; E. Carli, *Arte in Abruzzo*, Milano 1998, pp. 72, 223; G. Ericani, *I Moranzoni veneziani e la scultura lignea veneta del Quattrocento*, in G. Perusini (a cura di), *La scultura lignea nell'arco alpino: storia, stili e tecniche, 1450-1550*, Udine 1999, pp. 105-117: 110-111; A. Tambini, *La quattrocentesca* cit., p. 231 nota 13; A. De Marchi, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., p. 70; L. Sartor, *Scultura lignea veneziana del Quattrocento (1390-1500)*, tesi di Dottorato, Università degli Studi di Udine, 2000-2001, pp. 59-64; F. Negri Arnoldi, *Dossale di San Giacomo, Museo Capitolare, Atri*, in AA.VV., *Documenti* cit., 5, *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, voll. 2, Pescara 2001, I, pp. 356-357; A. De Marchi, "Lorenzo e Jachomo da Venexia" cit., pp. 72, 77, n. 1; G. Ericani, *Il Crocifisso ligneo nell'alto Bellunese tra Gotico e Rinascimento*, in *A nord di Venezia: scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di A.M. Spiazzi, G. Galasso (Palazzo della Crepadona, Belluno, 30 ottobre 2004 - 22 febbraio 2005), Cinisello Balsamo (Milano) 2004, pp. 427-435, 436, n. 100; M. Calì, *Il polittico di Jacobello del Fiore: ex chiesa di Sant'Agostino, Teramo*, in AA.VV., *Documenti* cit., 7, *Teramo e la valle del Tordino*, voll. 2, Teramo 2006, I, pp. 463-468: 468; A. Markham Schulz, *Woodcarving* cit., pp. 201-206, n. 1.

<sup>64</sup> E. Bertaux, *L'autore* cit., p. 206; A. Colasanti, *Gentile da Fabriano*, Bergamo 1909, p. 86, lo cita come opera da abbinarsi ad "alcuni affreschi del Duomo di Atri"; B. Berenson, *Italian pictures of the renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford 1932, p. 270; E. Carli, *Per la pittura* cit., pp. 164-166, 170; R. Pallucchini, *Commento* cit., p. 15 nota 1; F. Bologna, *Contributi* cit., pp. 14, 16; R. Pallucchini, *La pittura veneta* cit., p. 69; B. Berenson, *Italian Pictures* cit., I, p. 93; C. Huter, *The Ceneda* cit., pp. 26, 28, 36 nota 9, fig. 31; S. Gallo, *Polittico* cit., 589-590; R. Torlontano, "Maestro di Cellino Attanasio", in *La Pittura nel Veneto* cit., pp. 353-354; D.V. Fucinese, *Il patrimonio artistico*, in *Il Duomo di Teramo e i suoi tesori d'arte*, Pescara 1993, pp. 68-89: 77; A.

dalla confraternita di San Giacomo, che fu fondata nel 1354 e che dovette possedere una cappella nella prima campata della navata sinistra della Cattedrale atriana.<sup>65</sup> Al centro del polittico è collocata la figura eretta di San Giacomo, accompagnata dai suoi più consoni attributi iconografici, ovvero il libro ed il bastone da pellegrino. Ai lati del santo furono intagliate diciotto scene della sua vita, che si dispongono su tre ordini sovrapposti, traendo spunto dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze e dal *Liber Sancti Jacobi*, la cui stesura è attribuita al papa Callisto II.<sup>66</sup> In basso fu aggiunta una sorta di predella con coppie di mezzi busti di santi, compresi entro archetti trilobi acuti: partendo da sinistra si riconoscono ‘Santa Chiara, San Francesco, Santa Caterina d’Alessandria, San Nicola, Sant’Agostino, San Girolamo, San Gregorio Magno, Sant’Ambrogio, un Santo Vescovo, una Santa femminile (forse Santa Reparata, patrona di Atri), San Leonardo e Santa Maria Maddalena’. Per convincersi della paternità di “Lorenzo da Venexia”, con una datazione sul 1440, basterà confrontare il ‘Santo Vescovo’, dal naso diritto, dalla bocca sottile e dalla soffice barba lanuginosa, con il Cristo di Ceneda, o la ‘Santa femminile’, dalla folta capigliatura bionda, con i Santi Felice e Fortunato del trittico di Chioggia. Per quanto concerne la parte scultorea si sono fatti i nomi di Caterino Moronzone<sup>67</sup> o dei suoi figli Gasparino<sup>68</sup> e Jacopo,<sup>69</sup> e, sebbene la maggior parte della critica l’abbia correttamente

---

Tambini, *La quattrocentesca* cit., pp. 231-233, 235-236; A. De Marchi, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., p. 70; Idem, “Lorenzo e Jachomo da Venexia” cit., pp. 74, 78, n. 14; M. Calì, *Il polittico* cit., p. 468. Il polittico di Cellino Attanasio rivela tutte le componenti che nutrono l’arte di “Lorenzo da Venexia”, cioè uno smodato amore per le soluzioni di Gentile da Fabriano, mediato dall’incontro con Michele Giambono e Zanino di Pietro. Esso si ataglia perfettamente alla cronologia del polittico atriano, poiché i Santi Michele, Caterina d’Alessandria e Dorotea derivano dalle figure del trittico di Chioggia, le quali esibiscono quelle tipiche mani a tenaglia, che possiamo esaminare anche nel San Biagio o nella predetta Santa Dorotea. L’insonnolita Madonna e l’indolente San Bartolomeo ripropongono le inespressive fisionomie della Vergine e del Cristo di Ceneda, mentre il San Nicola non è altro che una versione ingrandita del medesimo santo, già a Venezia in collezione Cini. Per di più, l’intorpidito Redentore benedicente del registro superiore, apparentandosi con gli smarriti personaggi di Zanino di Pietro, rappresenta la naturale evoluzione del Dio Padre dell’“Incoronazione della Vergine” Cini. Le molli forme sfumate delle figure abruzzesi si confanno anche a una malridotta ‘Madonna dell’Umiltà con San Giovannino’ del Museo di Castelvecchio di Verona, che in passato fu talmente ridipinta da creare non pochi sospetti sulla sua autenticità (cfr. [L. Balladoro, C. Bernasconi], *Catalogo degli oggetti d’arte e d’antichità del Museo Civico di Verona*, Verona 1865, p. 12, n. 50; E. Sandberg Vavalà, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona 1926, pp. 330, 356; M. Lucco, *Lorenzo di Giacomo*, in *La Pittura nel Veneto* cit., I, pp. 349-350; A. Tambini, *La quattrocentesca* cit., pp. 232-234; G. Fossaluzza, *Gli affreschi* cit., p. 173 nota 68; A. De Marchi, “Lorenzo e Jachomo da Venexia” cit., p. 79, n. 32; T. Franco, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all’inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Cinisello Balsamo 2010, pp. 120-121, n. 75).

<sup>65</sup> L. Sartor, *Scultura lignea* cit., pp. 63-64. Quando la confraternita cessò di esistere nel 1504, il Capitolo della Cattedrale si impadronì della cappella; nel 1618 questa passò alla famiglia milanese degli Arlini, i quali dotarono l’altare di una più moderna pala.

<sup>66</sup> *The Miracles of Saint James. Translation from the Liber Sancti Jacobi*, traduzione e introduzione di T.F. Coffey, L.K. Davidson, M. Dunn, New York 1996, pp. 57-96, 131-150.

<sup>67</sup> E. Carli, *Per la pittura* cit., pp. 167-170.

<sup>68</sup> Idem, *La scultura lignea* cit., p. 68.

<sup>69</sup> G. Ericani, *I Moranzon* cit., pp. 110-111.

assegnata all'ambito moronzoniano,<sup>70</sup> solamente Anne Markham Schulz, trascurando l'analisi della parte dipinta, ha preferito riferirla ad una generica "Venetian School", con un'inverosimile datazione sul 1410.<sup>71</sup> A distanza di settant'anni dal fondamentale contributo di Enzo Carli, credo che vada ribadita con forza l'affinità stilistica tra il San Giacomo atriano e il San Giuseppe o il Simeone del 'Paliotto del Corpus Domini' del Museo Correr, che fu intagliato da Caterino Moronzone e policromato da Bartolomeo di Paolo: si osservino le goticissime pieghe degli abiti, le bocche dischiuse, le labbra turgide, quei caratteristici mustacchi che si arricciano ai lati della bocca, le fluenti barbe spiraliformi, gli zigomi sporgenti, lo sguardo assente e gli occhi incavati. Lungi dal voler riferire la parte scultorea del polittico atriano a Caterino Moronzone, il quale, peraltro, dovette morire entro il 22 ottobre 1430,<sup>72</sup> concordo con Lucia Sartor nel supporre che il maestro del San Giacomo si sia formato all'interno della tradizione moronzoniana.<sup>73</sup> Per il momento dobbiamo accontentarci d'ipotizzare che egli sia stato un seguace di Caterino o uno dei numerosi componenti della famiglia Moronzone, ma tra questi reputo opportuno escludere sia Gasparino, dal momento che i frammenti del suo colossale 'San Cristoforo', oggi al Museo Correr,<sup>74</sup> mostrano i segni di un accresciuto classicismo, sia Jacopo, giacché l'unica sua scultura documentata, vale a dire il 'Sant'Antonio da Padova' nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari di Venezia, presenta un maggior naturalismo, in linea con le altre opere di metà secolo.<sup>75</sup> Alla prima maturità di "Lorenzo da Venexia" spetteranno un

---

<sup>70</sup> L. Sartor, *Scultura lignea* cit., pp. 59-64; A. De Marchi, "Lorenzo e Jacomo da Venexia" cit., pp. 72, 77, n. 1.

<sup>71</sup> A. Markham Schulz, *Woodcarving* cit., pp. 201-206, n. 1.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 94, n. 153.

<sup>73</sup> L. Sartor, *Scultura lignea* cit., p. 61.

<sup>74</sup> Il 1° marzo 1429 Marco di Maffeo Trevisan donò 150 ducati alla chiesa della Madonna dell'Orto, al fine di ornare un altare con una statua lignea di 'San Cristoforo con Cristo sulle spalle'; il 12 agosto 1431, la figura del 'San Cristoforo' "de legnamine intaiada et depenta" fu posta sull'altare della Scuola di Santa Maria e di San Cristoforo dei Mercanti all'interno della chiesa veneziana. Pertanto, possiamo desumere che Gasparino abbia intagliato la statua nel lasso di tempo che intercorre tra quelle due date. Nel 1493 Marin Sanudo ricordò "a Santa Maria dell'Horto un San Christophoro all'altar grande, grandissimo", e, più tardi, Francesco Sansovino avrebbe descritto la statua: "Il colosso di San Christophoro su l'altar grande, fu opera di Gasparo Moranzone: il quale lo fece su la misura del uiuo in questa maniera. Che essendo stato l'anno 1470 portato d'Inghilterra a Venetia la parella del ginocchio del predetto Santo, il Moranzone, tolta la sua misura, & formato un ginocchio secondo quella proportione, & indi la gamba alla grandezza del ginocchio, & così il resto delle membra a misura della gamba, imitando in ciò Pittagora che dall'orma del pie di Hercole venne a notitia della sua statura, scolpi il predetto colosso" (cfr. M. Sanudo, *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae ovvero La città di Venetia (1493-1530)*, a cura di A. Caracciolo Aricò, glossario a cura di P. Zolli, Milano 1980, p. 51; F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII Libri*, rist. anastatica dell'ed. Venezia 1581, Bergamo 2002, pp. 59r-v; A. Markham Schulz, *Woodcarving* cit., pp. 107-109, n. 226, 313 figg. 1-2).

<sup>75</sup> Il 14 gennaio 1450 il *Guardiano*, il *vicario* e gli otto *degani* della confraternita di Sant'Antonio da Padova, chiesero a Jacopo Moronzone di realizzare una pala per il loro altare nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari. La parte principale della pala avrebbe dovuto contenere un'immagine di Sant'Antonio, seduto sopra un albero di noce, e quelle di San Bonaventura e del beato Luca Belludi. Sopra la testa di Sant'Antonio avrebbero volteggiato due angeli. Il registro superiore avrebbe dovuto contenere una Madonna, affiancata dalle figure intere dei Santi Pietro e Paolo; alle estremità ci sarebbero dovuti essere i Santi Marco e Bernardino. Tutto ciò che rimane di questo progetto è il

nutrito gruppo di pitture, che dialogano con il linguaggio esornativo di Jacopo Bellini e del giovane Antonio Vivarini.<sup>76</sup> Tra queste sono i ‘Santi Pietro e Stefano’ del Museo di Stato

---

‘Sant’Antonio da Padova’, seduto al centro dell’attuale altare, eretto nel 1663 (cfr. A. Markham Schulz, *Woodcarving* cit., pp. 132-135, n. 367, 524-529 figg. 235-240).

<sup>76</sup> A questa intensa fase belliniana va ricondotta una ‘Sant’Orsola e le undicimila vergini’ della Pinacoteca Nazionale di Bologna, che è stata considerata opera bolognese della metà del Quattrocento, fino a quando Ferdinando Bologna non l’ha spostata nell’ambito della scuola veneziana del primo trentennio del Quattrocento, vicino a Jacobello del Fiore (cfr. V. Moschini, *Alcune Sante attribuite a Caterina Vigri*, in ‘Bollettino d’arte’, 28, 1934-1935, pp. 156-159: 156-157, fig. 5; F. Bologna, *Contributi* cit., p. 14 nota 1; R. Pallucchini, *I veneti alla mostra dell’arte in Puglia*, in ‘Arte Veneta’, XVIII, 1964, pp. 214-218: 214-215, fig. 241; S. Biancani, *La leggenda di un’artista monaca: Caterina Vigri*, in *Vita artistica nel monastero femminile. Exempla*, a cura di V. Fortunati, Bologna 2002, pp. 203-219: 212-213; A. De Marchi, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale, 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2004, pp. 218-219, n. 82; Idem, in *Restituzioni* cit., p. 166; Idem, “*Lorenzo e Jachomo da Venexia*” cit., pp. 73-74, 77, n. 3, 82 nota 32). La fascia che cinge la vita della Sant’Orsola è identica a quella che vediamo sui fianchi del Cristo dell’“Incoronazione della Vergine” Cini e su quelli dell’equivalente figura del medesimo tema di Ceneda. E’ ammissibile che ai lati della tavola siano state collocate le coppie di ‘Sante Martiri’ (‘Santa Caterina d’Alessandria e Santa Lucia, Sant’Apollonia e Santa Margherita, Sant’Agnese e una Santa Martire, Santa Cristina e una Santa Martire’) della chiesa di San Giovanni in Bragora di Venezia, che, attualmente, sono sistemate sulla parete tra le due cappelle della navata sinistra (cfr. V. Moschini, *Alcune Sante* cit., pp. 156-159; F. Bologna, *Contributi* cit., p. 14; R. Pallucchini, *La pittura veneta* cit., p. 69; B. Berenson, *Italian Pictures* cit., I, p. 94; C. Huter, *The Ceneda* cit., pp. 26, 28, 36 nota 14, figg. 23-26; M. Lucco, “*Maestro di San Giovanni in Bragora*”, in *La Pittura nel Veneto* cit., I, p. 355; M.A. Chiari Moretto Wiel, *Le cappelle absidali*, in *Chiesa di San Giovanni in Bragora: arte e devozione*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali; Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia; Curia Patriarcale di Venezia, testi di M.A. Chiari Moretto Wiel, C. Novello Terranova, Venezia 1994, p. 29; A. De Marchi, “*Lorenzo e Jachomo da Venexia*” cit., pp. 74, 79, n. 30, 82 nota 32). Carl Huter ha immaginato che abbiano fatto parte di una predella e per adempiere a questa funzione sono state arbitrariamente accostate nel secolo scorso al trittico con la ‘Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Andrea’ di Bartolomeo Vivarini, che si conserva nella stessa chiesa veneziana. Andrea De Marchi è stato il primo ad accorgersi che la venatura delle quattro tavolette è verticale: ciò dimostrerebbe che non dovettero provenire da una predella ma che si dovettero disporre ai lati di un’immagine più grande. Se pensiamo che originariamente dovettero essere a figura intera, raggiungendo un’altezza di circa cinquanta centimetri (ora misurano 27 x 29 cm. ognuna), allora è pacifico concordare col De Marchi nel congetturare che la tavola bolognese (114,7 x 58,8 cm.) potesse giustificare un completamento iconografico di ‘Sante Martiri’ ai suoi lati (quattro per parte su due registri). A quest’epoca risale anche la ‘Madonna *Platytera* della Misericordia tra due giovani Santi’ della chiesa parrocchiale di Dignano d’Istria (cfr. G. Gamulin, *Ritornando sul Quattrocento*, in ‘Arte Veneta’, XVII, 1963, pp. 9-20: 11-12, fig. 3; C. Huter, *The Ceneda* cit., pp. 26, 28, 36 nota 15, fig. 27; I. Chiappini di Sorio, *Appunti* cit., pp. 62, 71 nota 24; A. De Marchi, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., p. 83 nota 103; Idem, “*Lorenzo e Jachomo da Venexia*” cit., p. 77, n. 9). Questa combinazione iconografica tipicamente lagunare trae origine da alcune delle più celebri composizioni di Jacobello del Fiore, in altre parole dalla ‘Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giacomo e Sant’Antonio Abate’, già nella chiesa di Santa Maria di Montegranaro, e dalla ‘Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista’ delle Gallerie dell’Accademia. Sull’abito della Vergine è impresso un motivo decorativo a margherite raggiate, che ricompare identico sulla mantellina azzurra di una delle ‘Sante Martiri’ di San Giovanni in Bragora, mentre i due giovani santi inginocchiati, malgrado siano privi di un consistente plasticismo scultoreo, si relazionano alle trasognate vergini della tavola bolognese e ai curiosi personaggi che popolano il ‘Giudizio e la Crocifissione di tre giovani Martiri’, già a New York in collezione Lehman (cfr. C. Huter, *Il. More early panels by the Ceneda Master*, in ‘Arte Veneta’, XXVIII, 1974, pp. 16-17; A. De Marchi, “*Lorenzo e Jachomo da Venexia*” cit., pp. 74, 78, n. 18). In questi anni “*Lorenzo da Venexia*” si accaparrò una miriade di commissioni, divenendo talmente popolare da dipingere un ‘Cristo risorto’ per la Cattedrale di Giovinazzo, una cittadina portuale situata sulla costa adriatica, a soli ventisei chilometri da Bari (cfr. L. Marziani, *Istorie della città di Giovinazzo*, Bari 1878, p. 172; G. Urbani, *Schede di Restauro*, in ‘Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro’, 7/8, 1951, pp. 47-84: 62-65; B. Berenson, *Italian Pictures* cit., I, p. 94; *Mostra dell’arte in Puglia dal tardo Antico al Rococò*, catalogo della mostra

della Repubblica di San Marino, i quali sono stati giustamente assegnati al “Maestro di Ceneda” da Mauro Lucco.<sup>77</sup> Sono convinto che in origine i due santi abbiano affiancato una ‘Madonna col Bambino in trono’ della Cà Marcello di Monselice, che, purtroppo, è stata pesantemente rifatta in ogni sua parte.<sup>78</sup> Ciò nonostante, sotto il fastidioso strato di ridipinture non tarderemo a riconoscere un’identica definizione dei tratti facciali: si vedano i menti rotondi, la dolce linea dei nasi, quelle seducenti bocche su cui è stato passato un filo di rossetto, i muscoli del collo in chiara evidenza, le gote colorite, il denso chiaroscuro che modella i contorni delle figure e quella palpitante vitalità delle epidermidi, che tramite Michele Giambono risale direttamente a Gentile da Fabriano. Se la sola analisi stilistica non convincesse, allora invito il lettore ad osservare le aureole, nelle quali notiamo una fascia esterna di bolli semplici e almeno una fascia interna di anelli con al centro un bollo, o a prestare attenzione sia alle decorazioni e alla gamma cromatica delle vesti, sia alla sagomatura delle tavole, dove si vedono ancora le scanalature che testimoniano la passata presenza di colonnine divisorie.<sup>79</sup> All’estrema attività dell’artista, forse sul 1460 o poco

---

di Bari a cura di M. D’Elia, Roma 1964, pp. 67-69, n. 73; R. Pallucchini, *I veneti* cit., pp. 214-215; R. Longhi, *Il tramonto della pittura medioevale nell’Italia del Nord*, in Idem, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, voll. 14, Firenze 1961-1984, VI, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento*, pp. 91-153: 114-115; A. De Marchi, “Lorenzo e Jachomo da Venexia” cit., pp. 74, 78, n. 12). Il Cristo pugliese si apparenta con la Sant’Orsola felsinea, con cui condivide un’analogia ieraticità, edulcorata dalla strenua ricerca di un prezioso decorativismo, e col Redentore benedicente di Cellino Attanasio, come pure col Dio Padre dell’Incoronazione della Vergine’ Cini.

<sup>77</sup> B. Berenson, *Italian pictures* cit., p. 228; Idem, *Pitture italiane del Rinascimento: catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano 1936, p. 196; P. Rotondi, *Studi e ricerche intorno a Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino, Pietro da Montepulciano e Giacomo da Recanati*, Fabriano 1936, p. 729; E. Sandberg Vavalà, *The reconstruction* cit., p. 25; M.V. Brugnoli, E. Zocca, *Guida di San Marino*, Roma 1953, p. 38; B. Berenson, *Italian Pictures* cit., I, p. 82; C. Pesaro, *Per un catalogo* cit., p. 21; N.E. Land, *The Master of the San Marino Saints and other followers of Michele Giambono*, in ‘Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae’, XXVIII, 1982, pp. 23-38: 30-31; C. Pesaro, *Michele* cit., p. 54; A. De Marchi, *A sud di Ancona* cit., pp. 31, 36 nota 16; M. Lucco, in *Fioritura* cit. p. 222, nn. 79a-79b; A. De Marchi, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., p. 70; Idem, “Lorenzo e Jachomo da Venexia” cit., pp. 76, 78, n. 21.

<sup>78</sup> G. Ericani, *Appunti di studio sulle opere d’arte del castello. Ricerca d’ambiente per capolavori sconosciuti*, in *Monselice, la Rocca, il Castello. Dalla Fondazione “Giorgio Cini” alla Regione del Veneto*, a cura di A. Businaro, testi di S. Bonomi, S. Bortolami, M. D’Ambra, A. Di Mauro, G. Ericani, foto di C. Bulegato, Cittadella (Padova) 2003, pp. 193-205: 200, fig. 7; A. De Marchi, “Lorenzo e Jachomo da Venexia” cit., p. 78, n. 17.

<sup>79</sup> Quel bianco panno setoso che protegge la testa della Madonna di Monselice fu prestato a una gracile ‘Madonna dell’Umiltà’ del Museo Diocesano di Padova, che modifica lievemente l’iconografia di una ‘Madonna adorante il Bambino tra sei angeli, San Domenico e un frate domenicano’ dell’Accademia Carrara di Bergamo (cfr. C. Huter, *Gentile da Fabriano and the Madonna of Humility*, in ‘Arte Veneta’, XXIV, 1970, pp. 26-34; Idem, *The Ceneda* cit., pp. 26, 30-32, 36 nota 10, fig. 29; *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra a cura di L. Grossato, Padova, Palazzo della Ragione, Milano 1974, n. 65; M. Lucco, *Padova*, in *La Pittura nel Veneto* cit., I, p. 101 nota 64; Idem, “Maestro” cit., p. 355; A. De Marchi, “Lorenzo e Jachomo da Venexia” cit., p. 78, n. 19). Le tavole di Monselice e di Padova hanno molti punti di contatto con una ‘Madonna col Bambino’, già a Colonia presso la Galleria Malmedè, che è stata associata a “Lorenzo da Venexia” da Andrea De Marchi (cfr. A. De Marchi, “Lorenzo e Jachomo da Venexia” cit., p. 77, n. 6). Questa pallida Vergine stringe tra le braccia il Bambino dormiente, in conformità all’iconografia che, tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo, era stata introdotta a Venezia da Nicolò di Pietro e dal giovane Jacobello del Fiore (*alias* “Maestro della Madonna Giovanelli”), stagliandosi su un algido fondale azzurro, analogamente ai ‘Santi Pietro e Stefano’ di San Marino o alla ‘Madonna col Bambino’ del giovane Jacobello, già a Venezia in casa Giovanelli, o all’Incoronazione della Vergine’ di Nicolò di Pietro, oggi nella Galleria Nazionale d’Arte Antica di Palazzo Barberini di Roma. La

dopo, va ricondotto il polittico con la ‘Madonna col Bambino in trono tra i Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, la Resurrezione, un Santo Apostolo e San Giorgio’ della chiesa di Sant’Agostino di Monterubbiano, nel fermano, che, stando alla testimonianza di Amico Ricci, dovette provenire dall’altare maggiore della chiesa di San Giovanni Battista.<sup>80</sup> Il volto della Vergine è in gran parte perduto ed il tessuto pittorico generalmente distaccato rese necessario un restauro piuttosto complicato, che non riuscì a rimuovere dagli incarnati le scorie del tempo. Gli spettinati Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista sono mutuati dalle analoghe figurazioni di Jacobello del Fiore nel trittico con la ‘Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista’ delle Gallerie dell’Accademia, mentre il Bambino, stendendo la gambetta sinistra e piegando la destra, imita la posa dell’equivalente figura della tavola di Francoforte. La Resurrezione, malgrado presenti un *ductus* pittorico più stanco e involuto, parafrasa lo stesso soggetto che vediamo sull’ala destra del polittico di Bergamo: si confrontino il Cristo benedicente, che poggia il piede destro sul bordo del sepolcro, i soldati dormienti, che si accasciano ai lati, e quelle selvagge montagnole sullo sfondo. La sciupata Madonna del pannello centrale è il modello da cui furono ricavate sia un’inedita ‘Madonna col Bambino e due angeli’ di collezione privata milanese, che è nota grazie ad una foto custodita nella fototeca Longhi (0710174, scuola di Jacobello del Fiore),<sup>81</sup> sia una ‘Madonna col Bambino’ già a Firenze in collezione privata, che è stata introdotta negli studi da Andrea De Marchi nel 2004.<sup>82</sup> Possiamo immaginare che con questi dipinti si

---

tonalità perlacea della pelle della Madonna è ravvivata da quei tocchi di rosso sulle gote e sulle labbra, mentre la linea serpentinata della passamaneria del suo comodo paludamento omaggia le soluzioni impiegate da Jacobello del Fiore nel trittico con la ‘Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele’ delle Gallerie dell’Accademia. I tratti facciali della Madonna di Colonia, ossia la fronte spaziosa, le tenui sopracciglia, i piccoli occhi affettuosi, il naso diritto e la bocca carnosa, sono condivisi sia da un ‘Cristo morto che fuoriesce dal sepolcro’ della Pinacoteca del Lloyd Adriatico di Trieste (cfr. F. Sforza Vattovani, in *La Pinacoteca del Lloyd Adriatico*, Trieste 1993, p. 5; A. De Marchi, “*Lorenzo e Jachomo da Venexia*” cit., p. 79, n. 24) sia da una ‘Santa Marina’ in collezione Kisters a Kreuzlingen (cfr. A. De Marchi, “*Lorenzo e Jachomo da Venexia*” cit., p. 78, n. 13), nonché da una ‘Madonna adorante il Bambino’, che è passata nel 1996 ad un’asta milanese di Sotheby’s (cfr. *Ibidem*, p. 78, n. 15). Questi dipinti si collegano all’iconografia e allo stile della Vergine del trittico di Candelara, consentendomi di collocarli in anni prossimi all’esecuzione del trittico marchigiano, forse verso la metà del Quattrocento.

<sup>80</sup> A. Ricci, *Memorie Storiche* cit., p. 230; L. Testi, *La storia* cit., II, p. 275; R. Van Marle, *The Development* cit., VIII, p. 310; L. Serra, *L’arte* cit., II, p. 377; *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, catalogo critico a cura di L. Dania, introduzione di A. Valentini, Milano 1967, pp. 74-75; G. Donnini, in *Restauro nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi* (Urbino – Palazzo Ducale, 28 giugno – 30 settembre 1973), Urbino 1973, pp. 812-814, n. 209; G. Vitalini Sacconi, *Pittura veneta* cit., pp. 10-12; A. De Marchi, *A sud di Ancona* cit., p. 31; F. Marcelli, in *Il Gotico Internazionale a Fermo e nel Fermano*, a cura di G. Liberati (Fermo, Palazzo dei Priori, 28 agosto-31 ottobre 1999), Livorno 1999, p. 92, n. 9; A. De Marchi, in *Idem*, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., pp. 70, 83 nota 104; *Idem*, “*Lorenzo e Jachomo da Venexia*” cit., pp. 76, 78, n. 16; A. Marchi, in *L’aquila e il leone: l’arte veneta a Fermo, Sant’Elpidio a Mare e nel Fermano; Jacobello, i Crivelli e Lotto*, catalogo della mostra a cura di S. Papetti (Fermo, Pinacoteca Civica/Sant’Elpidio a Mare, Pinacoteca Civica “Vittore Crivelli”, 24 marzo-17 settembre 2006), Venezia 2006, pp. 104-105, n. 8; ‘*Dotti amici*’ Amico Ricci e la nascita della storia dell’arte nelle Marche, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Ancona 2007, pp. 530-531.

<sup>81</sup> Tempera su tavola, 65 x 55 cm.

<sup>82</sup> A. De Marchi, “*Lorenzo e Jachomo da Venexia*” cit., p. 77, n. 10. Negli ultimi anni della sua vita “*Lorenzo da Venexia*” spedì alcune opere verso la sponda opposta dell’Adriatico, come testimoniano la ‘Lavanda dei piedi’ della chiesa di San Pietro di Crno (cfr. K. Radulic, in *IV mostra d’opere d’arte*



chiudesse l'interminabile carriera del pittore veneziano, il quale non fu mai attratto dalle pervasive novità rinascimentali, rimanendo tenacemente fedele al linguaggio tardogotico fino alla morte.

Per concludere, vorrei fare qualche considerazione sulle identità e sui ruoli dei firmatari dell'«Incoronazione della Vergine» Cini: «M(AESTRO) LORE(N)ÇO . EIACHOMO . DA VENEXIA . AFATO . QUESTO . LAVORO . 1429 / ADI / 8 AGOSTO». Innanzitutto, la doppia firma che appare sulla tavola veneziana è accompagnata da una declinazione del verbo al singolare: ciò non deve sembrarci affatto strano, giacché sancisce la collaborazione tra i due artisti ed è assai ricorrente tra il XIV ed il XV secolo: basti pensare al perduto calice nella sagrestia di San Domenico di Perugia, firmato da Ugolino di Vieri e Viva di Lando,<sup>83</sup> o al monumento funebre del vescovo Guido Tarlati nella Cattedrale di Arezzo, firmato paritariamente da Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura nel 1330,<sup>84</sup> o, ancora, a un'«Incoronazione della Vergine» della Pinacoteca Querini Stampalia di Venezia, firmata congiuntamente da Donato e Catarino nel 1372.<sup>85</sup> L'unità stilistica dell'«Incoronazione della Vergine» Cini non è in contrasto con la possibilità che «Lorenzo e Iachomo da Venexia» siano stati due artisti associati ed è improprio supporre che il secondo maestro sia intervenuto semmai nei laterali perduti, perché la firma, piuttosto che un indizio di simbiosi stilistica, rappresenta un vero e proprio marchio societario, grazie al quale dovettero ottenere le commissioni. Non è filologicamente corretto pensare che «Lorenzo» sia stato il pittore e che «Iachomo», invece, abbia intagliato la carpenteria del polittico, poiché quando vi fu un'effettiva collaborazione tra pittore e scultore, questi distinsero nettamente i loro ruoli, come avvenne tra Bartolomeo di Paolo e Caterino

---

*restaurate e dello studio per restauri*, Zara 1971, n. 23; G. Gamulin, *Contributi alla pittura del Quattrocento*, in 'Arte Veneta', XXXVII, 1983, pp. 31-48: 31-32, fig. 1; A. De Marchi, *Per un riesame* cit., p. 64, nota 92; M. Lucco, *Venezia* cit., pp. 33, 48 nota 65; A. De Marchi, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., p. 83 nota 103; Idem, «Lorenzo e Iachomo da Venexia» cit., p. 77, n. 7) e la tavola con 'San Tommaso e un Santo cavaliere martire' della chiesa ortodossa di Sarajevo, in cui sono replicate le malinconiche espressioni dei santi di Monterubbiano (cfr. N.E. Land, *The Master* cit., p. 30; A. De Marchi, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., p. 83 nota 103; Idem, «Lorenzo e Iachomo da Venexia» cit., p. 78, n. 22). A questo periodo risale anche la tela con i 'Santi Pietro e Nicola', già nei depositi di Palazzo Ducale di Venezia (cfr. V. Moschini, *Alcuni dipinti nei depositi demaniali di Venezia*, in 'Rivista di Venezia', XII, 1933, 5, pp. 231-244: 235, fig. 3, 238-239; A. De Marchi, «Lorenzo e Iachomo da Venexia» cit., n. 28). Le opere che espungerei dal catalogo stilato dal De Marchi sono una 'Madonna dell'Umiltà' già a Verona nella collezione di Luciano Cuppini, e la tavoletta con 'San Girolamo che ammansisce il leone' dei Fine Arts Museums of San Francisco (Palace of the Legion of Honor), che dovrà essere trasferita nell'orbita di Nicolò di Pietro e dei suoi seguaci (cfr. E. Sandberg Vavalà, *A story of St. Jerome*, in 'The Burlington Magazine', LXVIII, 1936, pp. 95-96; A. De Marchi, *Michele di Matteo a Venezia e l'eredità lagunare di Gentile da Fabriano*, in 'Prospettiva', 51, 1987, pp. 17-36: 35 nota 86; Idem, «Lorenzo e Iachomo da Venexia» cit., pp. 78-79, nn. 20, 31).

<sup>83</sup> A. Rossi, *Inventario della Sagrestia di S. Domenico di Perugia nel secolo quindicesimo*, in 'Giornale di erudizione artistica', I, 1872, 3, p. 74, «ISTE CALIX FECIT UGHOLINUS ET VIVA DE SENIS».

<sup>84</sup> R. Bartalini, in *Scultura Gotica Senese 1260-1350*, a cura di R. Bartalini, con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, Torino 2011, pp. 274-275, n. 3, 291, 297-298, n. 2, «HOC OPU(S) FECIT MAGISTE(R) AGUSTINU(S) ET MAGISTE(R) ANGELU(S) DE SENIS MCCCXXX».

<sup>85</sup> L. Testi, *La storia* cit., I, p. 239; M. Dazzi, E. Merkel, *Catalogo* cit., p. 33; M. Boskovits, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian Painting, 1290-1470*, London 1990, p. 203, nota 12; A. De Marchi, *Il vero Donato Veneziano*, in 'Arte in Friuli-Arte a Trieste', 21/22, 2003, pp. 63-72, «MCCCLXXII MXE AGVSTI DONATVS ET CATARINVS PICXIT».

Moronzone nel ‘Paliotto del Corpus Domini’ del Museo Correr,<sup>86</sup> o tra Nicolò di Pietro e lo stesso Caterino nella croce di Sant’Agostino di Verucchio,<sup>87</sup> o tra Martino di Bartolomeo e Jacopo della Quercia nell’‘Annunciazione’ della Collegiata di San Gimignano,<sup>88</sup> o, per finire, tra Jacobello del Fiore e Antonio Bonvicino nel ‘Crocifisso’ della chiesa dei Santi Apollinare e Cristoforo di Casteldimezzo.<sup>89</sup> Una volta chiarito che “Lorenzo e Iachomo da Venexia” abbiano formato una “compagnia”, persiste la difficoltà nel decifrare l’ambiguità dell’iscrizione. Per quanto sia esistita, soprattutto in epoche più recenti, l’abitudine di firmare i dipinti con “HOC OPUS FECIT” anziché con il più consueto “HOC OPUS PINXIT”, mi chiedo perché i due artisti abbiano utilizzato una formula che si addice maggiormente agli scultori che non ai pittori, e questa differenza parrà lampante se la confrontiamo con altri esempi di collaborazione pittorica, come l’‘Annunciazione tra i Santi Ansano e Margherita’ degli Uffizi, firmata da Simone Martini e Lippo Memmi nel 1333,<sup>90</sup> o come l’‘Incoronazione della Vergine’ della Frick Collection, firmata da Paolo Veneziano e dal figlio Giovannino nel 1358,<sup>91</sup> o come il sunnominato equivalente soggetto della Pinacoteca Querini Stampalia, firmato da Donato e Catarino nel 1372.<sup>92</sup> Lo stato attuale delle conoscenze non ci consente di identificare i due artisti, ma, senza avere la presunzione di risolvere questo spinoso problema, vorrei aggiungere alcuni dati che possano alimentare il dibattito intorno a “Lorenzo e Iachomo da Venexia”. Tra gli artisti che furono battezzati con quei nomi, gli unici che poterono consociarsi e che furono menzionati assieme in più di un’occasione sono Lorenzo Moronzone di Andrea ed il nipote Jacopo Moronzone di Caterino. Infatti, l’8 maggio 1432 Lorenzo nominò suo procuratore Jacopo, affinché quest’ultimo recuperasse una somma di denaro dall’orafo Michele di Niccolò Dei da Firenze, il 14 gennaio 1433 (*more solito*) Jacopo testimoniò alla stesura di un documento, in cui gli zii Lorenzo e Matteo di Andrea Moronzone scrissero una quietanza per la divisione dell’eredità del padre, e il 19 febbraio 1433 (*more solito*) Lorenzo nominò ancora una volta suo procuratore il nipote Jacopo, affinché recuperasse il debito da Michele Dei, che all’epoca viveva a Verona.<sup>93</sup> Nella documentazione archivistica Lorenzo è citato in qualità di “intaiator” ma nessuna delle sue opere è giunta ai giorni

---

<sup>86</sup> La ‘Presentazione al tempio’ centrale ospita le firme dei due artisti: “BARTOLOMEV(S) / M(AGISTR)I PAVLI PI(N)XIT / CHATARIN(VS) / FILIV(S) MAGIS/TRI ANDREE / INCIXIT HOC / OPUS”.

<sup>87</sup> “MCCCCIII. NICOLAUS PARADIXI MILES DE VENECIIS PINXIT & CHATERINUS SANCTI LUCE INCIXIT” (cfr. P. Paoletti, *L’architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia: ricerche storico-artistiche*, 4 voll., Venezia 1893-1897, I, p. 80, II, p. 205; A. Markham Schulz, *Woodcarving* cit., p. 94, n. 153).

<sup>88</sup> Sulla base dell’angelo si legge “MCCCCXXVI MARTINUS BARTHOLOMEI DE SENIS PINXIT”, mentre sulla base della Vergine “HOC OPUS FECIT MAGISTER GIACOPUS PIERI DE SENIS”.

<sup>89</sup> “ANTVONIO DE BONV/EXIN INTAIATORE ST/O LAVORIO (I)N VENIEX/IA IACOMELO DE FIOR P(INXIT)”.

<sup>90</sup> “SYMON MARTINI ET LIPPVS MEMMI DE SENIS ME PINXERUNT ANNO DOMINI MCCCXXXIII”.

<sup>91</sup> “MCCCLVIII PAVLVS CVM IOHANINVS EIV(S) FILIV(S) PI(N)SERU(N)T HOC OP(VS)”.

<sup>92</sup> “MCCCLXXII MXE AGVSTI DONATVS ET CATARINVS PICXIT”.

<sup>93</sup> A. Markham Schulz, *Woodcarving* cit., pp. 132-135, n. 367, 141-142 n. 392.

nostri e nulla vieta di pensare che possa aver esercitato anche il mestiere di pittore.<sup>94</sup> D'altronde, proprio il nipote Jacopo si cimentò tanto nello scolpire quanto nel dipingere,<sup>95</sup> dal momento che nel 1441, su commissione di Donna Isabetta Dall'Orto, dipinse un polittico con l'Assunzione della Vergine tra i Santi Elena, Giovanni Battista, Benedetto ed Elisabetta' per la chiesa di Sant'Elena di Venezia (oggi presso le Gallerie dell'Accademia), su cui Antonio Maria Zanetti poteva ancora leggere la seguente iscrizione: "GIACOMO MORAZONE A' LAURA' QUESTO LAVORIER, AN. DNI. MCCCCXXXI".<sup>96</sup> Benché l'analisi delle punzonature non sia un fattore determinante e sia stato dimostrato che strumenti identici siano stati utilizzati da artisti diversi, non posso fare a meno di notare che le punzonature delle aureole di questi santi presentano alcuni motivi decorativi impiegati anche dal "Maestro di Ceneda", come i bolli semplici o la rosetta formata da bolli esterni e uno centrale. Non sembra casuale che Lorenzo sia stato in contatto con l'intagliatore Cristoforo Giandosi da Ferrara,<sup>97</sup> autore della carpenteria dell'Incoronazione della Vergine' di Ceneda, e che suo fratello Matteo abbia scolpito la cattedra vescovile del

---

<sup>94</sup> Lorenzo è documentato dal 27 aprile 1398 all'11 febbraio 1434. Il 27 settembre 1438 un certo intagliatore Lorenzo, non è specificato se lui o un altro, dovette restituire 35 ducati ad Antonio di Bartolomeo da Loro. Tale Lorenzo chiese ad Antonio di prendere i soldi dalla Scuola Grande della Carità, per la cui "sala" stava facendo una pala d'altare. Dopo aver constatato la povertà di Lorenzo, Antonio accettò, ma il *Guardian grande* non avrebbe acconsentito alla richiesta senza l'approvazione di Gasparino Moronzone. Entro il 27 settembre 1438 la pala d'altare fu completata e quel Lorenzo dovette morire (cfr. P. Paoletti, *L'architettura* cit., I, pp. 97-98, doc. 57). Lorenzo e Matteo Moronzone di Andrea sposarono Jacobella e Franceschina, figlie di Alesio *concianave*. E' probabile che Lorenzo sia stato il più grande dei due fratelli, dato che egli è sempre nominato per primo nei documenti relativi ad entrambi. Matteo morì tra il 20 luglio 1462, quando suo figlio si firmò "ser Francesco morenzano ser mathei intaiator" (cfr. B. Cecchetti, *Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia secoli XIV-XVI*, in 'Archivio Veneto', XVII, 1887, XXXIII, II, pp. 397-424: 417), e il 23 ottobre 1462, quando sempre suo figlio fu detto "Franciscus quondam magistri Mathei" (cfr. I. Petricioli, *Umjetnicka obrada drveta u Zadru u doba gotike*, Zagreb 1972, p. 73, n. 24). Visto che i due sposarono due sorelle e che tra le loro prime attestazioni corrono meno di dieci anni, penso che sia difficile identificare il nostro Lorenzo con quello morto entro il 1438, ma è lecito aspettarsi che egli sia perito intorno alla metà del sesto decennio, dal momento che il 10 novembre 1457, Matteo, unico erede superstite di Andrea Moronzone, chiese che una somma di soldi, versata in passato dal padre a nome del pittore Niccolò di Cipriano Biondo da Zara, gli venisse restituita. Al contrario, Jacopo Moronzone dovette morire entro il 16 settembre 1467, quando sua moglie Cristina rivendicò la sua proprietà nella parrocchia di San Salvador. Pertanto, è verosimile che Caterino Moronzone fosse nato molti anni prima rispetto ai due più giovani fratelli Lorenzo e Matteo e che suo figlio, Jacopo, avesse solamente qualche anno in meno in confronto agli zii. Tuttavia, risulta complicato credere che un pittore nato intorno al 1380-1385 e documentato per la prima volta alla fine del secolo, possa essere riconosciuto con il "Maestro di Ceneda", dal momento che questo dovette appartenere alla generazione di artisti nati intorno al 1400 (cfr. A. Markham Schulz, *Woodcarving* cit., pp. 135, 142, 150).

<sup>95</sup> Analogamente allo "Iachomo da Venexia" dell'Incoronazione della Vergine' Cini, Jacopo Moronzone di Caterino è detto "Iacobus de Venetiis..." o "magistro Jacobo incisore lignamine de Venetiis" (cfr. G. Praga, *Documenti per la storia dell'arte a Zara dal Medioevo al Settecento*, trascrizione, registri e note a cura di M. Walcher, Trieste 2005, pp. 40-41, doc. 60; A. Markham Schulz, *Woodcarving* cit., p. 134).

<sup>96</sup> A.M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri, Libri V*, Venezia 1771, pp. 491-492; S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia* cit., pp. 31-32, n. 29; A. Markham Schulz, *Woodcarving* cit., pp. 133-134, 530, fig. 241.

<sup>97</sup> Il 14 giugno 1430 Lorenzo, residente nella parrocchia di San Lio, nominò suo procuratore l'intagliatore Cristoforo Giandosi da Ferrara, affinché questo recuperasse una somma di denaro dall'orafo Michele di Niccolò Dei da Firenze, residente a Ferrara (cfr. A. Markham Schulz, *Woodcarving* cit., p. 142).

Duomo per lo stesso committente della pala d'altare, il vescovo Antonio Correr.<sup>98</sup> Che il “Maestro di Ceneda” abbia certamente collaborato con i Moronzoni è provato dal ‘Polittico ligneo di San Giacomo’ del Museo Capitolare di Atri; per questo motivo, potremmo immaginare che in quell’occasione Lorenzo di Andrea Moronzoni si sia cimentato in una sorta di *Gesamtkunstwerk* o che egli abbia solamente dipinto la predella con sei coppie di mezzi busti di santi e che suo fratello Matteo abbia intagliato la parte superiore con il San Giacomo e storie della sua vita, dato che la statua del santo, dai panneggi frastagliati e dal volto inespressivo, parla il medesimo linguaggio degli ‘Apostoli’ del Museo Diocesano di Zara. Per corroborare la validità della seconda ipotesi mi sembra chiarificatore confrontare le grandi mani, dalle tozze dita, i risvolti dei mantelli all’altezza delle spalle, le larghe maniche degli abiti o quella massa di stoffe arcuate, che si aprono a ventaglio sui fianchi dei personaggi. Infine, dobbiamo rilevare che Lorenzo e Jacopo Moronzoni sono documentati con quei pittori che furono i punti di riferimento principali per il “Maestro di Ceneda”: il 6 maggio 1412 Zanino di Pietro vendette una schiava tartara, di trentasei anni circa, ai fratelli Lorenzo e Matteo di Andrea Moronzoni, residenti nella parrocchia di San Salvador;<sup>99</sup> il 7 maggio 1427 Jacopo Moronzoni di San Lio ed il pittore Michele Giambono furono citati in qualità di testimoni, e il 15 marzo 1440, alla presenza di Jacopo Bellini e del pittore Damiano Stella, “Nicolaus de Fortis Cerdo” della parrocchia di San Lio chiese a “Jacobum Moronzonj intaiatorem” di diventare uno dei suoi tre esecutori testamentari.<sup>100</sup> È evidente che una simile proposta possa far sorgere numerosi dubbi e fino a quando non riaffiorerà una testimonianza che possa aiutarci a sciogliere questo enigma, sarà più appropriato continuare a chiamare gli autori dell’‘Incoronazione della Vergine’ Cini semplicemente “Lorenzo e Iachomo da Venexia”.

---

<sup>98</sup> L. Sartor, in *Il Gotico nelle Alpi, 1350-1450*, catalogo della mostra a cura di E. Castelnuovo, F. De Gramatica (Trento, Castello del Buonconsiglio, Museo Diocesano Tridentino, 20 luglio – 20 ottobre 2002), Trento 2002, pp. 586-589, n. 70; A. De Marchi, “Lorenzo e Iachomo da Venexia” cit., p. 81 nota 13; L. Sartor, *Per la scultura lignea veneziana del Quattrocento: gli intagliatori Giacomo e Gaspare Moranzoni*, in *L’arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno di Pergola (9-12 maggio 2002), a cura di G.B. Fidanza, Perugia 2005, pp. 17-34.

<sup>99</sup> S. Zanon, *Documenti d’archivio su Zanino di Pietro*, in ‘Arte Veneta’, XLVIII, 1996, I, pp. 108-117: 110. Da un documento del 14 gennaio 1433 (*more solito*) scopriamo che se Lorenzo avesse voluto sposare la sua domestica, che sembra essere proprio la schiava tartara acquistata nel 1412, egli avrebbe dovuto versare 50 ducati a suo fratello (cfr. A. Markham Schulz, *Woodcarving* cit., pp. 142, 149).

<sup>100</sup> A. Markham Schulz, *Woodcarving* cit., pp. 132-133.

## VI

# I POLITTICI PER LA CITTA' DI FERMO E LE ULTIME OPERE DI JACOBELLO DEL FIORE

### *I complessi fermani*

Nel corso della sua carriera Jacobello del Fiore inviò due polittici nella città di Fermo: del primo sopravvivono le 'Storie di Santa Lucia' della Pinacoteca Comunale, provenienti dalla chiesa omonima,<sup>1</sup> mentre il secondo era costituito dalle 'Storie dei Santi Pietro e Paolo' del Denver Art Museum, che, congiuntamente a un paliotto con l'«*Imago Pietatis* tra i dolenti e un donatore' del Museo di Arte Orientale e Occidentale di Kiev, dovettero ornare l'altar maggiore della chiesa di San Pietro in Penna.<sup>2</sup> Questi complessi non segnarono l'inizio dei rapporti tra Fermo e Venezia: infatti, legami politici ed economici sono documentati fin dal XII secolo e, nella seconda metà del Duecento, furono almeno sei i podestà provenienti dalla Serenissima.<sup>3</sup> Fu proprio al tempo del podestà veneziano Lorenzo Tiepolo (1266-1267) che l'economia locale si aprì definitivamente ai commerci adriatici, grazie al potenziamento delle strutture portuali e la costruzione di più sicure

---

<sup>1</sup> G. Nepi, *Guida di Fermo*, terza edizione, Fermo 1982, p. 125; Idem, *Guida di Fermo e dintorni*, decima edizione a colori, Fermo 1990, p. 166, "Chiesa di Santa Lucia eretta nel 1282, consacrata nel 1365 e rimaneggiata nella prima metà dell'800. Interno: a pianta centrale, decorazioni con l'apoteosi di S. Lucia opera di Don Giuseppe Toscani allievo del Cassioli. Nel primo altare a destra: Madonna Desolata al Santo Sepolcro del pittore G. Cordella, fermano. Presso la casa parrocchiale due tavole di Vittorio Crivelli (1440-1501), originariamente parti di un polittico del pittore veneziano, la Pietà e Madonna col Bambino".

<sup>2</sup> T. Tomassini, *La città di Fermo: storia - opere d'arte - topografia. Itinerario turistico*, Fermo 1974, p. 38, "in via Lattanzio Firmiano, è la CHIESA DI S. PIETRO, ex Badia Farfense, denominata di S. Pietro in Penna, costruita nel 1251"; G. Nepi, *Guida* cit., p. 126; Idem, *Guida di Fermo e cit.*, p. 166, "...ed ecco la Chiesa di S. Pietro costruita nel 1251 dai Monaci Farfensi. Rimaneggiata nel 1490 e successivamente negli anni 1680, 1869 e 1927. L'esterno è in laterizio...Tele raffiguranti S. Giuseppe; Madonna e Santi; Anime Purganti; maestosa statua lignea di S. Antonio Abate già nell'ospedale dei Pellegrini, allora sito nei pressi della vecchia Porta San Marco". Per una visione complessiva della chiesa nel tessuto urbano di Fermo vedi G. Maranesi, *La chiesa di San Pietro a Fermo e il polittico disperso*, Fermo 2013, in particolare pp. 13-96.

<sup>3</sup> W. Hagemann, *Le lettere originali dei dogi Ranieri Zeno (1253-1268) e Lorenzo Tiepolo (1268-1275) conservate nell'Archivio Diplomatico di Fermo*, in 'Studia picena', 25, 1957, pp. 87-111; L. Tomei, *Genesi e primi sviluppi del Comune nella Marca meridionale. Le vicende del comune di Fermo dalle origini alla fine del periodo svevo (1268)*, in *Società e cultura nella Marca meridionale tra alto e basso Medioevo*, atti del quarto seminario di studi per personale direttivo e docente della scuola, Cupra Marittima, 27-31 ottobre 1992, Grottammare (AP) 1995, pp. 129-413: 195-198, 403-404; M. Moroni, *Fermo, Venezia e l'Adriatico fra XIII e XVII secolo*, in *L'aquila e il leone: l'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano; Jacobello, i Crivelli e Lotto*, catalogo della mostra a cura di S. Papetti (Fermo, Pinacoteca Civica/Sant'Elpidio a Mare, Pinacoteca Civica "Vittore Crivelli", 24 marzo-17 settembre 2006), Venezia 2006, pp. 17-27: 17, Andrea Zeno (1253-1254), Lorenzo Tiepolo (1266-1267), Giacomo Tiepolo (1271-1273), Raniero Zeno (1281-1282), Tommaso Quirino (1285-1286) e Pietro Giustiniani (1286-1287).

fortificazioni a difesa del piccolo abitato di San Giorgio.<sup>4</sup> Nel 1260 le due città stipularono un trattato commerciale, poi rinnovato nel 1288, con il quale raggiunsero reciproci vantaggi: Venezia si assicurò l'accesso alle ricche risorse del Piceno, mentre Fermo ottenne stabili contatti con il grande mercato veneziano e l'egemonia su quasi tutta la costa adriatica tra il Chienti e il Tronto, nonché il supporto della Serenissima contro la concorrenza marittima anconitana.<sup>5</sup> La Fermo medioevale fu teatro di numerosi scontri armati, che non permisero l'emergere di una scuola artistica locale,<sup>6</sup> ma tra il XIV ed il XV secolo questa lacuna fu sopperita dalla presenza di artisti provenienti dall'Umbria, dall'Abruzzo, dalla Romagna e dall'entroterra ascolano. Ne sono una dimostrazione la decorazione frammentaria della cappella absidale destra della chiesa di San Francesco, già

---

<sup>4</sup> L. Tomei, *Genesi e primi sviluppi* cit., pp. 233-234; M. Moroni, *Fermo* cit., p. 17.

<sup>5</sup> G. Luzzatto, *I più antichi trattati tra Venezia e le città marchigiane (1141-1345)*, in 'Nuovo Archivio Veneto', n.s., VI, 1906, XI, pp. 5-91: 7-23; Idem, *Storia economica di Venezia dall'XI al XVI secolo*, introduzione di M. Berengo, (prima ed. Venezia 1961) Venezia 1995, p. 17.

<sup>6</sup> Tra il XIV e la prima metà del XV secolo le vicende politiche della città furono assai travagliate a causa dell'alterna prevalenza di guelfi e ghibellini e delle diverse signorie che cercarono di imporsi. Nel 1330 Mercenario da Monteverde fu nominato *Gonfaloniere di Giustizia* e "conservator paci et boni status Firmane civitatis". Grazie a queste cariche egli si impadronì di Fermo nel 1333, dando avvio ad un governo tirannico, che ebbe fine il 20 febbraio 1340, in seguito ad una congiura dei guelfi fermiani contro il potere ghibellino instauratosi in città. Nel 1354 il cardinale Egidio Albornoz, inviato dal papa avignonese Innocenzo VI a riportare la Marca sotto il controllo della chiesa, cercò di assicurarsi l'alleanza di Gentile da Mogliano, signore di Fermo dal 1345. Nel 1355, mentre le truppe della chiesa marciavano contro Fermo, Gentile si alleò con i Malatesta e gli Ordelaffi ma, dopo un duro assedio, l'Albornoz costrinse Gentile alla resa. Nel 1360 il cardinale spagnolo affidò il governo cittadino a Giovanni Visconti d'Oleggio, il quale esercitò il potere con equilibrio, dotando Fermo di nuovi edifici. Dopo la sua morte nel 1366 seguirono dieci anni turbolenti, al termine dei quali prese il potere Rinaldo da Monteverde, che trascorse i tre anni della sua signoria a guerreggiare con città e castelli limitrofi. Nell'agosto 1379 i fermiani, stanchi dei numerosi delitti e soprusi, insorsero contro il loro signore e il 2 giugno successivo lo condannarono a morte. Nel 1393 Antonio Aceti, giureconsulto di fede ghibellina, tentò di insignorirsi della città, ma il rettore della Marca Andrea Tomacelli, fratello di papa Bonifacio IX, lo fece desistere dal proposito. Nel 1405, fu un papa appena eletto, Innocenzo VII, a costituire una signoria a Fermo, concedendo la città al nipote Ludovico Migliorati. Tre anni più tardi, morto il pontefice, il Migliorati rafforzò il suo governo, alleandosi con il re di Napoli Ladislao di Durazzo e facendo decapitare Antonio Aceti e altri suoi oppositori. Mantenendosi fedele alla chiesa, egli restò al potere fino alla sua morte nel 1428, ma i suoi figli furono cacciati dalla città, che per breve tempo tornò sotto il diretto controllo della Santa Sede. Infine, il 3 gennaio 1434 Francesco Sforza fece il suo solenne ingresso in città, dopo essere stato nominato dal pontefice Eugenio IV rettore della Marca e vicario perpetuo di Fermo. Impegnato in varie imprese militari, Francesco affidò il governo cittadino al colto fratello Alessandro, il quale si adoperò per fare di Fermo la degna sede di una corte. Comunque, nel 1446, sotto la pressione di una rivolta popolare, che sarebbe culminata con l'assedio della rocca del Girfalco, Alessandro fu costretto a lasciare la città, ponendo termine alla signoria sforzesca (sulle vicende storiche della città marchigiana vedi A. Di Niccolò, *Cronaca Fermana*, in *Cronache della Città di Fermo*, pubblicate per la prima volta ed illustrate dal Cav. G. De Minicis vice presidente della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie della Toscana, dell'Umbria e delle Marche colla giunta di un sommario cronologico di carte fermane anteriori al secolo XIV con molti documenti intercalati a cura di M. Tabarrini segretario della detta R. Deputazione - Documenti di Storia Italiana pubblicati a cura della R. Deputazione sugli Studi di Storia Patria per le provincie di Toscana, dell'Umbria e delle Marche, IV - Firenze 1870, pp. 3-98; T. Tomassini, *La città* cit., pp. 9-15; G. Nepi, *Guida* cit., pp. 33-35; Idem, *Guida di Fermo e cit.*, pp. 42-51; G. Liberati, *Fermo: governi, chiesa e società dalla metà del XIV secolo al XVI secolo*, in *L'aquila e il leone* cit., pp. 5-15: 5-7; F. Pirani, *Fermo - Il Medioevo nelle città italiane*, 2, collana diretta da P. Cammarosano - Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2010, pp. 67-82; *Fermo. Guida Storico Artistica*, progetto editoriale di A. Livi, testi e foto di C. Cipolletti, grafica e impaginazione di S. Sollini, Fermo 2011, pp. 12-13).

attribuita alla mano di Giuliano da Rimini da Francesco Arcangeli e Giuseppe Vitalini Sacconi,<sup>7</sup> quel che rimane di un ciclo di affreschi con le ‘Storie di San Francesco’ nella cappella absidale sinistra di quell’identica chiesa, in cui Fabio Marcelli ha rintracciato una nuova tappa del percorso artistico del “Maestro di Fossa”,<sup>8</sup> e gli affreschi del “Maestro di Offida” nel catino absidale della piccola chiesa di San Giovanni di Monterubbiano, dove un secolo dopo sarebbe giunto un polittico di “Lorenzo da Venexia” (*alias* “Maestro di Ceneda”), e nello spazio compreso tra i costoloni dell’abside dell’antica chiesa di San Francesco di Montefiore dell’Aso (lungo la direttrice Ascoli – Fermo).<sup>9</sup> Sul fronte della pittura su tavola il Trecento fermano annovera pochi esempi, pressoché tutti d’importazione e nessuno prodotto da maestranze indigene, come una ‘Madonna col Bambino’ del Palazzo Comunale di Monte San Pietrangeli (distante circa venti chilometri da Fermo), riferita a Paolo Veneziano o, comunque, alla sua bottega,<sup>10</sup> o come le opere di Andrea Deolao de’ Bruni da Bologna, che, prima di lasciare una singolare ‘Madonna dell’Umiltà’ presso la chiesa di Sant’Agostino di Corridonia (1372), firmò nel 1369 il polittico per le monache benedettine di Santa Caterina di Fermo (ora nella Pinacoteca Comunale).<sup>11</sup> In questo *mélange* di idee e stili diversi si affermò un fecondo dialogo con

---

<sup>7</sup> *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, catalogo critico a cura di L. Dania, introduzione di A. Valentini, Milano 1967, pp. 29-30, figg. 4-8; L. Dania, in *Restauro nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi* (Urbino – Palazzo Ducale, 28 giugno – 30 settembre 1973), Urbino 1973, pp. 60-65, n. 12; A. Tambini, *Giuliano da Rimini e la pittura fra Romagna e Marche nella prima metà del Trecento*, in ‘Notizie da Palazzo Albani’, 17, 1988, 1, pp. 51-67: 57-59; M. Boskovits, *Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del ‘300. I*, in ‘Arte Cristiana’, LXXXI, 1993, pp. 95-114: 100-101; F. Marcelli, *Pagine di cultura ‘cosmopolita’. Leggendo le pareti affrescate a Fermo e nel Fermano*, in *Il Gotico Internazionale a Fermo e nel Fermano*, a cura di G. Liberati (Fermo, Palazzo dei Priori, 28 agosto-31 ottobre 1999), Livorno 1999, pp. 29-47: 30; A. Marchi, *Pittura Medioevale nell’Ascolano e nel Fermano*, in *Atlante dei Beni Culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni Artistici. Pittura e scultura*, a cura di S. Papetti, Cinisello Balsamo (Milano) 2003, pp. 13-33: 32-33.

<sup>8</sup> L. Dania, in *Restauro nelle Marche* cit., pp. 65-66; A. De Marchi, *A sud di Ancona: gli invii da Venezia e la scuola della costa*, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio-25 ottobre 1998), Milano 1998, pp. 30-38: 33; F. Marcelli, *Pagine* cit., pp. 30-31; A. Marchi, *Pittura Medioevale* cit., p. 33.

<sup>9</sup> R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, voll. 19, The Hague 1923-1938, VIII, p. 310; L. Serra, *L’arte nelle Marche*, voll. 2, Pesaro 1929-1934, II. *Il periodo del Rinascimento*, p. 235; L. Dania, *La pittura a Fermo* cit., pp. 40-41, figg. 87-90, 99-100b, tavv. LXXIX-LXXX; F. Marcelli, *Pagine* cit., pp. 33-39.

<sup>10</sup> L. Dania, *La pittura a Fermo* cit., p. 48, fig. 115; A. Marchi, in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra di Rimini a cura di F. Flores D’Arcais, G. Gentili, Cinisello Balsamo 2002, pp. 176-177, n. 37; Idem, *Pittura Medioevale* cit., p. 33; M. Papetti, *La pittura tra Ascoli e Fermo nella prima metà del Quattrocento*, in *Atlante* cit., pp. 35-55: 35; A. Marchi, in *L’aquila e il leone* cit., p. 91, n. 1.

<sup>11</sup> L. Dania, *La pittura a Fermo* cit., pp. 4-5, tavv. II-IV (con bibliografia precedente); A. Marchi, in *Il Gotico* cit., pp. 74-77, nn. 2-3; G. Pascucci, in *Pinacoteca Parrocchiale. La storia, le opere, i contesti*, Parrocchia dei SS. Pietro, Paolo e Donato di Corridonia, testi di G. Pascucci, Corridonia 2003, pp. 26-37; A. Marchi, *Pittura Medioevale* cit., p. 33; M. Papetti, *La pittura* cit., p. 35; I. Negretti, *Andrea de’ Bruni tra l’Emilia e le Marche: appunti per un nuovo catalogo di un pittore bolognese del Trecento*, in ‘I quaderni del M.A.E.S.’, a cura di R. Sernicola, IX, 2006, pp. 41-75: 41-57; 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, M. Mazzalupi, testi di A. Delpriori, A. De Marchi, A. Di Lorenzo, A. Marchi, M. Mazzalupi, M. Vinco, Milano 2008, pp. 16-95: 28, 31, fig. 30; M. Mazzalupi, *Frammenti del Trecento anconetano*, in *ibidem*, pp. 102-107: 102-103, figg. 1-2; G. Capriotti, in *Pinacoteca comunale di*

Venezia e il suo entroterra, oltre che, in senso più lato, con le aree che si affacciano lungo le sponde del bacino adriatico. L'interscambio commerciale ed economico con la città lagunare fu un fondamentale riferimento per tutte le regioni adriatiche già nel Trecento; ciò è particolarmente evidente nella Marca fermana, dove la produzione artistica veneziana ebbe un ruolo preminente su tutte le forme d'arte, dalla pittura alla scultura, financo all'oreficeria. Tra le testimonianze pittoriche dobbiamo segnalare il polittico con l'Incoronazione della Vergine tra i Santi Antonio Abate, Giacomo, Michele, Giovanni Battista, Caterina d'Alessandria e Nicola' già nella chiesa di San Michele Arcangelo di Fermo (ora al Museo Diocesano), la cui tradizionale attribuzione a Jacobello di Bonomo, avanzata per primo da Arduino Colasanti nel 1907,<sup>12</sup> sembra essere definitivamente caduta in favore di Marco di Paolo Veneziano (firmatario di una tavola con la 'Madonna dell'Umiltà' del Museo di Arte Orientale e Occidentale di Kiev),<sup>13</sup> il polittico con l'Incoronazione della Vergine tra Dio Padre e angeli, e i Santi Gregorio Magno, Paolo, Cristoforo, Pietro e Giovanni Battista' della Pinacoteca Comunale, restituito da Roberto Longhi al *corpus* del cosiddetto "Maestro d'Elsino",<sup>14</sup> e il polittico con la 'Madonna col

---

*Fermo. Dipinti, arazzi, sculture*, a cura di F. Coltrinari, P. Dragoni, Cinisello Balsamo (Milano) 2012, p. 82, n. 2. Tra le tavole trecentesche d'importazione sono anche le famose 'Madonne dell'Umiltà' del fabrianese Francescuccio di Cecco Ghissi, presenti a Montegiorgio, nella chiesa agostiniana di Sant'Andrea (firmata e datata 1374), e a Fermo in Pinacoteca ma proveniente dalla locale chiesa di San Domenico (cfr. L. Dania, *La pittura a Fermo* cit., pp. 24-25, tav. V, fig. 91, con bibliografia precedente; G. Donnini, *Un'aggiunta al Ghissi e alcune considerazioni sul pittore*, in 'Commentari', 24, 1973, pp. 26-34: 31-32; P. Zampetti, *Pittura nelle Marche*, voll. 4, Firenze 1988-1991, I, *Dalle origini al primo Rinascimento*, p. 121; F. Marcelli, in *Il Gotico* cit., p. 72, n. 1; A. Marchi, *Pittura Medioevale* cit., p. 33; F. Coltrinari, in *Pinacoteca comunale di Fermo* cit., p. 80, n. 1).

<sup>12</sup> A. Colasanti, *Per la storia dell'arte nelle Marche*, in 'L'Arte', X, 1907, pp. 409-422: 410-411; L. Dania, *La pittura a Fermo* cit., pp. 30-31, tav. XI (con bibliografia precedente).

<sup>13</sup> A. De Marchi, *Una tavola nella Narodna Galerija di Ljubljana e una proposta per Marco di Paolo Veneziano*, in *Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadrantom*, atti del convegno internazionale di studi a cura di J. Hofler (Ljubljana, Narodna Galerija, 20-22 ottobre 1994), Ljubljana 1995, pp. 241-256; Idem, in *Il Gotico* cit., pp. 80-82, n. 5; A. Marchi, *Trecento veneziano nelle terre adriatiche marchigiane*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, pp. 29-51: 42; Idem, in *L'aquila e il leone* cit., p. 92, n. 2.

<sup>14</sup> R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (Firenze 1945-1946), ed. Firenze 1952, pp. 43-44; L. Dania, *La pittura a Fermo* cit., pp. 41-42, tav. XII; A. De Marchi, in *Il Gotico* cit., pp. 78-80, n. 4; A. Marchi, *Considerazioni su alcune pitture medievali del territorio dei Sibillini*, in *Il Santuario dell'Ambro e l'area dei Sibillini*, atti del convegno di studi a cura di G. Avarucci (Santuario dell'Ambro, 8-9 giugno 2001), Ancona 2002, pp. 343-358; M. Papetti, *La pittura* cit., p. 35; A. Marchi, in *L'aquila e il leone* cit., p. 101, n. 6; T. Fonzi, in *Pinacoteca comunale di Fermo* cit., p. 88, n. 4. Quest'anonimo pittore deriva il suo nome da un polittico conservato nella National Gallery di Londra, di cui è ignota la provenienza originaria, ove intorno ad una 'Madonna dell'Umiltà', sono quattro 'Storie della Vergine' e quattro 'Storie miracolose di Elsino abate di Ramsey e di un canonico francese' che sostennero la celebrazione della festa dell'Immacolata Concezione l'otto dicembre 1400 (cfr. M. Davies, Revised by D. Gordon, *National Gallery Catalogues. The early Italian schools before 1400*, London 1988, pp. 10-13, pl. 5-11). Il nucleo più consistente delle opere del "Maestro d'Elsino" è localizzato sulla sponda dalmata dell'Adriatico, tanto che il suo nome alternativo è "Maestro del Crocifisso di Kton" (cfr. I. Petricioli, *Slikar tkonskog raspela*, in 'Peristil', VIII-IX, 1965-1966, pp. 63-73). Per questo motivo si è prospettata l'identificazione del pittore con Biagio di Luca da Zara, allievo di Jacobello di Bonomo per due anni a partire dal 30 maggio 1384 e morto prima del 1411 dopo il rientro in patria (cfr. P. Paoletti, *Un'ancona di Jacobello di Bonomo*, in 'Rassegna d'Arte', III, 1903, pp. 65-66; K. Prijatelj, *Dalmatian Painting of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, translated from croatian by R. Cross, Zagreb 1983, p. 10), o con Meneghelo di Giovanni de Canali, documentato a Venezia nel 1384 e a Zara dal 1385 al 1427 (cfr. G. Gamulin, *Madonna and child*



Bambino in trono tra i Santi Caterina d'Alessandria, Flaviano, Ciriaco e Antonio Abate' nella chiesa parrocchiale dei Santi Maria e Ciriaco di Altidona (già a Lapedona nella chiesa di Santa Maria di Manù), attribuito al miniatore Cristoforo Cortese da Fabio Bisogni, che, annoverandolo fra i principali esempi di pittura veneta nel territorio fermano, ne ribadiva l'importanza per comprendere gli sviluppi di quella "scuola della costa, tra Recanati e Fermo" dominata principalmente da Pietro di Domenico da Montepulciano e da Fra' Marino Angeli.<sup>15</sup> Per quanto concerne la decorazione scultorea come non ricordare la facciata del Monte di Pietà di Fermo, già chiesa dello Spedale di Santa Maria della Carità, dove si staglia il ricamo lapideo del portale ogivale (con la figura del Padre Eterno al vertice dell'arco e sott'esso una 'Madonna della Misericordia'), sormontato da una bellissima bifora ad arcate inflesse trilobate (che per molti anni è stato riconosciuto a Giacomo di Giorgio, alla data circa del 1485-1487),<sup>16</sup> che Alessandro Marchi ha

---

*in old art of Croatia: 61 reproductions, 64 colour plates* – Monuments of Croatia, 1 – photographs by K. Tadic, N. Gattin, translated into english by L. Spalatin, Zagreb 1971, p. 132; K. Prijatelj, *La pittura in Dalmazia nel Quattrocento e i suoi legami con l'altra sponda*, in *Quattrocento adriatico: fifteenth-century art of the Adriatic rim; papers from a colloquium held at the Villa Spelman, Florence, 1994* – Villa Spelman colloquia, 5 – atti del convegno a cura di C. Dempsey, Bologna 1996, pp. 13-21: 13-14). Identificando il Santo papa con Gregorio Magno, Alessandro Marchi ha ipotizzato che il polittico provenga dalla chiesa romanica di San Gregorio a Fermo, ristrutturata tra il 1313 e il 1342 (cfr. A. Marchi, *Trecento veneziano* cit., p. 47; Idem, in *Il Trecento adriatico* cit., pp. 216-217, n. 58).

<sup>15</sup> F. Bisogni, *Un polittico di Cristoforo Cortese ad Altidona*, in 'Arte illustrata', 6, 1973, pp. 149-151; F. Todini, in *Museo Civico Amedeo Lia, La Spezia. Miniature*, a cura di F. Todini, Cinisello Balsamo (Milano) 1996, p. 110; F. Bisogni, in *Il Gotico* cit., pp. 102-103, n. 15; A. De Marchi, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale: da Nicolò di Pietro a Michele Giambono*, in *Pittura veneta* cit., p. 70; M. Papetti, *La pittura* cit., p. 35; S. Marcon, *Cristoforo Cortese*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, p. 176; A. Marchi, in *L'aquila e il leone* cit., p. 102, n. 7. Tra le numerose testimonianze pittoriche dobbiamo ricordare anche la raffinata 'Croce' della Pinacoteca Civica di Montefortino, riconducibile a Jacobello di Bonomo (cfr. L. Serra, *La Pinacoteca Civica di Montefortino*, in 'Rassegna Marchigiana', I, 1923, VII, pp. 249-271: 270; C. Huter, *The Ceneda Master – I*, in 'Arte Veneta', XXVII, 1973, pp. 25-37: 26, 36, n. 20; A. De Marchi, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico*, in 'Bollettino d'Arte', II, 1987, pp. 25-66: 51, 58, n. 6; G. Crocetti, *Montefortino, guida storico-turistica*, Fermo 1988, p. 115; L. Dania, *La pittura a Fermo e nel Fermano nella prima metà del Quattrocento*, in *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano*, a cura di S. Papetti, Milano 1997, pp. 25-36: 27, riferisce l'opera ad "...un veneto, non del tutto distante da Jacobello del Fiore"; A. De Marchi, *A sud di Ancona* cit., pp. 30, 36, n. 7; A. Marchi, *Trecento veneziano* cit., pp. 44-45; Idem, in *La Pinacoteca Duranti di Montefortino*, a cura di P. De Vecchi, S. Blasio, Azzano San Paolo [Bergamo] 2003, pp. 41-42; Idem, in *L'aquila e il leone* cit., p. 94-95, n. 3), e il *name-piece* del "Maestro del Polittico di Torre di Palme", cioè il polittico con la 'Madonna allattante il Bambino tra i Santi Giovanni Battista, Pietro, Paolo, Bartolomeo, Giacomo, Antonio Abate, un Santo Vescovo e un Santo Diacono', che nel 1921 fu trafugato dalla chiesa di Santa Maria a Mare di Torre di Palme, un piccolo borgo a soli undici chilometri da Fermo (cfr. A. De Marchi, *Una tavola* cit., pp. 255-256; Idem, *Ritorno a Nicolò di Pietro*, in 'Nuovi Studi', III, 1997, pp. 5-24: 6, 15-16 note 14-21; Idem, *Un pittore alla fine del Trecento tra Venezia e Pordenone: il Maestro di Cordovado*, in 'Arte in Friuli-Arte a Trieste', 1997, 16-17, pp. 37-48: 42-45, 46-48 note 12-23; Idem, in *Fioritura* cit., pp. 79-80, n. 9; A. Marchi, *Trecento veneziano* cit., p. 48).

<sup>16</sup> C. Grigioni, *Documenti. M.o Giacomo di Giorgio chiaveone, scultore del sec. XV*, in 'Rassegna Bibliografica dell'arte italiana', IX, 1906, pp. 121-122, nn. 6-8; P. Zampetti, *L'età gotica*, in *Scultura nelle Marche*, a cura di P. Zampetti, Firenze 1993, pp. 212, 216, 236, fig. 31; F. Mariano, *L'Architettura nelle Marche*, Firenze 1995, p. 84; M. Massa, *La scultura romanico-gotica nell'Ascolano e nel Fermano*, in *Atlante* cit., pp. 185-197: 191. Al contrario, Adolfo Venturi e Luigi Serra pensarono, rispettivamente, "agli scolari di Giorgio da Sebenico" o, più genericamente, "al gotico veneziano metà del sec. XV" (cfr. A. Venturi, *Storia dell'Arte* cit., VI, *La Scultura del Quattrocento*, p. 1010; L. Serra, *L'arte* cit., I, *Dalle origini cristiane alla fine del gotico*, p. 220).

giustamente proposto di abbinare alla medesima temperie culturale del coronamento della celebre ‘Porta della Carta’ di Palazzo Ducale di Venezia<sup>17</sup> (generalmente datata tra il 1438 e il 1442),<sup>18</sup> vera e propria palestra di formazione per molti scultori successivamente emigrati in ambito adriatico, o l’altare della Sacra Spina di Sant’Elpidio a Mare<sup>19</sup> (un comune situato su una dorsale del subappennino marchigiano tra le bassi valli del fiume Tenna e del torrente Ete Morto, a nove chilometri dal mare Adriatico e a quattordici da Fermo), che nel 1371 fu posto nell’antica chiesa di Sant’Agostino (oggi Madonna dei Lumi) per dare un’adeguata sistemazione alla prestigiosa reliquia di una spina della corona di Cristo, offerta in dono dal re di Francia Filippo III l’Ardito all’elpidiense padre Clemente Briotti.<sup>20</sup> Alcuni chiari esempi di relazioni con l’oreficeria veneziana ci sono

---

<sup>17</sup> A. Marchi, *Gli “Sculi Monumenti”. Per un catalogo della scultura a Fermo tra Medioevo e Rinascimento*, in *L’aquila e il leone* cit., pp. 55-67: 62-65.

<sup>18</sup> W. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, I, Venezia 1976, pp. 281-284.

<sup>19</sup> G. De Minicis, *La Santa Spina che oggi si venera in S. Agostino di Fermo. Illustrazione ad un suo Monumento in Santelpidio*, in ‘L’Album di Roma’, 14, 24 maggio 1856, p. 108; M. Massa, *La scultura romanico-gotica* cit., pp. 192-194. L’altare era costituito da una cassa spartita dalle figure dell’‘Angelo Annunciante, San Giovanni Battista, San Michele Arcangelo, Sant’Antonio Abate e la Vergine Annunciata’, sormontata da una cuspidate terminante con un busto d’angelo e includente un’‘Imago Pietatis’ e una lunetta con ‘Sant’Agostino che dà la regola a dieci frati dell’ordine genuflessi ai suoi piedi’. Le forme in cui il prestigioso altare si presentava ancora nell’Ottocento, prima di essere smembrato, costituiscono un’eccezionalità nel panorama marchigiano, poiché esso ripropone, a una data precoce e con sorprendente fedeltà, una tipologia largamente usata in area veneziano-padovana a partire dalla metà del secolo XIV (cfr. A. Markham Schulz, *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino*, con un saggio di L. Bellosi, Centro Studi Agostino Trapè, Biblioteca Egidiana, Convento di San Nicola, Firenze 1997, pp. 53-60). Nel 1894 Innocenzo Fanti attribuì i rilievi dell’arca a Tura da Imola, lo scultore che firmò la tomba di Giovanni Visconti da Oleggio nella Cattedrale di Fermo (1366). Dei caratteri veneziani di quei rilievi scrive anche Luigi Serra che, respingendo i confronti con Tura da Imola, trovò qualche affinità con l’altare di Santa Maria in Organo a Verona; e ancora di “schietta influenza veneziana” parlò Pietro Toesca. Wolfgang Wolters notò alcune variazioni stilistiche nelle tre diverse parti e respinse il riferimento a Tura da Imola. Pier Giorgio Pasini propose un confronto con un ‘Angelo Annunciante’ e una ‘Vergine Annunciata’ provenienti dalla chiesa riminese di Santa Maria in Acumine (databili al 1377) e, infine, Benedetta Montevecchi, notando un differente significato iconografico e simbolico tra le cinque figure raffigurate sul sarcofago e la lunetta con Sant’Agostino e i suoi monaci, suppose che gli agostiniani avessero reimpiegato un manufatto in loro possesso e che, poi, tutto il resto del monumento fosse stato costruito intorno al sarcofago con sculture e rilievi di mani diverse, che ne chiarivano la committenza e la particolare finalità devozionale (cfr. I. Fanti, *Il monumento di Giovanni Visconti da Oleggio nel Duomo di Fermo*, in ‘Nuova Rivista Misena’, VII, 1894, 1-2, pp. 12-19: 17-18; L. Serra, *L’arte* cit., I, pp. 255-256; P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 371; W. Wolters, *La scultura* cit., pp. 56, 202-203, figg. 350-352; P.G. Pasini, *La Pinacoteca di Rimini*, Cinisello Balsamo (Milano) 1983, pp. 66-67; B. Montevecchi, *Il Monumento della Sacra Spina a Sant’Elpidio a Mare*, in *L’aquila e il leone* cit., pp. 69-77).

<sup>20</sup> L’8 settembre 1377 i fermani, guidati da Rinaldo da Monteverde, penetrarono nel Castello di Sant’Elpidio, devastandolo e massacrando gli abitanti. Il giorno successivo fu perpetrato l’ulteriore affronto di prelevare la Sacra Spina, che fu solennemente portata a Fermo nella chiesa di Sant’Agostino, dove tuttora si conserva (su queste vicende vedi G. Martinelli, *La città della contesa. Sant’Elpidio a Mare, la sua storia*, Fermo 1978, pp. 24-31; I. Palmucci, *Sant’Elpidio a Mare (Castrum Sancti Elpidii)*, in M. Mauro, *Castelli, rocche, torri, cinte fortificate delle Marche, 4.2: I castelli dello Stato di Fermo*, Piediripa di Macerata 2002, pp. 691-696). Tra le opere scultoree vale la pena rammentare anche la facciata neo-veneziana di Palazzo Fogliani di Fermo, nel quartiere di Campolege, nella quale sono presenti due monofore ad arco inflesso trilobato, incorniciate da una fascia di cotto decorato, e una bifora con un capitello scolpito in pietra bianca, orfano, purtroppo, della sua colonnina, e, forse, realizzato da una bottega veneziana (cfr. A. Marchi, *Gli “Sculi Monumenti”* cit., p. 66).

forniti sia dalla spettacolare stauroteca del Duomo,<sup>21</sup> oggi conservata nell'adiacente Museo Diocesano, che giunse a Fermo solamente nel 1503 quale dono del cardinale Francesco Todeschini Piccolomini (il futuro papa Pio III, amministratore della chiesa fermiana dal 1483), sia dal 'Reliquiario della Sacra Spina' della chiesa di Sant'Agostino di Fermo, eseguito a spese di Fra' Agostino Rogeroli<sup>22</sup> nel 1405, che si configura come uno dei più affascinanti esemplari dell'oreficeria tardogotica.<sup>23</sup> Nel crogiolo degli influssi veneziani e

---

<sup>21</sup> A. Monelli, *I reliquiari tra storia e forma*, in *Santi e pellegrini. Reliquiari dal XIII al XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di G. Liberati, A. Monelli (Fermo, Chiesa del Carmine, 29 luglio-30 ottobre 2000), Fermo 2000, pp. 63-80: 78-79; B. Montevecchi, *L'oreficeria a Fermo e nel suo territorio: presenze e suggestioni veneziane*, in *L'aquila e il leone* cit., pp. 79-87: 79; G. Barucca, in *ibidem*, pp. 168-169, n. 42. Ulteriori esempi di relazioni con l'oreficeria veneziana ci sono offerti sia dal 'Reliquiario di San Nicola' (cfr. G. Barucca, *L'oreficeria a Fermo e nel Fermano tra Gotico e primo Rinascimento*, in *Il Gotico* cit., pp. 116-119, 132-133, n. 4; B. Montevecchi, *L'oreficeria a Fermo* cit., p. 82), conservato nel tesoro della Basilica del Santo di Tolentino, ma, probabilmente, compiuto a Fermo su commissione di Ludovico Migliorati (signore di Fermo dal 1405 al 1428), sia dal fastoso reliquiario racchiudente il capo di San Gualtiero (1403; cfr. A. Monelli, *I reliquiari* cit., p. 75; B. Montevecchi, *L'oreficeria a Fermo* cit., pp. 82-83; Eadem, in *L'aquila e il leone*, p. 170, n. 43), conservato nella chiesa Collegiata di San Marco di Servigliano (distante trenta chilometri da Fermo).

<sup>22</sup> Lo stemma dell'agostiniano (composto da uno scudo rosso con un'ala d'oro sormontata da una stella a otto punte) compare anche nella tavola raffigurante la 'Madonna dell'Umiltà, i tre arcangeli, i dodici apostoli e la tentazione di Eva', attribuita a Olivuccio di Ciccarello da Camerino, ora nel Museo di Cleveland. Per questa ragione, Alessandro Marchi ha ipotizzato che essa provenga da Fermo, magari dalla medesima chiesa agostiniana. Un ulteriore tassello all'impegno di Olivuccio per gli agostiniani di Fermo, è rappresentato dalla tavoletta che costituiva in origine lo sportello della capsula primo-quattrocentesca, in cui era custodito il prezioso reliquiario della Sacra Spina (cfr. A. Marchi, *Carlo da Camerino. Alcune nuove acquisizioni tra Ancona e Fermo*, in *I Da Varano e le arti*, a cura di A. De Marchi, P.L. Falaschi, atti del convegno internazionale, Camerino, Palazzo Ducale, 4-6 ottobre 2001, I, Ripatransone 2003, pp. 217-232: 221-223; G. Barucca, *Il reliquiario della Sacra Spina*, in F. Maranesi, G. Martinelli, G. Barucca, *La Sacra Spina. Tempio monumentale di S. Agostino - Fermo*, Fermo 2008, pp. 39-44: 41; A. De Marchi, *Ancona* cit., p. 33, 35, fig. 37).

<sup>23</sup> G. Cicconi, *Il Tempio monumentale di S. Agostino in Fermo*, Fermo 1932, pp. 24-25; F. Maranesi, *La Santa Spina che si venera nel monumentale Tempio di S. Agostino. Notizie Storiche*, Fermo 1953, pp. 6-7, 15; Idem, *Gli affreschi in S. Agostino di Fermo*, Fermo 1966, pp. 21-23, 44; Idem, *Guida storico-artistica della città di Fermo*, seconda ed., Fermo 1966, pp. 17-19, 41; G. Nepi, *Guida di Fermo e cit.*, p. 163; A. Marchi, in *Il Gotico*, pp. 76-77; G. Barucca, in *ibidem* cit., pp. 128-131, n. 3; A. Monelli, *I reliquiari* cit., pp. 74-75, 129; A. Marchi, in *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi, M. Giannatiempo Lopez (Camerino, Convento di San Domenico, 19 luglio-17 novembre 2002), Milano 2002, p. 155; Idem, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano 2002, pp. 133-134; Idem, *Carlo da Camerino* cit., pp. 221-223 e nota 14; B. Montevecchi, *Arti minori*, in *Atlante del gotico nelle Marche. Ascoli Piceno e provincia*, a cura di S. Papetti, Milano 2004, pp. 86-120: 86-87, 109; Eadem, *L'oreficeria a Fermo* cit., pp. 81-82; G. Barucca, in *L'aquila e il leone* cit., pp. 171-172, n. 44. L'ideazione della struttura architettonica del reliquiario, come pure la tecnica d'esecuzione, rinviano senza dubbio all'oreficeria veneziana: come ha indicato Gabriele Barucca, il confronto con il reliquiario che custodisce un dito di Sant'Agnese, conservato nella chiesa di San Luca di Venezia, rivela tali coincidenze nella tecnica di costruzione e decorazione delle parti in metallo, da far supporre che i due oggetti siano stati ideati da artefici, la cui attività o formazione sia avvenuta nella medesima bottega orafa veneziana (cfr. G. Barucca, *Il reliquiario* cit., p. 41). Forse si tratta della bottega del cosiddetto "Maestro di Santo Stefano", identificato con un certo Tommaso da Venezia, al quale sono stati riferiti alcuni tra i più significativi prodotti dell'oreficeria lagunare tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo (cfr. G. Rossi Scarpa, in *I tesori della fede: oreficeria e scultura dalle chiese di Venezia*, catalogo della mostra - Venezia, Chiesa di San Barnaba, 11 marzo-30 luglio 2000 - la sezione relativa alla scultura a cura di S. Mason Rinaldi, F. Pedrocco, P. Rossi, F. Zuliani, la sezione relativa all'oreficeria a cura di R. Polacco, G. Rossi Scarpa, M. Collareta, A.M. Spiazzi, Venezia 2000, pp. 175-177, nn. 25-26; E. Merkel, in *ibidem*, p. 177, n. 27). Viceversa, il piede, il nodo e la collinetta fiorita all'interno della teca su cui si erge la Sacra Spina sono ornati con smalti traslucidi policromi di

nella rielaborazione della lezione gotico-cortese si formò lungo la costa adriatica marchigiana, nel corso del Quattrocento, un microclima artistico, che gli studiosi hanno denominato “cultura adriatica” o “stile adriatico”.<sup>24</sup> A Fermo, la testimonianza più compiuta di tale fenomeno è rappresentato dal ciclo di affreschi dell’Oratorio di Santa Monica,<sup>25</sup> dedicato in prevalenza alle ‘Storie di San Giovanni Battista e di San Giovanni Evangelista’, che, negli anni immediatamente seguenti alla consacrazione dell’edificio (24

---

perspicua matrice senese, la cui esecuzione è stata convincentemente assegnata a quel “Mariano olim de Senis aurifice de Firmo”, che nel 1405 presenziò alla solenne cerimonia di traslazione della Sacra Spina nel nuovo reliquiario (cfr. G. Gatella, *Arti e artigiani a Recanati tra XIV e XV secolo*, in ‘Studi Maceratesi’, 21, 1988, pp. 266-268; F. Grimaldi, *Argentieri Coronari Medagliari Orafi a Recanati e Loreto*, Loreto 2005, p. 131; G. Barucca, *Il reliquiario* cit., pp. 41-43).

<sup>24</sup> P. Zampetti, *Padova e Camerino: una congiuntura pittorica del sec. XV*, Quaderni di ‘Notizie da Palazzo Albani’, I, Università degli Studi di Urbino, Istituto di Storia dell’Arte (A.A. 1976-1977), Urbino 1977, pp. XXV-XXVIII; F. Zeri, *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento*, in *Storia dell’arte Italiana*, 2.1, *Dal Medioevo al Novecento: dal Medioevo al Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Torino 1983, pp. 568-569.

<sup>25</sup> P. Rotondi, *Studi e ricerche intorno a Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino, Pietro da Montepulciano e Giacomo da Recanati*, Fabriano 1936, pp. 89-134; Idem, *Restauri di affreschi. Fermo: Oratorio di Santa Monica*, in ‘Bollettino d’arte’, serie III, XXXII, 1938, pp. 321-322; F. Maranesi, *Gli affreschi in S. Agostino di Fermo*, Fermo 1941, pp. 75-106; A. Gherardini, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino*, in ‘L’Arte’, LVII, 1958, pp. 3-11, 121-162: 141; P. Rotondi, *Il maestro della Beata Serafina*, in V. Martinelli, F.M. Aliberti Gaudioso (a cura di), *Scritti di Storia dell’Arte in onore di Mario Salmi*, voll. 3, Roma 1961-1963, II, pp. 163-174: 171-173; L. Dania, *La pittura a Fermo* cit., pp. 51-52; F. Bisogni, *Per Giacomo di Nicola da Recanati*, in ‘Paragone’, 24, 1973, 277, pp. 44-62: 55-56; P. Zampetti, *Pittura* cit., I, p. 299 nota 4; A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, pp. 117-120, 131 note 29-30, 189 nota 59; L. Dania, *La pittura a Fermo e nel Fermano* cit., pp. 30-31; M. Minardi, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze 2008, pp. 105-106, 111, 204; M. Mazzalupi, in *Pittori ad Ancona* cit., pp. 137-142, n. 14. Le pitture dell’oratorio fermano sono una preziosa fonte d’informazione per comprendere l’evoluzione della pittura marchigiana dopo la decorazione dell’Oratorio di San Giovanni Battista ad Urbino, terminato nel 1416 dai fratelli Salimbeni, e, come ha affermato Andrea De Marchi, “costituiscono il contesto primo e più alto, decisamente autoctono nella genesi come nelle conseguenze, da cui partire per ricostruire le vicende della pittura tardogotica nel Fermano” (cfr. A. De Marchi, *Gli affreschi dell’oratorio di San Giovanni presso Sant’Agostino a Fermo. Un episodio cruciale della pittura tardogotica marchigiana*, in *Il Gotico* cit., pp. 48-69: 49). Gravitanti nell’orbita di tale mondo figurativo sono anche altri artisti, come gli artefici dei numerosi ma frammentari affreschi di Sant’Agostino, palese testimonianza di una committenza attenta e vivace (cfr. L. Dania, *La pittura a Fermo* cit., p. 66; Idem, *La pittura a Fermo e nel Fermano* cit., p. 32; F. Marcelli, *Pagine* cit., pp. 31, 42, 45, figg. 33-37; M. Papetti, *La pittura* cit., pp. 39-40), e Giovanni di Ugolino da Milano, autore delle raffinatissime miniature del ‘Messale de Firmonibus’ (1436), dal nome del vescovo cui si deve la commissione originaria del manoscritto, conservato nel Museo Diocesano di Fermo, presso la Cattedrale (cfr. F. Raffaelli, *Guida artistica della città di Fermo*, Fermo 1889, pp. 49-50; U. Vitali Rosati, *Il Messale di Giovanni di Maestro Ugolino miniatore milanese*, in ‘L’Arte’, 13, 1910, pp. 469-472; A. Venturi, *Storia* cit., VII, p. 176, fig. 93; R. Van Marle, *The Development* cit., VII, p. 141; L. Serra, *L’arte* cit., II, pp. 259, 498, 503, fig. 658; P. Rotondi, *Studi e ricerche* cit., p. 120, tav. XXXI; F. Maranesi, *Fermo – Guida Turistica*, Fermo 1957, pp. 186-187; L. Dania, *La pittura a Fermo* cit., pp. 28-29, tavv. XXXIII-XXXVII, figg. 11-14; A. De Marchi, *Gli affreschi dell’oratorio* cit., p. 68; M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, *La miniatura a Fermo in età tardogotica. Ipotesi e considerazioni per l’avvio di nuove ricerche*, in *Il Gotico* cit., pp. 154-163: 154-156; Eadem, in *ibidem*, pp. 177-179, n. 8; M. Papetti, *La pittura* cit., p. 39; C.Z. Laskaris, *Il Messale de Firmonibus di Fermo. Aspetti tecnico-esecutivi della decorazione miniata*, in *Studi in onore di F. Flores D’Arcais*, a cura di M.G. Albertini Ottolenghi, M. Rossi, Milano 2010, pp. 79-83; Eadem, *Un monumento da sfogliare. Il Messale de Firmonibus di Fermo* [Collana Riflessi in Elicona, 6], Roma 2013).

giugno 1425), fu dipinto dai massimi esponenti della “scuola della costa”,<sup>26</sup> ovvero Pietro di Domenico da Montepulciano e il suo sodale e imitatore Giacomo di Nicola da Recanati, ai quali sono stati alternativamente ricondotti anche gli affreschi con la ‘Pietà tra i Santi Antonio Abate, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e San Francesco stigmatizzato’ nella parete della navata sinistra della chiesa di San Francesco<sup>27</sup> e il grande ‘Crocifisso’ su tavola, originariamente in San Michele Arcangelo (ora al Museo Diocesano).<sup>28</sup>

Dunque, è all’interno di questa cultura figurativa eterogenea, ma strettamente legata a Venezia e ai suoi prodotti, che si dovranno contestualizzare i politici fermiani di Jacobello del Fiore. Le ‘Storie di Santa Lucia’ della Pinacoteca Comunale, restituite al nostro artista da Bernard Berenson nel 1932,<sup>29</sup> erano disposte ai lati di un’immagine della santa a figura intera, dipinta o scolpita, in conformità alla pala d’altare della chiesa benedettina di Santa Lucia di Jurandvor (Dalmazia, Isola di Krk/Veglia), eseguita alla metà del Trecento da Paolo Veneziano.<sup>30</sup> Le più antiche testimonianze della presenza delle tavolette all’interno della chiesa di Santa Lucia di Fermo ci sono tramandate da un paio di inventari settecenteschi (5 aprile 1728, 16 febbraio 1765), in cui sono ricordati “otto quadri di legno col Martirio di S. Lucia”.<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> A. De Marchi, *A sud di Ancona* cit., pp. 30-38; Idem, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., pp. 78-80.

<sup>27</sup> L. Dania, *La pittura a Fermo* cit., p. 68; A. De Marchi, *Per un riesame* cit., p. 66 nota 12; L. Dania, *La pittura a Fermo e nel Fermano* cit., p. 31; A. De Marchi, *A sud di Ancona* cit., pp. 33, 35, figg. 4-5; F. Marcelli, *Pagine* cit., pp. 41, 46, fig. 38; A. De Marchi, *Gli affreschi dell’oratorio* cit., p. 56; M. Papetti, *La pittura* cit., p. 39; M. Minardi, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni* cit., p. 111; M. Mazzalupi, in *Pittori ad Ancona* cit., pp. 156-157, n. 6.

<sup>28</sup> F. Raffaelli, *Guida artistica* cit., Fermo 1889, p. 71; A. Colasanti, *Un seguace di Gentile da Fabriano a Fermo*, in ‘Bollettino d’Arte del Ministero della Pubblica Istruzione’, 2, 1908, pp. 244-255: 253-254; Idem, *Gentile da Fabriano*, Bergamo 1909, pp. 84, 142; R. Van Marle, *The Development* cit., VIII, pp. 270, fig. 165; B. Berenson, *Italian pictures of the renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford 1932, p. 29; L. Serra, *L’arte* cit., II, pp. 245, 289, 381; P. Rotondi, *Studi e ricerche* cit., pp. 114-116, tavv. XXVII-XXVIII, figg. 61-62; F. Maranesi, *Fermo* cit., p. 261, tav. 44; L. Dania, *La pittura a Fermo* cit., pp. 25-26, tav. XXXVIII; Idem, *La pittura a Fermo e nel Fermano* cit., p. 31; M. Papetti, *La pittura* cit., p. 39; M. Minardi, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni* cit., p. 129 nota 88; M. Mazzalupi, in *Pittori ad Ancona* cit., pp. 164-165, n. 16.

<sup>29</sup> B. Berenson, *Italian pictures* cit., p. 270.

<sup>30</sup> Sull’ancona di Paolo Veneziano vedi I. Fiskovic, in *L’Europe des Anjou, aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle*, a cura di G. Massin Le Goff, D. Soulier, F. Aceto (Abbaye Royale, Fontevraud l’Abbaye, 15 giugno – 16 settembre 2001), Paris 2001, pp. 358-359.

<sup>31</sup> Archivio Storico Arcivescovile di Fermo, *Inventario Parrocchia S. Lucia*, 16 febbraio 1765, III s-5-C/2a, alla voce “utensili e paramenti” (cfr. I. Chiappini di Sorio, *Per una datazione tarda della Madonna Correr di Jacobello del Fiore*, in ‘Bollettino dei Musei Civici Veneziani’, 4, 1968, pp. 10-25: 22 nota 17; P. Zampetti, *Pittura* cit., I, p. 268; I. Chiappini di Sorio, in *L’aquila e il leone* cit., p. 110, tutti questi contributi riportano la data 16 febbraio 1763). Nei secoli precedenti le tavolette non furono citate, ma si preferì elogiare il decoro dell’altare su cui poggiavano (cfr. Archivio Storico Arcivescovile di Fermo, *Visite Pastorali 1541-1546*, II P.5, c. 165v, “Altare maius bene ornatus”; *Visita Pastorale di Fabrizio Paolucci*, 20 febbraio 1694, II-Q-8, c. 78v, “quo ad Altare quia bene optimeque ornatum invenit, nihil mandavit”). Seguono alcune attestazioni inedite, che ho rinvenuto presso l’Archivio Storico Arcivescovile di Fermo: nel 1838 furono rammentati “quadri N.º 8 rappresentanti il Martirio di S. Lucia di Scuola Greca” (cfr. Archivio Storico Arcivescovile di Fermo, *Prima S. Visita di S. E. R. Monsig. Gabriele De Conti Ferretti Arciv. e Principe di Fermo*, 1838, vol. XV, “Risposte alle dimande contenute nel Libretto che si rassegnano dal sottoscritto Parroco di S. Lucia Francesco Paglialunga nella Sacra Visita tenuta da S. Ecc.za R. Monsignor Gabriele de’ Conti Ferretti Arcivescovo e Principe di Fermo nel 1838”, n. 10). Nel

1842 sono citati “dieci quadri esistenti in sagrestia in cattivo stato”. Tra questi ci dovettero essere anche le ‘Storie di Santa Lucia’ (cfr. Archivio Storico Arcivescovile di Fermo, *Prima Visita Pastorale del Card. Filippo De Angelis*, 6 settembre 1842, busta 339, fascicolo 3 S. Lucia). Quarant’anni dopo “la Chiesa possiede 8 quadri in tavola rappresentandi il martirio di S. Lucia, dono dell’Abate Romolo Spezioli, della scuola del Crivelli...” (cfr. Archivio Storico Arcivescovile di Fermo, *Visita Pastorale del Card. Amilcare Malagola*, 10 novembre 1878, fascicolo S. Lucia, c. 17v, “...sono molto rovinati, massimi alcuni, perché anticamente si tenevano in Sagrestia, luogo assai umido per le piogge che vi cadevano. Furono sigillati dalla commissione dei monumenti di arte Marchegiani”, c. 20v, “Otto quadri in tavola, esponenti il martirio di S. Lucia, in cattivo stato”, quest’ultima annotazione, sottoscritta dal parroco Raffaele Cisbani, deve essere quella menzionata anche da Ileana Chiappini di Sorio. Vedi I. Chiappini di Sorio, *Per una datazione tarda* cit., p. 22 nota 17; Eadem, in *L’aquila e il leone* cit., p. 110, alla data 1871), e alla fine del secolo, nella casa parrocchiale, vi sarebbero state “Tavole N° 8 raffiguranti la storia del martirio di S. Lucia della scuola del Crivelli” (cfr. Archivio Storico Arcivescovile di Fermo, *Prima S. Visita dell’Arcivescovo Roberto Papiri*, 9 agosto 1896, F. 7, B. 49, c. 5v). Fu proprio nella sala di ricevimento della casa del parroco che l’ispettore delle Antichità e Belle Arti Filippo Raffaelli vide “Otto tavolette che...nel loro insieme doveano formare un grandioso Polittico mancante forse del quadro di mezzo” e che “Risentono..., per la maniera della Pittura, il fare della Scuola Toscana del secolo XV” (cfr. Archivio Storico Arcivescovile di Fermo, *Parrocchia di S. Lucia a Fermo*, Quadri pregevoli, P.<sup>a</sup> Santa Lucia=DIPINTI anni dal 1869 al 1913, Miscellanea interessanti, A) quadri, B) organo, 156, “Casa Parrocchiale di S. Lucia. Nella Sala di Ricevimento. OGGETTO D’ARTE. = DESCRIZIONE. = AUTORE CUI E’ ATTRIBUITO: Otto Tavolette le quali misurano m. 0,80 x 0,95. Rappresentano sopra fondo d’oro: 1. L’apparizione di S. Agata a S. Lucia 2. S. Lucia che dispensa le proprie sostanze a’ poverelli 3. S. Lucia accusata dal fidanzato dinanzi al Preside Pascasio di Siracusa 4. S. Lucia sottoposta al martirio del fuoco in presenza del fidanzato, del Preside e di vari personaggi 5. S. Lucia che rimane immobile nonostante si cerchi a forza di nuovi trascinarla in un Lupanare e con manigoldi 6. S. Lucia scannata dal Carnefice 7. S. Lucia comunicata dal Vescovo 8. Sepoltura della Santa. L’opera della prima metà del secolo decimoquinto, di...artefice, che partecipa e della Scuola fiorentina e dell’umbra. UBICAZIONE ATTUALE. = SE ORIGINARIA, ANTICA O NO. = VICISSITUDINI: Nella Sala di ricevimento della casa del parroco annessa alla Chiesa. In antico erano entro la Chiesa, e forse edesse formavano nel loro insieme un grandioso Polittico, mancante oggi del quadro di centro. Ricostruita la vecchia Chiesa con nuova forma, anzi che nò barocca, e riaperta al culto nel 1851, queste tavolette furono collocate nella Sagrestia da dove poi si trasferirono in un piccolo Corridoio della Casa Parrocchiale, tenute quasi in abbandono, per cui risentirono danno. Le replicate e giuste dimostranze che soventi e atte furono fatte, indussero il Parroco ad assegnare ad esse luogo più conveniente, un ottimo divisamento le dispose nella Sala di ricevimento. Per incarico ministeriale furono fatte dall’Attuale Ecc. Ispettore fotografare, ed un esemplare di esse trovasi presso il Ministero. STATO DI CONSERVAZIONE- = RESTAURI SUBITI: Come già si è accennato, assai ne duole di vedere queste Tavolette per la mala custodia in cui negli andati tempi furono esse tenute, ridotte in non troppo buono stato, anzi alcune assai malconcio nei fondali. Sieno nella più parte i guarnimenti che le tenevano separate una dall’altra. Esse reclamano un serio provvedimento per onore dell’arte. Sono immuni da qualsiasi ritocco. Si lascia alla cura del Ministero il provvedersi, che sommessamente si propone, che le fratture da abile artefice e restauratore si fermino con nuova imprimitura a tinta neutra...OGGETTO D’ARTE. – DESCRIZIONE. – AUTORE CUI E’ ATTRIBUITO: Otto tavolette che hanno dimensione di centim. 80 in altezza e di 95 in larghezza. Queste tavolette nel loro insieme doveano formare un grandioso Polittico mancante forse del quadro di mezzo, cioè di centro. Risentono esse, per la maniera della Pittura, il fare della Scuola Toscana del secolo XV. Ne presentiamo separatamente sommaria descrizione...UBICAZIONE ATTUALE. – SE ORIGINARIA, ANTICA O NO. – VICISSITUDINI: Queste otto preziosissime Tavolette si ammirano oggi in una delle stanze della Casa Parrocchiale. Erano collocate negli andati tempi nella vecchia Chiesa dalla quale furono rimosse in occasione della nuova fabbrica. STATO DI CONSERVAZIONE. – RESTAURI SUBITI: Assai ne duole vedere queste Tavolette ridotte nella più parte in non buono stato a causa della cattiva custodia negli andati tempi, che anche perché la vecchia Chiesa era fatiscente ed umida. Tali tavolette non hanno più i guarnimenti che le tenevano separate una dall’altra. I fondi son tutti a oro. BASI STORICHE E CONTESTAZIONI CRITICHE ALL’ATTRIBUZIONE – DATA O TEMPO APPROSSIMATIVO DELL’ESECUZIONE. – DESCRIZIONI APPOSTE ALL’OGGETTO E NOTE SULLA LORO AUTENTICITA’. – BIBLIOGRAFIA: Nessun scrittore ricorda queste dipinture tranne il Curi Vincenzo nella sua guida Storica Artistica di Fermo...Noi non ci adagiamo a quest’apertura, sendo queste di epoca posteriore, e non più indietro del Secolo XV, e se non sono di Scuola Toscana, crediamo ascriverle alla Scuola Umbra”). Il 13 novembre 1908 la “Direzione Generale per le Antichità e le Belle

---

Arti" invitò il parroco a far restaurare "alcuni pregevoli quadri della Scuola di Gentile da Fabriano", al fine di traslarli dalla casa canonica alla chiesa, "ad ornamento della quale erano precedentemente destinati" (cfr. *Ibidem*, 13 novembre 1908, "La Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti ha rappresentato come nella casa canonica, annessa alla Chiesa parrocchiale di S. Lucia, esistono alcuni pregevoli quadri della Scuola di Gentile da Fabriano, ora assai deperiti; ed ha domandato il concorso del Ministero di Grazia e Giustizia nella spesa necessaria per i restauri ai dipinti prevista in £ 880 : nella relazione del Sig. Guglielmo Filippini. Ha inoltre per mezzo del Ministero di Grazia e Giustizia e di altri, raccomandato di avvertire la S. S. R.<sup>ma</sup> di desistere dall'opposizione che ha manifestato di fare all'esecuzione dei predetti restauri, e alla traslazione dei quadri stessi dalla canonica alla Chiesa, ad ornamento della quale erano precedentemente destinati. Fo presente alla S. S. che, giuste le leggi vigenti, è diritto del Ministero della Pubblica Istruzione di esercitare la sua tutela sulle opere d'arte esistenti nelle chiese e di provvedere alla conservazione delle medesime. La invito quindi a voler nel termine perentorio di dieci giorni dalla data della presente e con tutte le cautele richieste dal valore artistico degli oggetti, ricollocare i quadri nella chiesa parrocchiale. Mi faccia conoscere se alla Chiesa parrocchiale sia o non annessa una Fabbriceria, poiché nel caso affermativo necessita d'invitare la medesima a concorrere con un adeguato contributo nelle spese previste occorrenti dalla relazione Filippini; la S. S. R.<sup>ma</sup> poi sono certo che vi vorrà concorrere anche personalmente. La prego infine di far premure presso Cotesto Comune, affinché dia il suo concorso per restaurare le pregevoli opere d'arte, alla cui conservazione il Municipio dovrebbe provvedere a preferenza d'ogni altro Ente. Si resta in attesa d'una pronta ed esauriente risposta. Ossequi distinti"). Quindi, il 29 dicembre 1911 il Ministero di Grazia e Giustizia decise "di far procedere d'autorità ai restauri degli otto dipinti di scuola Fabrianese" (cfr. *Ibidem*, 29 dicembre 1911, "Con lettera del 21 corrente N. 84739818 il Ministero di G.G. e dei Culti ha comunicato a quest'Ufficio di aver deciso di far procedere d'autorità ai restauri degli otto dipinti di scuola Fabrianese appartenenti a codesto Beneficio, e di aver all'uopo invitato il Ministero della Pubblica Istruzione ad emanare i provvedimenti di sua competenza, quali risultano dalla legge 20 giugno 1909 N° 364. Nel portare a conoscenza della S.V. la suesposta determinazione Ministeriale, al fine che essa abbia esatta osservanza, il sottoscritto non può a meno, per incarico avutone dal Ministero stesso, di deplorare vivamente la condotta sinora tenuta in tale affare dalla stessa S.V., e di eccitarla a consegnare di buon grado i dipinti alla persona che verrà indicata dal Ministero della P.I. e con le modalità e le cautele che dal predetto Dicastero verranno prescritte e a consentire i restauri, informandone poi quest'ufficio con sollecitudine. Per quanto riguarda poi i due quadri di Vittore Crivelli, conservati nella Canonica, Ella dovrà senza indugio ricollocarli nella chiesa alla pubblica vista, in modo però che essi non soffrano nocimento e siano ben salvaguardati da possibili furti. Nella spesa dei restauri poi quest'Ufficio concorrerà con un sussidio, ed attende frattanto di essere informato dalla S.V. della esecuzione data alla determinazione Ministeriale partecipata. Le con la presente nota"). Successivamente, il bibliotecario Luigi Sempronio avrebbe dichiarato "di aver ricevuto in consegna dal Sig. parroco don Raffaele Cisbani...otto tavole dipinte raffiguranti la storia del martirio di S.<sup>ta</sup> Lucia" (cfr. *Ibidem*, 17 maggio 1912, "Il sottoscritto, in seguito ad incarico ricevuto da questo ill.mo Signor ff. di Sindaco con lettera di ieri, dichiara di aver ricevuto in consegna dal Sig. parroco don Raffaele Cisbani, per lo scopo indicato in detta lettera, otto tavole dipinte raffiguranti la storia del martirio di S.<sup>ta</sup> Lucia, le quali tavole tratterrà nei locali della Biblioteca Comunale sotto la sua responsabilità per la perfetta conservazione e per la riconsegna a suo tempo". Vedi anche Archivio Storico Arcivescovile di Fermo, *Visita Pastorale dell'Arcivescovo Carlo Castelli*, Parrocchia di Santa Lucia, Risposte al Questionario di Sacra Visita, 5 maggio 1930, n. 8 - Paramenti Sacri, "La Chiesa possiede otto tavole raffiguranti il martirio di Santa Lucia e trovansi nella Biblioteca Comunale...") e, il 4 luglio 1912, il Ministero della Pubblica Istruzione, "su conforme parere del Consiglio superiore per le Antichità e Belle Arti", avrebbe disposto "che le otto tavolette di scuola fabrianese con le rappresentazioni della vita di S. Lucia...vengano lasciate in temporaneo deposito nella Pinacoteca Civica" (cfr. *Ibidem*, 4 luglio 1912, "...P.S. Le comunico inoltre che lo stesso Onor. Ministero della P.I., su conforme parere del Consiglio superiore per le Antichità e Belle Arti, ha disposto che le otto tavolette di scuola fabrianese con le rappresentazioni della vita di S. Lucia, appartenenti a codesta parrocchia, donde furono rimosse per i restauri già eseguiti, vengano lasciate in temporaneo deposito nella Pinacoteca Civica, il cui Direttore Le rinoverà la relativa ricevuta di consegna", 25 novembre 1912, "La R. Soprintendenza dei Monumenti delle Marche, alla quale fu da questo ufficio comunicata la lettera con cui la S.V. chiedeva informazioni circa le modalità del deposito dei noti quadri, da effettuarsi nella Pinacoteca Comunale, ha risposto quanto segue: Per sola deferenza verso codesto On. Economato ho esaminato la lettera del parroco di S. Lucia di Fermo trasmessami dalla S.V. Ill.ma. Il titolare del beneficio predetto dovrebbe rivolgere le sue domande al superiore Ministero della Pubblica Istruzione

Nelle 'Storie di Santa Lucia' convivono le principali componenti stilistiche di Jacobello del Fiore: se da un lato vi è un'originale interpretazione delle novità gentiliane, testimoniato dalla preziosità materica degli abiti dei personaggi o dagli esili alberelli ritagliati sul fondo oro, dall'altro aleggia un'atmosfera neo-trecentesca, poiché il baldacchino che sovrasta il sepolcro di Sant'Agata non è altro che una rielaborazione dei cibori di Paolo Veneziano e del Guariento, dipinti, rispettivamente, in una 'Cacciata di Gioacchino dal tempio' della Pinacoteca Civica di Pesaro<sup>32</sup> e in un paio di scene della chiesa degli Eremitani di Padova, cioè 'San Filippo costretto a sacrificare a Marte' e il 'Miracolo della croce sostituita all'idolo'.<sup>33</sup> Cinque episodi avvengono all'ombra di ripide montagnole e almeno la metà ostenta un rigoglioso e selvaggio manto erboso, nel quale spiccano quei caratteristici arboscelli, che vediamo anche in una 'Morte di San Pietro Martire' di Dumbarton Oaks o in una 'Madonna dell'Umiltà' in deposito presso la Staatsgalerie di Stoccarda. La lezione di Gentile da Fabriano è meticolosamente seguita nell'ombreggiatura della lamina dorata, tramite l'impiego di velature di vernice rossa translucida, e nella creazione degli inserti sulle maniche in pelliccia attraverso impalpabili pennellate di tempera bianca e grigia, che ricreano la soffice consistenza del pelo. La cappa del proconsole Pascasio fu ricamata da bolli e motivi floreali ottenuti con la tecnica dello sgraffito: infatti, i petali furono incisi a mano libera sulla tempera rossa, scoprendo la lamina metallica sottostante.<sup>34</sup> Questa libera interpretazione dello sgraffito ricorre anche nelle ali degli angeli, che portano in cielo l'anima di Lucia nell'episodio con l'ultima comunione della santa. Dal punto di vista tecnico, il diretto precedente per queste figure si rintraccia negli angeli della 'Crocifissione' del 'Polittico di Valleromita', dipinto da Gentile da Fabriano nel corso del

---

ed a quello del Culto, i quali hanno riconosciuta la necessità di trasportare dalla Canonica di S. Lucia alla Biblioteca Civica di Fermo gli otto quadri di scuola fabrianese e l'altro del Crivelli. Questo ufficio ha il dovere di eseguire senz'altro l'ordine ricevuto, ed ignora la durata del deposito provvisorio decretato dall'On. Ministero della Pubblica Istruzione su proposta del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti..."). In più, dalle risposte al questionario della Sacra Visita dell'Arcivescovo Carlo Castelli, effettuata il 5 maggio 1930, deduciamo che le "otto tavole rappresentanti alcuni episodi della vita e del martirio di S. Lucia...furono consegnate alla pinacoteca Comunale per provvedere alla migliore custodia e conservazione delle medesime" (cfr. Archivio Storico Arcivescovile di Fermo, *Visita Pastorale dell'Arcivescovo Carlo Castelli*, II-54, Parrocchia di Santa Lucia, Risposte al Questionario di Sacra Visita, 5 maggio 1930, dom. 59, "La Parrocchia possiede otto tavole rappresentanti alcuni episodi della vita e del martirio di S. Lucia: per ordine del ministero esse furono consegnate alla pinacoteca Comunale per provvedere alla migliore custodia e conservazione delle medesime. Predette otto tavole misurano m.0.80x059. Forse esse formavano antigamente nel loro insieme un grandioso polittico mancante oggi del quadro di centro. Si attribuiscono alla scuola Fabrianese, secondo altri alla scuola Fiorentina od Umbra e appartengono alla prima metà del sec. XV°. Esse raffigurano sopra fondo d'oro: 1°) apparizione di S. AGATA a S. Lucia 2°) S. Lucia che dispensa le proprie sostanze ai poveri; 3°) S. Lucia accusata dal fidanzato dinanzi al Preside Pascasio di Siracusa. 4°) S. Lucia sottoposta al martirio del fuoco dinanzi al fidanzato, Pascasio e vari personaggi. 5°) S. Lucia che rimane immobile nonostante si cerchi a forza di buoi e robusti manigoldi trascinarla in un lupanare. 6°) S. Lucia scannata dal carnefice 7°) S. Lucia comunicata dal Vescovo. 8°) Sepoltura della Santa").

<sup>32</sup> A. Marchi, in *Dipinti e disegni della Pinacoteca Civica di Pesaro*, a cura di C. Giardini, E. Negro, M. Pirondini, Modena 1993, pp. 21-22, nn. 3a, 3d.

<sup>33</sup> F. Flores D'Arcais, *Guariento*, Venezia 1965, pp. 34-35, 61-63, figg. 93, 95, 98.

<sup>34</sup> P. Buttus, *Punzonature ed altre decorazioni in oro nella pittura tardogotica veneziana*, Tesi di Laurea (Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, relatore G. Perusini), A.A. 2002-2003, pp. 72, 107.



suo soggiorno veneziano e terminato, con ogni probabilità, entro il 1412 (anno di morte di Chiavello di Guido Chiavelli). Di conseguenza, una datazione precoce delle storie fermane si dimostrerà insostenibile. Le figure che popolano le tavolette sono strettamente legate ai personaggi che si inginocchiano sia ai lati della “pianta” della città di Teramo nel polittico abruzzese, sia sotto il mantello della Vergine nella tavola con la ‘Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista’ delle Gallerie dell’Accademia di Venezia: si confronti il volto del mellifluido fidanzato di Lucia con quelli dei religiosi alle spalle di “MAGIST(ER) NICOLAUS” e l’acuminato profilo di Eutichia, madre di Lucia, con quelli delle donne disposte alla destra della Vergine veneziana o con colei che indossa un abito rosa nel polittico teramano. Anche i dati di costume possono offrirci una preziosa indicazione cronologica: il fidanzato della santa indossa una veste a frappe, cioè un raffinato capo d’abbigliamento che appare anche in una delle ‘Storie di San Benedetto’ degli Uffizi (‘Il miracolo del vino avvelenato’), le quali furono dipinte da Nicolò di Pietro verso lo scadere del secondo decennio del secolo,<sup>35</sup> e l’uomo in piedi, che nell’episodio del martirio della santa è ritratto accanto al proconsole Pascasio, indossa uno *chaperon* (un copricapo maschile, ibrido tra il cappuccio, il mazzocchio ed il turbante), ovvero il medesimo copricapo che vediamo sulla testa del biondo ragazzo, effigiato tra i rappresentanti della comunità civile di Teramo, e su quella di un analogo personaggio, che trova protezione sotto il mantello della Vergine nella tavola delle Gallerie dell’Accademia. Due ‘Storie di Santa Lucia’ furono dipinte riutilizzando il supporto ligneo di un preesistente paliotto d’altare, che raffigurava figure di santi su fondo rosso. Si riconoscono un ‘Sant’Antonio Abate’ a figura intera e una ‘Santa Lucia’ a mezzo busto, che si presentano mutili e con un orientamento rovesciato rispetto a quello delle storie della santa, confermando il fatto che si tratti di un caso di reimpiego di materiali all’interno della bottega. Ileana Chiappini di Sorio e Pietro Zampetti, individuando una contrapposizione tra l’eleganza formale delle storie principali e la maggiore staticità di queste figure, hanno supposto che il ‘Sant’Antonio Abate’ mostri delle affinità con gli omologhi del trittico di Montegrano e del ‘Polittico della beata Michelina’.<sup>36</sup> Al contrario, concordo con Rodolfo Pallucchini nel credere che la ‘Santa Lucia’ sia paragonabile alla Giustizia del 1421 e alla ‘Madonna *Platytera* della Misericordia’ della tavola veneziana, e che il ‘Sant’Antonio Abate’ prelude direttamente al ‘San Giovanni Evangelista’ di quella medesima tavola.<sup>37</sup> Se poi confrontassimo il ‘Sant’Antonio Abate’ con l’anziano che lancia uno sguardo di sfida allo spettatore, indossando un curioso copricapo a punta, allora non tarderemo a riconoscere le stesse sopracciglia inarcate, lo stesso naso adunco e la stessa barba canuta.

<sup>35</sup> A. De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., pp. 104, 109-110 nota 57, fig. 59-f; A. Di Lorenzo, in *Gentile da Fabriano e l’altro Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori, Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006, Milano 2006, pp. 150-154, n. III.8.

<sup>36</sup> I. Chiappini di Sorio, *Per una datazione tarda* cit., p. 16; Eadem, *Note e appunti su Jacobello del Fiore*, in ‘Notizie da Palazzo Albani’, 1, 1973, pp. 23-28: 27; P. Zampetti, *Pittura* cit., I, pp. 267-268; I. Chiappini di Sorio, *Appunti per la storia dell’arte veneta. Jacobello ed Ercole del Fiore*, in ‘Arte Documento’, 3, 1989, pp. 58-71: 58.

<sup>37</sup> R. Pallucchini, *Commento alla Mostra di Ancona*, in ‘Arte Veneta’, IV, 1950, pp. 7-32: 12-14; Idem, *La pittura veneta del Quattrocento, il gotico internazionale e gli inizi del Rinascimento*, lezioni tenute da Rodolfo Pallucchini nell’Università di Bologna durante l’anno accademico 1955-1956, a cura di M.A. Novelli, Bologna 1956, pp. 58-61.

Perciò, è assai probabile che non siano passati molti anni tra l'ideazione di questi soggetti e la realizzazione delle storie fermane. In aggiunta, il fatto che tra le figure superstiti del verso vi sia proprio una 'Santa Lucia', spinge ad ipotizzare che in principio i committenti abbiano richiesto un paliotto d'altare, vale a dire un prodotto d'impegno limitato tra le molte affrontate dalle botteghe dei pittori,<sup>38</sup> come indica il fondo rosso, utilizzato anche nel paliotto di Kiev, e che poi abbiano cambiato idea o abbiano trovato ulteriori fondi per pretendere un più fastoso polittico che potesse illustrare le storie della santa. In sintesi, ritengo che il 'Sant'Antonio Abate' e la 'Santa Lucia' sul verso siano stati dipinti intorno al 1420 e che le 'Storie di Santa Lucia' sul recto siano giunte a Fermo negli ultimi anni della signoria di Ludovico Migliorati (1405-1428), la quale garantì un periodo di relativa stabilità e una veloce ripresa dei commerci, diretti soprattutto verso Venezia e la Dalmazia, determinando condizioni favorevoli alla grande committenza e alla conseguente fioritura artistica.<sup>39</sup>

Sulla scia dell'apprezzamento locale per la bella pala della chiesa di Santa Lucia, Jacobello inviò a Fermo anche il polittico per la chiesa di San Pietro in Penna. Esso è composto da dodici tavole del Denver Art Museum, ossia nove 'Storie dei Santi Pietro e Paolo', un 'San Pietro papa in cattedra' e due mezze figure dei 'Santi Pietro e Paolo', che sono state esaustivamente analizzate da Federico Zeri nel 1971,<sup>40</sup> e da una 'Crocifissione' conservata a Milano in collezione privata, che è stata introdotta negli studi da Carlo Volpe nel 1962.<sup>41</sup> Le tavole del polittico furono disposte in orizzontale su due registri sovrapposti, ciascuno con cinque scomparti, secondo il modello della 'Pala Feriale' di Paolo Veneziano. Nel registro inferiore erano le cinque storie con il solo fondo oro, in quello superiore le quattro con l'aggiunta dell'orizzonte incurvato e del cielo atmosferico, distribuite a due a due ai lati del 'San Pietro papa in cattedra' e sulla sommità la 'Crocifissione', affiancata dalle mezze figure dei 'Santi Pietro e Paolo'. Questa ricostruzione è confortata da alcuni inventari settecenteschi della chiesa, che sono stati riscoperti da Ileana Chiappini di Sorio e da Tiziana Franco,<sup>42</sup> e dalla presenza di una raffinata razzatura solamente sul fondo oro delle cinque tavole che alloggiarono nel registro superiore. Ancora una volta Jacobello del Fiore si affidò alla tradizione iconografica lagunare, poiché l'episodio con 'San Pietro che cammina sulle acque' è desunto da un analogo soggetto di Lorenzo Veneziano, oggi a Berlino, mentre l'architettura del carcere in cui è rinchiuso il santo è copiata

---

<sup>38</sup> T. Franco, in A. De Marchi, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., p. 64.

<sup>39</sup> L. Tomei, *La piazza del Popolo tra romanità, Medioevo e Rinascimento*, in *Fermo, la città tra Medioevo e Rinascimento; la piazza e il corso centro di vita urbana*, a cura di M. Vitali, Cinisello Balsamo (Milano) 1989, pp. 91-144: 125-127; G. Liberati, *Una città tra due secoli: Fermo e il Fermano dalla fine del '300 alla metà del '400*, in *Il Gotico* cit., pp. 19-25.

<sup>40</sup> F. Zeri, *Jacobello del Fiore. La pala di San Pietro a Fermo*, in *Quaderni di Emblema 1. Diari di lavoro*, Bergamo 1971, pp. 36-41.

<sup>41</sup> C. Volpe, *Una 'Crocifissione' di Jacobello del Fiore*, in 'Arte Antica e Moderna', 20, 1962, p. 438.

<sup>42</sup> I. Chiappini di Sorio, *Note e appunti* cit., pp. 27-28; T. Franco, in A. De Marchi, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., pp. 64, 67, 82-83 note 74, 84; Eadem, *Jacobello del Fiore a Fermo. Sui "quadriccioli rappresentanti le gesta dei santi apostoli Pietro e Paolo"*, in *Medioevo: immagine e racconto*, Centro Studi Medievali, Università degli Studi di Parma, Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2003, pp. 485-495: 488, 494 note 24-26, 28-29; I. Chiappini di Sorio, in *L'aquila e il leone* cit., p. 107, n. 9.

dall' 'Apparizione di Cristo a San Marco' nella 'Pala Feriale' di Paolo Veneziano. All'opposto, alcuni soggetti furono presi in prestito dalle figurazioni che aveva ideato nel corso della sua carriera, come i dolenti della 'Crocifissione' e il 'San Pietro' a mezzo busto, i quali sono speculari agli omologhi del polittico di Teramo. Gli inventari settecenteschi della chiesa fermana menzionano, assieme alle 'Storie dei Santi Pietro e Paolo', "...un Christo che dicesi la pietà con Maria Addolorata e S. Giovanni Evangelista però tutto in una tavola lunga" o "Uno (quadro) in tavola lungo circa palmi dieci, alto tre con cornice nera e tre figure rappresentanti la Pietà" o "un quadro bislungo rappresentante la pietà".<sup>43</sup> Tale "quadro" va riconosciuto nel paliotto su fondo rosso con l' *Imago Pietatis* tra i dolenti e un donatore' del Museo di Arte Orientale e Occidentale di Kiev, che è stato pubblicato da Giuseppe Fiocco nel 1958.<sup>44</sup> Il 'Cristo passo', dalle costole sporgenti e dalla barba ispida, fu dipinto in sintonia con gli aggraziati tratti dell'equivalente teramano e i dolenti, malgrado mantengano una linea di continuità con le opere del "Maestro della Madonna Giovanelli", si adattano alle tipologie formali dei santi a mezzo busto del polittico abruzzese. L'iscrizione che corre sotto alla mezza figura della Madonna addolorata era stata interpretata scorrettamente da Giuseppe Fiocco, ma una nuova e più giusta lettura proposta da Tiziana Franco,<sup>45</sup> confermata da un foglio dell'Archivio Parrocchiale di San Pietro,<sup>46</sup> ha permesso alla studiosa di identificare nel religioso inginocchiato e orante un certo Gaspare di Giovanni, il quale è documentato in svariate occasioni nell'arco di un ventennio: l'8 ottobre 1420 "Gaspari Iohannis de Firmo" ricevette in beneficio (diacono) la chiesa di San Giovanni nel Girfalco dal vescovo Giovanni de Firmonibus, il 20 dicembre 1431 Gaspare di Giovanni fu nominato rettore della chiesa di San Pietro, il 26 settembre 1433 il vescovo Bartolomeo concesse l'altare di San Cristoforo nella chiesa di San Pietro in Penna a don Giovanni Pasqualis di Fermo e la presa di possesso avvenne per il tramite di don Gaspare rettore della chiesa, il 9 febbraio 1439, a seguito della morte di Giovanni Cola di Fermo, Gaspare sarebbe stato nominato *archipresbiter* della Cattedrale, agendo a nome del vicario della Cattedrale Paolo da Mogliano in assenza del vescovo Domenico Capranica, il 3 novembre di quell'anno fu detto "Gaspar archipresbiter firmanus" e "Gasparis locutenete", il 21 dicembre 1440 "Gaspare de Firma archipresbiter firmanus" concesse in beneficio l'altare di San Paolo nella chiesa di Santa Maria della Carità, nel 1443 Gaspare di Giovanni elesse nuovi rettori di vari altari della chiesa di San Pietro e il 21 ottobre 1444 il canonico Nicola di Andrea da

<sup>43</sup> Archivio Storico Arcivescovile di Fermo, *San Pietro*, Inventari, E1 (1728), E18 (1765), E2 (1772), E3 (1775), E4 (1786) (cfr. I. Chiappini di Sorio, *Note e appunti* cit., p. 27; T. Franco, in A. De Marchi, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., p. 65; Eadem, *Jacobello del Fiore a Fermo* cit., pp. 490-491, 495 note 47, 49, 51; I. Chiappini di Sorio, in *L'aquila e il leone* cit., p. 107, n. 9).

<sup>44</sup> G. Fiocco, *Segnalazioni venete nel Museo di Kieff*, in 'Arte Veneta', XII, 1958, pp. 31-32.

<sup>45</sup> T. Franco, in *Fioritura* cit., p. 213, n. 75; L. Dania, in *Il Gotico* cit., p. 91, n. 8; T. Franco, in A. De Marchi, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., pp. 66, 82 nota 76; Eadem, *Jacobello del Fiore a Fermo* cit., p. 490, "HOC OPUS FUIT F(AC)T(U)M T(EM)P(O)RE D(OMI)NI GASPARIS IOH(ANN)IS DE FIRMO ARCHIPRESBITER FIRMI NEC NON RECTORIS ECC(LESIE) DE PENNA".

<sup>46</sup> Archivio Storico Arcivescovile di Fermo, *Parrocchia dei SS. Pietro e Paolo*, Memorie diverse, dove la chiusa dell'iscrizione è "NEC NON RECTORIS ECCLESIE SANCTI PETRI DE PENNA" (cfr. T. Franco, in A. De Marchi, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., p. 66; Eadem, *Jacobello del Fiore a Fermo* cit., p. 490).

Perugia sostituì l'ormai defunto Gaspare di Giovanni nella guida della chiesa fermana.<sup>47</sup> Tutto ciò persuade a convenire con la studiosa nel credere che il dipinto sia stato in origine il paliotto per l'altar maggiore di San Pietro e, rilevando che le sue dimensioni coincidono con quelle di un registro a cinque arcate di polittico, è verosimile che il Gaspare di Giovanni da Fermo, menzionato nell'iscrizione come *archipresbiter* e rettore della chiesa di San Pietro, abbia commissionato in un'unica soluzione il polittico con le 'Storie dei Santi Pietro e Paolo' e il paliotto ucraino.<sup>48</sup>

Per quanto concerne la cronologia, Giacomo Maranesi ha correttamente notato che nel momento in cui fu dipinto questo esorbitante complesso, Gaspare di Giovanni era già stato insignito del titolo di *archipresbiter*.<sup>49</sup> Per queste ragioni, è presumibile che il paliotto di Kiev e il polittico di Denver siano stati completati dopo il 9 febbraio 1439 ed entro e non oltre il 2 ottobre di quell'anno, data a cui risale l'ultimo testamento di Jacobello del Fiore.<sup>50</sup> Alla luce di questa scoperta i monogrammi di Cristo, che decorano il mantello del 'San Pietro papa in cattedra' di Denver, non sarebbero omogenei all'esecuzione del polittico di San Pietro in Penna,<sup>51</sup> ma, in accordo a quanto ipotizzato da Zeri e Maranesi, potrebbero essere considerati come un'aggiunta posteriore,<sup>52</sup> soprattutto se li riconduciamo alla presenza a Fermo di San Giacomo della Marca, che nel 1442 predicò a Fermo per l'intera quaresima.<sup>53</sup> Tiziana Franco ha supposto che nell'iniziale con la 'Vocazione di Sant'Andrea' del 'Messale de Firmonibus' di Giovanni di Ugolino da Milano si possa cogliere un'eco delle tre scene d'ambiente marino, che Jacobello dedicò alla conversione di San Pietro e di suo fratello.<sup>54</sup> Sebbene l'anno di conclusione dei lavori del messale (1436) non possa rappresentare un attendibile termine *ante-quem*, credo che i rapporti tra le due opere siano realmente esistenti. Perciò, piuttosto che assegnare la macchina d'altare

---

<sup>47</sup> Archivio Storico Arcivescovile di Fermo, *Collationes*, I-B-2, 8 ottobre 1420, c. 287v, 26 settembre 1433, c. 311r, I-B-4, 9 febbraio 1439, c. 8v, 3 novembre 1439, c. 61r, 25 novembre 1439, c. 81, 13 agosto 1440, c. 75, 21 dicembre 1440, c. 84r (cfr. T. Franco, in A. De Marchi, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., pp. 66, 82-83 note 77-78; Eadem, *Jacobello del Fiore a Fermo* cit., pp. 491, 495 note 54-55; G. Maranesi, *La chiesa di San Pietro* cit., pp. 180-181, 229-230, 236-243).

<sup>48</sup> T. Franco, in A. De Marchi, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., p. 66; Eadem, *Jacobello del Fiore a Fermo* cit., p. 491.

<sup>49</sup> G. Maranesi, *La chiesa di San Pietro* cit., p. 182.

<sup>50</sup> Gaspare di Giovanni fu eletto rettore della chiesa di San Pietro in Penna di Fermo negli anni in cui la città marchigiana fu governata direttamente dalla Santa Sede, dopo la morte di Ludovico Migliorati e la cacciata dei suoi figli, e prima del solenne ingresso in città di Francesco Sforza (3 gennaio 1434), il quale era stato nominato da papa Eugenio IV gonfaloniere di Santa Romana Chiesa e marchese della Marca (cfr. F. Trebbi, G. Filoni Guerrieri, *Erezione della Chiesa Cattedrale di Fermo a Metropolitana – Fermo, 1890 – rist. anast. Fermo 2003*, p. 115).

<sup>51</sup> In quel caso si potrebbero spiegare con la precoce fortuna del movimento dell'Osservanza a Fermo e con la predicazione nella Marca di San Bernardino da Siena sullo scorcio degli anni Venti (cfr. C. Tomassini, *La città di Fermo e San Giacomo della Marca*, in 'Picenum Seraphicum', XIII, 1976, pp. 171-200; T. Franco, *Jacobello del Fiore a Fermo* cit., p. 493).

<sup>52</sup> F. Zeri, *Jacobello del Fiore* cit., p. 41 nota 7; G. Maranesi, *La chiesa di San Pietro* cit., p. 186.

<sup>53</sup> F. Trebbi, G. Filoni Guerrieri, *Erezione della Chiesa* cit., pp. 143-144.

<sup>54</sup> T. Franco, in A. De Marchi, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., pp. 68-69.

fermana alla bottega di Jacobello o al suo figlio adottivo Ercole del Fiore,<sup>55</sup> è plausibile che il nostro artista abbia iniziato a lavorarci qualche anno prima del 1439, visto che il committente Gaspare di Giovanni era stato nominato rettore della chiesa di San Pietro fin dal 20 dicembre 1431. Queste coordinate temporali sono confermate sia dall'aspetto stilistico della Vergine dolente di Kiev, la quale va abbinata alla 'Madonna col Bambino' Manfrin (26 marzo 1434) o all'identico tema che si custodisce a Londra nella collezione di Andreas Pittas, sia dal respiro paesaggistico riservato a gran parte delle 'Storie dei Santi Pietro e Paolo', che trova riscontro in altre esperienze figurative d'ambito lagunare del quarto decennio del secolo e che è assolutamente inedito rispetto alle 'Storie di Santa Lucia' e a tutta la precedente produzione artistica di Jacobello del Fiore.<sup>56</sup>

### *La tarda produzione artistica di Jacobello del Fiore*

Visto l'esiguo numero di opere firmate e datate, e non potendo prestar fede alla falsa firma aggiunta alla 'Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista' delle Gallerie dell'Accademia di Venezia ("1436 IACHOMELLO DE FLOR PENSE"), dobbiamo analizzare la più avanzata stagione pittorica di Jacobello del Fiore partendo da una 'Madonna col Bambino' già a Venezia nella collezione Manfrin, giacché reca in basso un finto cartiglio con la seguente iscrizione: "1434 ADI 26 MA(R)ÇO JACHOMELLO DE FLOR PENSE". Attorno ad essa possiamo riunire un gruppo di opere, che attestano l'ultima maniera del nostro artista, posizionandosi sulla metà del quarto decennio del Quattrocento. Tra queste è una 'Madonna col Bambino' del Museo Correr di Venezia, che presenta un analogo cartiglio con la firma del pittore: "IN GREMIO MATRIS SEDE(S) SAPI(E)NSIA(E) PATRIS IACOBELU<sup>S</sup> D(E) FLOR<sup>E</sup> PIXIT". La tavola veneziana è un piccolo capolavoro di grazia ed eleganza: basti osservare

---

<sup>55</sup> G. Maranesi, *La chiesa di San Pietro* cit., pp. 186-187.

<sup>56</sup> La fortuna delle opere fermane di Jacobello del Fiore è testimoniata dalle 'Storie di Sant'Elpidio' del Musée des Arts Décoratifs di Parigi, già nella collegiata di Sant'Elpidio a Mare e capolavoro non più eguagliato di Giacomo di Nicola da Recanati. Le 'Storie di Sant'Elpidio' fecero parte di un polittico con episodi narrativi collocati su due registri ai lati di un'immagine centrale, dipinta o scolpita, in accordo alla tipologia impiegata per le 'Storie di Santa Lucia'. La ricostruzione della storia di quest'opere si deve ad un fondamentale articolo di Fabio Bisogni, il quale ha proposto una datazione prossima al 1424, anno della consacrazione della Collegiata di Sant'Elpidio (cfr. F. Bisogni, *Per Giacomo* cit., p. 48). Da allora la critica ha confermato questa teoria, collocandole, tutt'al più, nel lustro 1425-1430 (cfr. F. Bisogni, in *Restauro nelle Marche* cit., p. 126; A. De Marchi, *Per un riesame* cit., p. 66 nota 12; P. Zampetti, *Pittura* cit., I, p. 299 nota 4; A. De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 131; A. Tambini, *Note su alcuni dipinti del Quattrocento nelle Marche*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di R. Varese, Ancona 1993, pp. 110-118: 110-111; M. Blanc, *Retables: la collection du Musée des Arts Décoratifs*, Paris 1998, pp. 33-37; A. De Marchi, *A sud di Ancona* cit., p. 34; Idem, in *Fioritura* cit., p. 282; Idem, *Gli affreschi dell'oratorio* cit., pp. 51, 57; F. Bisogni, in *Il Gotico* cit., pp. 98-100, n. 13; M. Papetti, *La pittura* cit., p. 39; M. Minardi, in *Le Marche disperse. Repertorio di opere d'arte dalle Marche al mondo*, a cura di C. Costanzi, Cinisello Balsamo 2005, pp. 164, 316-319, tavv. 77-84; M. Minardi, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni* cit., p. 106; A. De Marchi, *Ancona* cit., pp. 48-49; M. Mazzalupi, in *Pittori ad Ancona* cit., pp. 154-156, n. 5). La moda con balzi femminili e cappelli a più ripiani, tipica del quarto decennio del Quattrocento, e il fatto che la suddivisione dello sfondo tra una parte dorata e una con il cielo atmosferico, sfumato verso l'orizzonte, si ispiri proprio alle 'Storie dei Santi Pietro e Paolo' di Denver mi inducono a post-datare le storie parigine almeno fino al 1440 o poco dopo.

le gracili mani di Maria, che esibiscono una straordinaria evidenza plastica, comprovando ulteriormente il retaggio neo-giottesco dell'artista, o la delicata gamma cromatica, impostata sulle tonalità rosa e azzurre. Alla 'Madonna' Correr dobbiamo affiancare un altro dipinto dello stesso soggetto già a Firenze in collezione De Clemente, dal momento che mostra una simile composizione con tanto di razzatura sul fondo dorato. A questo periodo risale anche il 'San Francesco' che è stato reso noto da Keith Christiansen quando si trovava in una collezione privata bolognese.<sup>57</sup> Lo studioso americano ha ritenuto che abbia fatto parte del medesimo complesso da cui provengono un 'Sant'Agostino' di collezione privata e una 'Santa Caterina d'Alessandria' della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze, ma basterà confrontare il 'San Francesco' con la 'Madonna' De Clemente per inficiare tale ipotesi: si osservino i solchi sulle pieghe del saio, le mani prensili e il volto che si muove repentinamente verso destra, caratterizzandosi per la bocca storta, il naso imponente, le sopracciglia inarcate, gli occhi affilati e per quella barba meticolosamente tratteggiata, come se fosse stata appena rasata. A questo nucleo stilistico va aggiunta una 'Madonna dell'Umiltà' già a Roma nella collezione del principe Fabrizio Massimo, che è stata associata a Jacobello del Fiore da Raimond Van Marle nel lontano 1926.<sup>58</sup> In questo caso Maria legge un libriccino, indossando un confortevole paludamento rosso, mentre il piccolo Gesù si appoggia alle gambe della Madre, appisolandosi come un distratto scolaro durante una tediosa lezione di matematica. Un velo bianco incornicia il viso della Vergine romana, comparando nuovamente in una 'Madonna col Bambino', che si conserva a Londra nella collezione di Andreas Pittas. Per convincersi della tarda esecuzione della tavola londinese invito il lettore a paragonare le affusolate mani di Maria o il suo paffuto volto, dal mento pronunciato e dalle labbra carnose, con i corrispettivi elementi delle precedenti figurazioni.

Con questo insieme di opere e con i successivi complessi fermani si concluse l'iter artistico di Jacobello del Fiore, il quale testò il 2 ottobre 1439, nominando suoi esecutori testamentari "...Luciam dilectam uxorem meam Erculem filium meum adoptivum et S. Johanninu Laurencij a lignamine sci Geruasij...".<sup>59</sup> In caso di morte di Lucia ed Ercole l'intera eredità sarebbe passata a tre pie istituzioni: parte dei soldi sarebbero stati utilizzati per celebrare una messa quotidiana nella chiesa della Carità, altri sarebbero serviti per dotare le figlie di poveri confratelli battuti della Carità e un'ultima parte sarebbe stata devoluta all'ospedale di Santa Maria della Pietà, anch'esso in Venezia.<sup>60</sup> Il nostro artista desiderò essere sepolto "...apud monasterium sanctorum johannis et pauli ubi meus tumulus est fabricatus", lasciò "...omnia et singula designamenta et colores..." al figlio adottivo Ercole del Fiore, affinché si esercitasse nell'arte pittorica, e beneficiò Matteo di

---

<sup>57</sup> K. Christiansen, *Gentile da Fabriano*, London 1982, pp. 70-71 nota 15.

<sup>58</sup> R. Van Marle, *The Development* cit., VII, p. 342, fig. 226.

<sup>59</sup> B. Cecchetti, *Nomi di pittori e lapicidi antichi*, in 'Archivio Veneto', XVII, 1887, XXXIII, I, pp. 43-65: 63; G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *A History of Painting in North Italy*, voll. 2, London 1871, I, p. 10 nota 3; M. Caffi, *Giacomello del Fiore, pittore veneziano del sec. XV*, estratto dell'articolo apparso in 'Archivio Storico Italiano', VI, 1880, pp. 3-15: 13; P. Paoletti, *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI*, 2 voll., Padova 1894-1895, II, p. 8.

<sup>60</sup> M. Caffi, *Giacomello del Fiore* cit., pp. 10-11.

Eustachio, detto frate "...dominico de flore...", che, in data 3 febbraio 1435 (*more veneto*), aveva nominato suo solo fidecommissario ed erede universale proprio Jacobello del Fiore, "quem habui et habeo in Patrem meum adoptivum".<sup>61</sup> Dal testamento apprendiamo che Jacobello possedette due schiave, Anna e Caterina: affrancò la prima, assegnandole una dote di trenta ducati nell'eventualità che si fosse sposata al di fuori di Venezia, mentre lasciò il destino della seconda nelle mani dei suoi eredi.<sup>62</sup> È certo che il pittore veneziano morì nell'ottobre 1439, poiché il ventitreesimo giorno di quel mese si cominciarono a pagare i legati,<sup>63</sup> ed è interessante rilevare che tra gli oggetti di sua proprietà, che furono messi all'incanto il 6 dicembre di quell'anno, vi fu anche "...una tavolla intarsiada" di "...maistro Jacomo Bellin...".<sup>64</sup> Basterebbe questa testimonianza per evidenziare come Jacobello del Fiore sia sempre stato attratto dalle più moderne tendenze artistiche. Infatti, è probabile che egli fosse tra quei pittori che alla fine del Trecento avevano reagito al conservatorismo lagunare importando le soluzioni neo-giottesche dalla terraferma e, più tardi, sarebbe stato tra quelli che avrebbero aderito prontamente alla 'rivoluzione' gentiliana. La carica di pittore "ufficiale" della Serenissima lo ha reso il portavoce della pittura tardogotica lagunare, ma ciò che gli consente di ottenere più di una semplice menzione nei manuali di storia dell'arte è l'aver ricoperto un ruolo fondamentale nella diffusione della cultura figurativa veneziana lungo le sponde del mar Adriatico, dal momento che alcune delle sue più importanti opere si trovano tra le Marche, l'Abruzzo e la costa dalmata.

---

<sup>61</sup> G. Fogolari, *Jacobello del Fiore e la sua famiglia (Nuovi Documenti)*, in 'Archivio Veneto', LXXIV, 1944, 34-35, pp. 33-50: 39 e nota 28.

<sup>62</sup> G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *A History* cit., p. 10 nota 3; M. Caffi, *Giacomello del Fiore* cit., pp. 11, 14; P. Paoletti, *Raccolta di documenti* cit., pp. 8-9.

<sup>63</sup> G. Fogolari, *Jacobello del Fiore* cit., p. 42 e nota 50.

<sup>64</sup> P. Paoletti, *Raccolta di documenti* cit., p. 6; C. Pesaro, *Un'ipotesi sulle date di partecipazione di tre artisti veneziani alla decorazione della Sala Maggior Consiglio nella prima metà del Quattrocento*, in 'Bollettino dei Musei Civici Veneziani', XXIII, 1978, 1/4, pp. 44-56: 49-50.





## VII

# LE TIPOLOGIE DEI POLITTICI VENEZIANI: IL CASO DI JACOBELLO DEL FIORE

### *I polittici di Jacobello del Fiore fra tradizione e rinnovamento*

L'importanza di Jacobello del Fiore non risiede solamente nell'essere stato uno dei maggiori protagonisti della stagione tardogotica lagunare o nell'aver ricoperto il ruolo di pittore "ufficiale" della Serenissima nella prima metà del Quattrocento, poiché è altrettanto significativo che egli abbia impiegato una cospicua varietà di forme per l'esecuzione dei suoi polittici. Sebbene non abbia avuto il timore di sperimentare nuovi modelli tipologici, dobbiamo ricordare che egli si affidò a soluzioni più tradizionali e già ampiamente codificate nel corso del Trecento.

A Venezia i primi polittici comparvero a partire dal terzo decennio del Trecento, quando furono gradualmente modificate le tipologie bizantine. Un primo esempio, che segna l'origine dello sviluppo di questa tipologia, è da rintracciare in un' 'Incoronazione della Vergine' della National Gallery of Art di Washington, datata 1324, il cui autore è stato alternativamente riconosciuto nel padre o nel fratello di Paolo Veneziano.<sup>1</sup> Un'altra sperimentazione tipologica è il dossale di tipologia duecentesca (con al centro la 'Madonna col Bambino' e ai lati santi a mezzo busto), assai diffuso in Toscana agli inizi del Trecento, che si diffuse parallelamente allo sviluppo del polittico su più registri con storielle laterali.<sup>2</sup> Tali raffigurazioni si diffusero su imitazione delle ancone giottesche e furono utilizzate per ornare altari secondari, ma è indubbio che non ebbero largo seguito a Venezia. Ben altra fortuna conobbe il paliotto con terminazione liscia e formato rettangolare: ne è una prova il

---

<sup>1</sup> M. Muraro, *Paolo da Venezia*, Milano 1969, pp. 29-30; F. Rusk Shapley, *Catalogue of Italian paintings, National Gallery of Art, Washington*, I, Washington 1979, pp. 326-328, fig. 237; F. Zuliani, in *Da Giotto al tardogotico, dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, catalogo della mostra di Padova a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, Roma 1989, pp. 77-79, n. 55; A. De Marchi, *Polyptyques vénitiens. Anamnèse d'une identité méconnue*, in *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIV<sup>e</sup> siècle*, catalogo della mostra di Tours a cura di A. De Marchi, C. Guarnieri (Musée des Beaux-Arts, 22 ottobre 2005-23 gennaio 2006), Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 13-43: 22; C. Guarnieri, *Le forme del polittico veneziano: varietà e modelli nelle tipologie della tavola dipinta*, in *Eadem, Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo (Milano) 2006, pp. 73-96: 73.

<sup>2</sup> La 'Madonna col Bambino' a mezzo busto dei Musei Civici agli Eremitani di Padova, opera del "Maestro dell'Incoronazione del 1324", potrebbe essere stata un elemento di una simile struttura, dal momento che la carpenteria ha una profilatura mistilinea e presenta ai lati due mortase, che confermano la presenza di pannelli laterali (cfr. *Il Museo Civico di Padova: dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo*, a cura di L. Grossato, Venezia 1957, p. 118; R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964, p. 29; V. Lazarev, *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII-XIV. La maniera greca e il problema della scuola cretese (I)*, in 'Arte Veneta', XIX, 1965, pp. 17-31: 25-26; F. Zuliani, in *Da Giotto al tardogotico* cit., pp. 77-79, n. 55; A. De Marchi, *Polyptyques vénitiens* cit., p. 23; C. Guarnieri, *Le forme* cit., p. 81).

dossale con la ‘Crocifissione tra i dolenti e quattro santi’ della chiesa di San Marcuola,<sup>3</sup> che, a causa delle sue dimensioni (67 x 177 cm.) e della sua struttura, va considerato come un precursore del paliotto di Jacobello del Fiore con l’*Imago Pietatis* tra i dolenti e un donatore’ del Museo di Arte Orientale e Occidentale di Kiev, già sull’altar maggiore della chiesa di San Pietro in Penna di Fermo.

I paliotti rettangolari si evolsero nel polittico a terminazione liscia,<sup>4</sup> il quale convisse, almeno fino agli anni Venti, con il polittico gotico a terminazioni cuspidate, la cui struttura modulare a uno o più registri trovò un suo definitivo assestamento nel corso degli anni Trenta e Quaranta del Trecento. In parallelo allo sviluppo del polittico gotico, comparvero anche le prime predelle, che, a partire dalla produzione di Lorenzo Veneziano, cominciarono ad ospitare interi cicli narrativi.<sup>5</sup> Nelle pale d’altare toscane la predella è formata da una tavola parallelepipeda indipendente, sulla quale si appoggiano i pannelli verticali rappresentanti i soggetti principali. Questi pannelli sono sempre collegati da traverse, applicate sulla parte posteriore e che permettono di trasferire il peso sui pilastri laterali. I principi di costruzione dei polittici veneziani sono differenti: innanzitutto, la predella non sostiene i pannelli centrali, ma è applicata sulla parte inferiore, come testimonia il retro del polittico di Paolo Veneziano per la chiesa di San Giacomo Maggiore di Bologna.<sup>6</sup> I pannelli verticali del registro principale poggiano direttamente sull’altare e non sulla predella, e il registro superiore è sempre costituito da pannelli orizzontali, spesso collocati su di un piano aggettante. Rispetto ai polittici senesi, in cui si provò ad emulare la verticalità delle facciate delle cattedrali gotiche, i polittici veneziani risultano essere più compatti, poiché le modanature, che corrono intorno al registro principale, li apparentano maggiormente ai rilievi scultorei più che non alle micro-architetture.<sup>7</sup> L’aspetto compatto è

---

<sup>3</sup> E.B. Garrison, *Italian romanesque panel painting: an illustrated index*, Firenze 1949, n. 416; R. Pallucchini, *La pittura veneziana* cit., pp. 64-65, fig. 210, M. Muraro, *Paolo* cit., p. 145, fig. 94; F. D’Arcais, *Venezia*, in *La Pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, voll. 2, Milano 1992, I, pp. 17-87: 45; C. Guarnieri, *Le forme* cit., p. 81.

<sup>4</sup> Il più importante esempio di polittico a terminazione liscia (a metà strada tra il paliotto e il dossale in forma di polittico) è una ‘Crocifissione tra i dolenti e santi’ della basilica di San Giusto di Trieste (cfr. M. Muraro, *Paolo* cit., p. 141, fig. 129; C. Travi, *Il Maestro del trittico di Santa Chiara. Appunti per la pittura veneta di primo Trecento*, in ‘Arte Cristiana’, LXXX, 1992, 749, pp. 81-96: 86-88; S. Bagnarol, *Due tavole veneziane del primo Trecento in San Giusto a Trieste*, in ‘Arte Veneta’, LXI, 2004, pp. 6-27; A. De Marchi, *Polyptyques vénitiens* cit., pp. 22-23; C. Guarnieri, *Le forme* cit., p. 81).

<sup>5</sup> C. Guarnieri, *Le forme* cit., p. 85.

<sup>6</sup> C. Volpe, *Il Polittico di Paolo Veneziano*, in Idem, *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, Bologna 1967, pp. 87-91; J.K. Cadogan, *Wadsworth Atheneum Paintings. II. Italy and Spain. Fourteenth through Nineteenth Centuries*, Hartford 1991, pp. 252-254; A. De Marchi, *Una tavola nella Narodna Galerija di Ljubljana e una proposta per Marco di Paolo Veneziano*, in *Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom*, atti del convegno internazionale di studi a cura di J. Hofler (Ljubljana, Narodna Galerija, 20-22 ottobre 1994), Ljubljana 1995, pp. 241-256: 241; F. Pedrocchi, *Paolo Veneziano e il Polittico di San Giacomo Maggiore a Bologna*, Bologna 2000, pp. 7-16; M. Medica, *Un secolo d’arte a San Giacomo Maggiore*, in *I corali di San Giacomo Maggiore. Miniatori e committenti a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra a cura di G. Benevolo, M. Medica (Bologna, Museo Civico Medievale, 14 dicembre 2002 – 31 marzo 2003), Ferrara 2003, pp. 36-61: 45-48; C. Guarnieri, in *San Nicola da Tolentino nell’arte. Corpus iconografico, I. Dalle origini al Concilio di Trento*, a cura di V. Pace, repertori iconografici a cura di R. Tollo, Tolentino 2005, pp. 234-235, n. 9; A. De Marchi, *Polyptyques vénitiens* cit., p. 26; C. Guarnieri, *Le forme* cit., p. 82.

<sup>7</sup> A. De Marchi, *Polyptyques vénitiens* cit., pp. 26-27.

dovuto anche all'impiego di pannelli orizzontali nel registro superiore, che potrebbero avere una funzione statica, rafforzando il ruolo stabilizzatore delle traverse applicate sul retro del registro principale.

Uno degli aspetti più significativi dei polittici veneziani è costituito dalla ripresa del motivo decorativo della conchiglia, che ritma il decoro delle superfici, proiettando l'immagine di una nicchia illusionistica. Non sappiamo se la conchiglia fosse già presente nell'«Incoronazione della Vergine» del 1324, ma è certo che il più antico esempio giunto fino ai giorni nostri è rappresentato dalla carpenteria del «Polittico di Santa Chiara» di Paolo Veneziano (Venezia, Gallerie dell'Accademia). Questa decorazione si diffuse rapidamente nei polittici veneziani della seconda metà del Trecento, contaminando perfino alcune opere di Jacobello del Fiore, come il «Polittico di San Giovanni Evangelista» della chiesa parrocchiale di Omisalj (Isola di Veglia/Krk, Dalmazia) e il «Polittico della beata Michelina tra i Santi Girolamo, Giacomo, Pietro, Paolo, Antonio Abate e Nicola» della Pinacoteca Civica di Pesaro.

È interessante notare che quasi tutti i polittici del nostro artista raggiunsero territori geograficamente lontani dalla laguna. I pochi casi documentati di invio di polittici al di fuori di Venezia, ci informano che questi furono spediti già perfettamente assemblati all'interno di una cassa di legno, come avvenne nel 1441 per il trasporto da Venezia a San Daniele del Friuli del complesso intagliato da Paolo di Amadeo e dipinto da Michele Giambono o nel 1444 per il trasferimento da Vicenza a Brescia di un'«Annunciazione» di Jacopo Bellini.<sup>8</sup>

Il più antico polittico di Jacobello del Fiore risale al 1401, anno in cui dipinse una «Madonna allattante il Bambino tra i Santi Cristoforo, Caterina, Mustiola, Antonio Abate, Pietro e Paolo» per la chiesa di San Cassiano di Pesaro. Non conosciamo opere sicuramente riconducibili a questo complesso smembrato, ma è probabile che la «Madonna allattante il Bambino» del Museo Provinciale di Lecce possa aver fatto parte del polittico pesarese, la cui struttura in tal caso ricalcava le forme del polittico leccese di Lorenzo Veneziano, dove possiamo ammirare una «Madonna dell'Umiltà» affiancata da santi a figura intera, divisi da colonnine tortili e sormontati da archetti trilobati, con l'aggiunta di santi a mezzo busto nel registro superiore.<sup>9</sup>

L'unione tra l'icona di origine bizantina (con santi a mezzo busto o a figura intera) e le scene narrative disposte ai lati caratterizza gran parte dei polittici veneziani del XIV e XV

---

<sup>8</sup> V. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani, con aggiunta di alcuni scritti intorno le belle arti*, voll. 2, Firenze 1846-1847, I, pp. 284-286, 401 doc. VII; V. Joppi, *Di alcune opere d'arte in San Daniele del Friuli. Inediti Documenti*, in «Archivio Veneto», XXXI, 1886, pp. 468-469; T. Franco, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego in Santa Anastasia a Verona*, Padova 1998, p. 87; L.P. Gnaccolini, *L'Annunciazione di Jacopo Bellini in Sant'Alessandro a Brescia: considerazioni in margine a un restauro*, in *Vincenzo Foppa: tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, atti del seminario internazionale di studi a cura di M. Capella, I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, Milano 2002, pp. 67-90; A. De Marchi, *Polyptyques vénitiens* cit., p. 28.

<sup>9</sup> O. Valentini, *Di un polittico di Jacobello del Fiore esistente in Lecce*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 7, 1913, pp. 272-274; *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo Antico al Rococò*, catalogo della mostra di Bari a cura di M. D'Elia, Roma 1964, n. 55, tav. 61; C. Guarnieri, *Le forme* cit., p. 83; Eadem, *Lorenzo* cit., pp. 61, 202-204, n. 33.

secolo, trovando la sua origine in alcune singolari pale d'altare di inizio Trecento.<sup>10</sup> Questa tipologia fu adottata da Jacobello del Fiore per l'esecuzione di almeno tre polittici: penso sia al 'Polittico di San Giovanni Evangelista' di Omisalj, la cui struttura, metà scolpita metà dipinta, deriva da un polittico che Paolo Veneziano dipinse per la chiesa di San Martino di Chioggia ('Il Santo dona il mantello al povero e storie della sua vita'),<sup>11</sup> sia alla "palla" con 'San Pietro Martire a figura intera e storie della sua vita',<sup>12</sup> che Jacobello avrebbe realizzato per il secondo altare a sinistra della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia e da cui dovette provenire la 'Morte di San Pietro Martire' di Dumbarton Oaks, nonché alle 'Storie di Santa Lucia' della Pinacoteca Comunale di Fermo, le quali dovettero affiancare un'immagine dipinta o scolpita della santa. La pala d'altare fermiana trasse ispirazione da numerosi modelli, a cominciare da quelli di Paolo Veneziano, come il paliotto con 'Il beato Leone Bembo e quattro storie della sua vita' della chiesa parrocchiale di Dignano d'Istria (1321), già nell'oratorio di San Sebastiano nei pressi della chiesa di San Lorenzo, o come l'ancona con l'effigie di 'Santa Lucia e storie della santa' nella chiesa benedettina di Santa Lucia di Jurandvor (Isola di Veglia/Krk, Dalmazia).<sup>13</sup> Altri esempi coinvolgono un po' tutta l'area adriatica. A Rimini Bitino da Faenza realizzò nel 1408 una pala, che aveva ancora la forma di un dossale rettangolare orizzontale, dedicata a San Giuliano, tuttora nella chiesa omonima, con un ciclo di tredici storie disposte su tre registri attorno alla figura in piedi del santo cavaliere martire.<sup>14</sup> Dietro alla fortuna di queste ancone c'è l'esportazione di prestigiosi manufatti da Venezia, come le quattro

<sup>10</sup> Di queste opere si conservano due frammenti, uno a Konopiste con i 'Santi Giorgio e Michele Arcangelo' e l'altro in una collezione privata con i 'Santi Bernardo e Orsola' (cfr. O. Pujmanová, *Arte rinascimentale italiana nelle collezioni ceche: pitture e sculture*, Galleria Nazionale di Praga, Palazzo Sternberk, 28 novembre 1996 – 7 marzo 1997, Praga 1997, pp. 182-185; A. De Marchi, *Polyptyques vénitiens* cit., p. 33).

<sup>11</sup> M. Muraro, *Paolo* cit., pp. 60, 85 nota 142, 113-114, figg. 117-119.

<sup>12</sup> F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII Libri*, rist. anastatica dell'ed. Venezia 1581, Bergamo 2002, p. 23v; C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte, ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* (1648), 2 voll., Padova 1835-1837, I, p. 48.

<sup>13</sup> M. Muraro, *Paolo* cit., pp. 61, 141-142, figg. 12-17; T. Franco, in A. De Marchi, T. Franco, *Il Gotico Internazionale: da Nicolò di Pietro a Michele Giambono*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, p. 64; I. Fiskovic, in *L'Europe des Anjou, aventure des princes angevins du XIIIe au Xve siècle*, a cura di G. Massin Le Goff, D. Soulier, F. Aceto (Abbaye Royale, Fontevraud l'Abbaye, 15 giugno – 16 settembre 2001), Paris 2001, pp. 358-359; T. Franco, *Jacobello del Fiore a Fermo. Sui "quadriccioli rappresentanti le gesta dei santi apostoli Pietro e Paolo"*, in *Medioevo: immagine e racconto*, Centro Studi Medievali, Università degli Studi di Parma, Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2003, pp. 485, 487, 494 nota 19; F. Pedrocchi, *Paolo Veneziano*, Milano 2003, p. 210; A. De Marchi, *Polyptyques vénitiens* cit., pp. 33-34; C. Guarnieri, *Le forme* cit., pp. 81-82; Eadem, *Il passaggio tra due generazioni, dal Maestro dell'Incoronazione a Paolo Veneziano*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 153-201; A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra*, dispense del corso tenuto nell'A.A. 2011-2012 presso l'Università degli Studi di Firenze, Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte, con la collaborazione di M. Mazzalupi, trascrizioni di M. Beretta, S. Bronzi, C. Brovadan, C. Certini, G. Filippini, E. Frego, F. Goggioli, V. Miroddi, B. Pacini, R. Picciafuoco, E. Squillantini, M. Tarsetti, Firenze 2012, p. 151.

<sup>14</sup> R. Longhi, *Il tramonto della pittura medievale nell'Italia del Nord (1935-1936)*, in Idem, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, voll. 14, Firenze 1961-1984, VI, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento*, pp. 91-153: 112-113; F. Zeri, *La posizione di Bitino da Faenza*, in *Diari di lavoro 2*, Torino 1976, pp. 30-35.

‘Storie di San Benedetto’, divise fra gli Uffizi e il Museo Poldi Pezzoli di Milano, che furono dipinte da Nicolò di Pietro allo scadere del secondo decennio del Quattrocento e che dovettero essere integrate da una figura di San Benedetto, componendo una sorta di dossale di ampie dimensioni.<sup>15</sup> Ad imitazione delle ‘Storie di Santa Lucia’ di Fermo, Giacomo di Nicola da Recanati dipinse le ‘Storie di Sant’Elpidio’ del Musée des Arts Decoratifs di Parigi, già nella collegiata di Sant’Elpidio a Mare, parte di un polittico con episodi narrativi collocati su due registri ai lati di un’immagine centrale, dipinta o scolpita.<sup>16</sup> A questo complesso seguirono una pala di Giovanni Antonio da Pesaro dedicata a San Biagio, con quattro storie ai lati del santo, su doppio registro, di cui sopravvivono una storia a Roma, nel Museo di Palazzo Venezia, una di ubicazione ignota e un ‘Martirio di San Biagio’ in collezione privata,<sup>17</sup> e un’ancona con ‘Santa Lucia e sei storie della sua vita’ di Quirizio da Murano (Accademia dei Concordi a Rovigo, 1462),<sup>18</sup> la cui struttura fu lievemente modificata dal “Maestro di Ceneda” (*alias* “Lorenzo da Venexia”) per dipingere un polittico dell’Accademia Carrara di Bergamo, dove si preferì sostituire l’immagine della santa con una ‘Madonna adorante il Bambino’, aggiungendo sei ‘Storie della vita di Cristo’ ai lati del pannello centrale.

Dalla collaborazione tra pittori e intagliatori veneziani nacquero manufatti ibridi, polittici con al centro un altorilievo o una statua e ai lati santi dipinti a figura intera. Questa commistione tra pittura e scultura si intensificò soprattutto durante l’età tardogotica, ma trova un suo archetipo in una tavola verticale rettangolare della basilica dei Santi Maria e Donato di Murano, che mostra un ‘San Donato’ a basso rilievo e ai suoi piedi i committenti, il podestà di Murano Donato Memmo e la moglie, ad opera del giovane Paolo Veneziano (1310).<sup>19</sup> A questa categoria appartiene il ‘Polittico della beata Michelina’ della Pinacoteca Civica di Pesaro, poiché al centro fu intagliata una statua della beata affiancata da santi a figura intera, separati da colonnine tortili all’interno di angusti spazi delimitati da archetti cuspidati con un coronamento a valva di conchiglia, che dipendono ancora dal

<sup>15</sup> A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, p. 104; Idem, *Ritorno a Nicolò di Pietro*, in ‘Nuovi Studi’, III, 1997, pp. 5-24: 11; A. Di Lorenzo, in *Gentile da Fabriano e l’altro Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006), Milano 2006, pp. 150-154, n. III.8; G. Romagnoli, in *Le arti a Firenze tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di G. Damiani (Aosta, Museo Archeologico Regionale, 27 giugno - 1° novembre 2009), Prato 2009, pp. 150-151, n. 44; A. De Marchi, *La pala* cit., p. 151.

<sup>16</sup> F. Bisogni, *Per Giacomo di Nicola da Recanati*, in ‘Paragone’, 24, 1973, 277, pp. 44-62: 48; A. De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 131; Idem, *A sud di Ancona: gli invii da Venezia e la scuola della costa*, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio-25 ottobre 1998), Milano 1998, pp. 30-38: 34; M. Minardi, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze 2008, p. 106; 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, M. Mazzalupi, testi di A. Delpriori, A. De Marchi, A. Di Lorenzo, A. Marchi, M. Mazzalupi, M. Vinco, Milano 2008, pp. 48-49; M. Mazzalupi, in *ibidem*, pp. 154-156, n. 5.

<sup>17</sup> A. De Marchi, *La pala* cit., p. 151.

<sup>18</sup> T. Franco, in A. De Marchi, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., p. 64; Eadem, *Jacobello del Fiore a Fermo* cit., pp. 485, 487, 494 nota 19.

<sup>19</sup> A. De Marchi, *La pala* cit., p. 18.

politico di Paolo Veneziano a San Severino Marche<sup>20</sup> o da quello di Lorenzo Veneziano a Lecce. Questa tipologia ebbe una così vasta eco da essere immediatamente adottata sia dal “Maestro del Dossale Correr” nel politico di Grumolo Pedemonte, a poco più di venti chilometri da Vicenza,<sup>21</sup> sia da Biagio di Giorgio da Traù nel ‘Polittico di Santa Caterina’ del Museo d’Arte Sacra del convento domenicano di Traù, nel quale è una statua della santa circondata da tre santi dipinti per ogni parte e una predella con mezzi busti di santi, o nel politico del medesimo museo con la figura di San Giacomo in alto rilievo al centro e due santi dipinti su ogni lato.<sup>22</sup>

Una diretta emanazione del politico pesarese va rintracciata anche in due opere di Antonio Vivarini, vale a dire in un trittico con l’Annunciazione tra Sant’Agostino e San Filippo Benizi’ per la chiesa della Santissima Annunziata di Rovato (Brescia), ora nella collezione Cagnola alla Gazzada (firmato da Antonio e Bartolomeo Vivarini e datato 1452),<sup>23</sup> e in un politico per la confraternita di Sant’Antonio Abate di Pesaro (oggi nella Pinacoteca Vaticana, 1464), che esibisce una figura del santo benedicente in alto rilievo al centro e due santi dipinti per parte nel registro inferiore, con l’aggiunta di due santi a mezzo busto e di un’*Imago Pietatis* nel registro superiore.<sup>24</sup> Dopo i Vivarini i politici misti di scultura e pittura ebbero meno fortuna, ma, tuttavia, esistono esempi pienamente rinascimentali, come il ‘Polittico di San Bartolomeo’ di Olera (Bergamo), opera di Cima da Conegliano (1486/1488).<sup>25</sup> Questa ancona è organizzata su un doppio registro: quello inferiore presenta due figure intere di santi, che fanno ala ad una nicchia centrale con la statua lignea policroma e dorata di San Bartolomeo, mentre quello superiore mostra due mezzi busti di santi e una ‘Madonna col Bambino’, che se fosse estrapolata dal suo contesto originario, potrebbe sembrare un dipinto di devozione autonomo.

Un altro elemento caratteristico delle carpenterie veneziane tardogotiche è l’articolazione del registro superiore della parte mediana; ciò è particolarmente evidente in un politico con l’Incoronazione della Vergine tra i Santi Ambrogio, Girolamo, Agostino, Berardo, Gregorio e Nicola da Tolentino, e l’*Imago Pietatis* tra i Santi Caterina d’Alessandria, Filippo, Pietro, Paolo, Giacomo Minore e Monica’, che fu dipinto da Jacobello del Fiore verso la metà del terzo decennio del Quattrocento per l’altar maggiore della chiesa di

---

<sup>20</sup> H. Kiel, *Das Polyptychon von Paolo und Giovanni Veneziano in Sanseverino Marche: Versuch einer Rekonstruktion*, in ‘Pantheon’, 35, 1977, pp. 105-108; A. Marchi, in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra di Rimini a cura di F. Flores D’Arcais, G. Gentili, Cinisello Balsamo 2002, pp. 166-167, n. 31; C. Guarnieri, *Le forme* cit. p. 82.

<sup>21</sup> M. Lucco, *Venezia, 1400-1430*, in *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, voll. 2, Milano 1989-1990, I, pp. 14-15, 23-24, 36-37 nota 14, 45 note 44-46, 351.

<sup>22</sup> J. Hofler, *Die Kunst Dalmatiens vom Mittelalter bis zur Renaissance (800-1520)*, Graz 1989, pp. 284-289, fig. 292; Z. Demori-Stanicic, in AA.VV., *Biagio di Giorgio da Traù*, catalogo della mostra di Venezia (Chiesa di San Bartolomeo, 31 marzo-4 giugno 1989), Zagreb 1989, pp. 104-108, nn. 7-8.

<sup>23</sup> G. Cagnola, *Un’Opera inedita della Scuola di Murano*, in ‘Rassegna d’Arte’, III, 1903, 11, pp. 166-169.

<sup>24</sup> A. Porcella, *Guida della Pinacoteca Vaticana*, Musei e Gallerie Pontificie, Città del Vaticano 1934, pp. 115-116, n. 303; M. Massa, *L’arte dei Vivarini nelle Marche e le Marche nell’arte veneta*, in *Pittura veneta* cit., pp. 87-99: 88-89.

<sup>25</sup> P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge 1983, p. 133, n. 108.

Sant'Agostino di Teramo.<sup>26</sup> In questo caso la cimasa centrale con l' *'Imago Pietatis'*, leggermente aggettante, ha un profilo trapezoidale ed è composta da tre tavole, le due sui lati leggermente inclinate, così da creare una sorta di tettuccio che protegge l' *'Incoronazione della Vergine'* del registro inferiore, vero e proprio fulcro dell'opera. La struttura del polittico teramano è composta da due registri con i rispettivi pannelli centrali, affiancati o da sei santi a figura intera o da sei santi a mezzo busto, ed è arricchita da fastigi fogliacei e da *'Profeti'* che coronano le cuspidi dal profilo mistilineo. La nascita di questa tipologia va ricercata sia nel *'Polittico Proti'* di Lorenzo Veneziano (Duomo di Vicenza, 1366), che ostenta una sobria carpenteria gotica, terminante con dei medaglioni dipinti, differendo dal polittico teramano per l'aggiunta di alcune varianti iconografiche nei pannelli centrali, in cui vediamo una *'Dormitio Virginis'* (registro inferiore) e una *'Crocifissione tra i dolenti'* (registro superiore),<sup>27</sup> sia in un polittico con l' *'Incoronazione della Vergine, la Crocifissione tra i dolenti e Santi'* di Giovanni da Bologna (Pinacoteca Nazionale di Bologna), anch'esso ornato da turgide effluorescenze e da un medaglione che sboccia al di sopra del pannello centrale del registro superiore,<sup>28</sup> come pure in un polittico di Jacobello di Bonomo, datato 1385, già nella chiesa di San Francesco di Sant'Arcangelo di Romagna, che sfoggia degli elegantissimi intagli vegetali non solo sul coronamento della carpenteria, ma anche sul profilo esterno dei contrafforti.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> L'articolazione del registro superiore della parte mediana dovette essere particolarmente evidente anche in un analogo complesso di Jacobello del Fiore, a cui appartennero una *'Santa Caterina d'Alessandria'* della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze e un *'Sant'Agostino'* in collezione privata.

<sup>27</sup> C. Guarnieri, *Lorenzo cit.*, pp. 190-192, n. 20. L' *'iconografia della 'Dormitio Virginis'* per il pannello centrale del registro inferiore può essere stata richiesta dai committenti ad imitazione del polittico di Paolo Veneziano per l'altar maggiore della chiesa di San Lorenzo di Vicenza (1333), di cui sopravvivono proprio la tavola centrale con la *'Dormitio Virginis'* e due pannelli laterali con le figure di San Francesco e di Sant'Antonio (cfr. A. Sartori, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, a cura di G. Luisetto, voll. 4, Padova 1983-1989, II, 2, *La Provincia del Santo dei Frati minori conventuali*, p. 2337, doc. 156; G. Fossaluzza, in *Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984-2000*, catalogo della mostra a cura di G. Fossaluzza, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 22 gennaio - 30 aprile 2000, Venezia 2000, pp. 38-43, n. 2; M.E. Avagnina, in *Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di M.E. Avagnina, M. Binotto, G.C.F. Villa, Vicenza 2003, pp. 102-105, nn. 1a-c; C. Guarnieri, *Le forme cit.*, p. 81).

<sup>28</sup> C. Guarnieri, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale, 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2004, pp. 156-158, n. 47.

<sup>29</sup> Ci sono altri esempi di questi fogliami laterali: vedi l' *'Annunciazione'* di Jacopo Bellini nella chiesa di Sant'Alessandro di Brescia o il lato destro di un polittico con la *'Madonna col Bambino tra San Bartolomeo, San Michele, San Silvestro, San Nicola, il Redentore benedicente, San Biagio, Santa Caterina d'Alessandria, Santa Dorotea e Sant'Antonio Abate'*, dipinto dal *'Maestro di Ceneda'* intorno al 1440, già nella chiesa di Santa Maria La Nova di Cellino Attanasio (oggi al Museo Nazionale d'Abruzzo dell'Aquila), o gli intagli frammentari di un polittico sull'altar maggiore della chiesa di Santa Maria, sull'Isola di San Niccolò (Arcipelago delle Isole Tremiti, Foggia), o un polittico con la *'Madonna adorante il Bambino, l'Imago Pietatis e Santi'* proveniente dalla chiesa di Sant'Antonio Abate di San Daniele del Friuli (oggi nel Museo del Territorio), o il tralcio vegetale, abitato da figure di profeti a mezzo busto, applicato sui lati della spettacolare pala sull'altar maggiore della cappella di San Tarasio nella chiesa di San Zaccaria di Venezia, frutto di una pesante manomissione, perché la *'Madonna col Bambino e i due Santi Vescovi'* furono eseguiti nel 1385 da Stefano di Sant'Agnese e provengono dalla scuola dei forneri presso la Madonna dell'Orto, mentre il resto fu realizzato da Antonio Vivarini, in collaborazione con Giovanni d'Alemagna, e dall'intagliatore Ludovico da Forlì. I fogliami sono particolarmente fragili e spesso erano protetti da una struttura molto comune a Venezia e in ambito

Il polittico abruzzese contribuì a codificare uno schema compositivo, che negli anni successivi fu largamente impiegato lungo le due sponde del bacino adriatico. Basti pensare a un polittico con la ‘Madonna col Bambino tra San Bartolomeo, San Michele, San Silvestro, San Nicola, il Redentore benedicente, San Biagio, Santa Caterina d’Alessandria, Santa Dorotea e Sant’Antonio Abate’, già nella chiesa di Santa Maria La Nova di Cellino Attanasio (oggi al Museo Nazionale d’Abruzzo dell’Aquila), che fu dipinto dal “Maestro di Ceneda” intorno al 1440,<sup>30</sup> o al polittico che fu eseguito verso la metà del secolo da Dujam Vuskovic per il convento di San Francesco di Zara, in cui è ancora più lampante il rapporto di dipendenza dal dipinto jacobelliano, dal momento che nella carpenteria vi sono gli stessi profili mistilinei dai quali si dipartono due racemi vegetali,<sup>31</sup> o al polittico firmato nel 1450 dai fratelli Antonio e Bartolomeo Vivarini per l’altare maggiore della Certosa di Bologna (ora nella Pinacoteca Nazionale),<sup>32</sup> che presenta un modulo ascensionale più accentuato, dovuto al confronto con la grandiosa pala marmorea francescana dei fratelli Dalle Masegne (1388-1392),<sup>33</sup> e che ha un’edicola superiore aggettante a trittico con una variante iconografica, perché là dove a Teramo c’erano i due dolenti, i Vivarini dipinsero due angeli, o, per finire, ad un altro polittico dei fratelli muranesi, questa volta nella Pinacoteca Civica di Osimo (1464), in cui coesistono i medesimi temi iconografici del polittico abruzzese e in cui è l’ennesima edicola superiore aggettante.<sup>34</sup>

Nella fase conclusiva della sua carriera Jacobello del Fiore dipinse un grandioso polittico per l’altare maggiore della chiesa di San Pietro in Penna di Fermo. Tale complesso era costituito da dodici tavole del Denver Art Museum, ossia nove ‘Storie dei Santi Pietro e Paolo’, un ‘San Pietro papa in cattedra’, e due mezze figure dei ‘Santi Pietro e Paolo’, e da una ‘Crocifissione’, oggi in collezione privata a Milano. Le tavole dovettero disporsi in

---

adriatico: la *capsa*, cioè una struttura lignea di contenimento, che doveva proteggere le parti laterali e apicali dagli urti e dall’umidità di risalita delle pareti. Al tempo stesso serviva per ancorarvi il tirante per le cortine, che quotidianamente coprivano le ancone nei giorni feriali (cfr. A. Markham Schulz, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350-1550*, Firenze 2011, pp. 219-223, n. 5, 296 tav. 2, 307 tav. 15, 318, 324, 444, figg. 7, 14, 141; A. De Marchi, *La pala* cit., pp. 15-17).

<sup>30</sup> E. Carli, *Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo*, in ‘Rivista del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell’Arte’, IX, 1942, fasc. 1-3, pp. 164-211: 164-166, 170; C. Huter, *The Ceneda Master – I*, in ‘Arte Veneta’, XXVII, 1973, pp. 25-37: 26, 28, 36 nota 9, fig. 31; A. De Marchi, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., p. 70; A. De Marchi, “Lorenzo e Jachomo da Venexia”: un percorso da Zanino a Jacopo Bellini e un enigma da risolvere, in ‘Saggi e Memorie di storia dell’arte’, 27 (relazione presentata al convegno “Le raccolte d’arte della Fondazione Giorgio Cini, Nuovi Studi”, organizzato dall’Istituto di Storia dell’Arte della Fondazione Giorgio Cini nei giorni 3-4 dicembre 2003), Venezia 2004, pp. 71-100: 74, 78, n. 14.

<sup>31</sup> D. Domancic, *Freske Dujma Vuskovica u Splitu*, in ‘Prilozi Povijesti umjetnosti u dalmaciji’, 11, 1959, pp. 41-58: 52-58; K. Prijatelj, *Dalmatian Painting of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, translated from croatian by R. Cross, Zagreb 1983, pp. 15-19, tavv. 33-34, 37-41; J. Hofler, *Die Kunst Dalmatiens* cit., pp. 290-292, fig. 295; A. De Marchi, *Un polittico spatino di Dujam Vuskovic a Hermitage*, in ‘Prilozi Povijesti umjetnosti u dalmaciji’, 36, 1996, pp. 19-29: 20-21; J. Belamaric, *Nove Potvrde za Dujma Vuskovica*, in *ibidem*, pp. 31-42; K. Prijatelj, *L’école dalmate de peinture dans le cadre européen (1350-1550)*, in *Croatie. Tresors du Moyen Age et de la Renaissance (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, a cura di E. Hercigonja, I. Supicic, La Croatie et L’Europe, II, Zagreb 2005, pp. 547-566: 553-556.

<sup>32</sup> G. Fossaluzza, in *Pinacoteca Nazionale* cit., pp. 224-233, n. 84; A. De Marchi, *La pala* cit., pp. 14-15.

<sup>33</sup> A. De Marchi, *La pala* cit., pp. 9-12.

<sup>34</sup> M. Massa, *L’arte dei Vivarini* cit., pp. 89-92.



orizzontale su due registri sovrapposti: il registro inferiore incluse cinque storie, mentre quello superiore accolse quattro storie, distribuite a due a due ai lati del ‘San Pietro papa in cattedra’. Questa composizione trae origine dal più celebre altare reliquiario veneziano, la ‘Pala Feriale’ del Museo Marciano, che fu dipinta da Paolo Veneziano e dai suoi figli tra il 1343 e il 1345 per mascherare la sottostante ‘Pala d’oro’, su commissione del doge Andrea Dandolo, grande mecenate delle arti e amico di Francesco Petrarca.<sup>35</sup> L’opera si iscrisse in un programma generale di riorganizzazione dell’altar maggiore della basilica di San Marco, già avviato negli anni precedenti dal Dandolo, nel momento in cui aveva rivestito la carica di “procuratore de supra”.<sup>36</sup> La “coperta” della ‘Pala d’oro’ di Paolo Veneziano e dei suoi figli s’articola su due registri, quello superiore rappresentante l’*‘Imago Pietatis* tra i dolenti e i Santi Giorgio, Marco, Pietro e Nicola’, quello inferiore, invece, con ‘Storie della vita, del martirio, della traslazione e della riesumazione miracolosa del corpo di San Marco’. Alcuni dettagli iconografici della pala furono reimpiegati da Jacobello del Fiore per dipingere le ‘Storie dei Santi Pietro e Paolo’, ma dobbiamo precisare che egli non copiò pedissequamente quel prestigioso modello, poiché distribuì in maniera differente l’ordine delle scene narrative e accentuò la verticalità del polittico, aggiungendo un coronamento con la ‘Crocifissione’ e i ‘Santi Pietro e Paolo’ a mezzo busto.

### *Tipologie “ufficiali”*

Nel 1415 “Sier Jacomello de Fior” fu nominato “Gastaldo dei Pentori”<sup>37</sup> e proprio in quell’anno sancì il suo ruolo di pittore “ufficiale” della Serenissima, dipingendo il simbolo stesso della città di Venezia, cioè il ‘Leone di San Marco’ per la Sala dell’Avogaria di Comùn in Palazzo Ducale. Il carattere di unicità del dipinto si rileva non solo sotto il profilo iconografico, per cui si pone come l’antesignano dei successivi emblemi araldici di Donato Bragadin o di Vittore Carpaccio,<sup>38</sup> ma anche nell’impiego della tela quale supporto. L’opera presenta una finta incorniciatura illusionistica dipinta a imitazione delle immagini ad affresco, ma non si tratta di un affresco staccato e riportato o di un trasporto da tavola, ma di un raro esempio di tela tardogotica. Come ha sottolineato Cristina Guarnieri,<sup>39</sup> tale tecnica fu impiegata anche nei secoli precedenti: ciò è ampiamente dimostrato sia dalle opere superstiti, come i tre esemplari di dipinti di Lorenzo Veneziano,

<sup>35</sup> M. Muraro, *Paolo* cit., pp. 53, 143, tavv. 41-63; Idem, *Petrarca, Paolo Veneziano e la cultura artistica alla corte del doge Andrea Dandolo*, in *Petrarca, Venezia e il Veneto*, a cura di G. Padoan, atti del Convegno internazionale promosso dalla Fondazione Giorgio Cini e dall’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti in occasione del sesto centenario della morte di Francesco Petrarca (Venezia, 30-31 ottobre 1974), Firenze 1976, pp. 157-168; F. Pedrocco, *Paolo* cit., pp. 170-173, n. 16.

<sup>36</sup> A. De Marchi, *Polyptyques vénitiens* cit., p. 34.

<sup>37</sup> A.M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de’ Veneziani Maestri, Libri V*, Venezia 1771, p. 18 e nota; L. Testi, *La storia della pittura veneziana*, voll. 2, Bergamo 1909-1915, I, *Le origini*, p. 394.

<sup>38</sup> Per quello stesso ufficio nel 1459 Donato Bragadin avrebbe realizzato il ‘Leone di San Marco fra San Gerolamo e Sant’Agostino’ e nel 1516 Vittore Carpaccio avrebbe dipinto un’ancor più celebre effigie del leone marciano.

<sup>39</sup> C. Guarnieri, *Le forme* cit., p. 86.

raffiguranti la ‘Madonna dell’Umiltà’, che, verosimilmente, costituivano l’arredo dei tramezzi o di importanti altari di altrettante chiese domenicane (Sant’Anastasia di Verona, Santa Corona di Vicenza e una terza chiesa non ancora identificata),<sup>40</sup> sia da un congruo numero di documenti che citano spesso dipinti in “panno lineo”, nonché dai trattati di tecnica pittorica, come *Il Libro dell’Arte* di Cennino Cennini.<sup>41</sup> L’uso della tela preveniva gli eventuali danni arrecati dall’umidità di risalita delle pareti, particolarmente forte in un ambiente come quello lagunare, e, verosimilmente, consentì a Jacobello di creare un dipinto che fosse tanto imponente di dimensioni (163 x 340 cm.) quanto maneggevole da trasportare da un ambiente all’altro di Palazzo Ducale.

In coincidenza con le celebrazioni del millenario di Venezia (che la tradizione vuole fondata nel 421), il nostro artista fu nuovamente chiamato a lavorare per la Signoria veneziana, licenziando, il 23 novembre 1421, l’incantevole trittico con la ‘Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele’ delle Gallerie dell’Accademia, già nell’ufficio del Magistrato del Proprio in Palazzo Ducale. Le tre tavole congiunte presentano una struttura riquadrata tipica delle opere destinate a decorare le sale di riunione di uffici pubblici, in origine incastrate tra gli scranni e i soffitti lignei. Alla stessa tipologia appartengono anche il trittico dell’Arte della Seta a Rialto, dipinto da Lorenzo Veneziano nel 1371, diviso tra il Museo Civico d’Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano (‘Resurrezione di Cristo’) e le Gallerie dell’Accademia di Venezia (‘San Marco e San Pietro’),<sup>42</sup> e il trittico con la ‘Giustizia tra i Santi Felice e Fortunato’ del Municipio di Chioggia, dipinto dal “Maestro di Ceneda” nel 1436, che non è certo una pala quadra all’antica *ante litteram*.<sup>43</sup>

Per eliminare l’aura proto-rinascimentale che aleggia sempre più spesso intorno a questi dipinti e al ‘Trittico della Carità’ di Giovanni d’Alemagna e Antonio Vivarini, indebitamente interpretato come archetipo della pala quadra all’antica nel Veneto e nell’Italia settentrionale, varrà la pena ricordare che questa nuova tipologia di pala d’altare nacque a Firenze all’interno della fabbrica medicea e brunelleschiana della nuova chiesa di San Lorenzo, dove le pale d’altare di patronati diversi dovevano uniformarsi a un disegno complessivo, che richiedeva, normativamente, che gli altari fossero tutti decorati da tavole

---

<sup>40</sup> Eadem, *Lorenzo cit.*, pp. 183-185, 192-193, nn. 11-12, 21.

<sup>41</sup> B.S. Tosatti Soldano, *La “tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum”, ms. lat. 6741 della Bibliothèque Nationale di Parigi in relazione a Giovanni Alcherio*, in ‘Acme’, XXXVI, 1983, pp. 129-187; Eadem, *Il manoscritto veneziano. Un manuale di pittura e altre arti. Miniatura, incisione, vetri, vetrate e ceramiche – di medicina, farmacopea e alchimia del Quattrocento*, Milano 1991, p. 28, VII: 272; C. Cennini, *Il libro dell’arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza 1995, capp. CLXII-CLXVIII, “all’usato modo dell’ancone, ti conviene colorire di passo in passo in su la detta tela, ed evvi più dolce lavorare che in tavola; però che la tela ritiene un poco il molle; ed è proprio come lavorare in fresco, cioè in muro”; C. Guarnieri, *Una Madonna dell’umiltà “de panno lineo” di Lorenzo Veneziano*, in ‘Nuovi Studi’, 3, 1998, 5, pp. 15-24. Per la pittura su tela si veda inoltre *The fabric of images. European paintings on textile supports in the fourteenth and fifteenth centuries*, a cura di C. Villers, London 2000.

<sup>42</sup> C. Guarnieri, *Lorenzo cit.*, pp. 208-211, nn. 39, 40a-b.

<sup>43</sup> G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario: guida storico-artistica*, Venezia 1926, p. 788; C. Huter, *The Ceneda cit.*, pp. 26, 33-34, 36 nota 8; F. Spadavecchia, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, realizzato in concomitanza della mostra Pisanello, Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre – 8 dicembre 1996, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, a cura di F.M. Aliberti Gaudioso, Milano 1996, p. 312; A. De Marchi, “*Lorenzo e Jachomo da Venexia*” cit., pp. 74, 77, n. 5.

quadrate prive di cuspidi mistilinee e di pinnacoli di foggia gotica.<sup>44</sup> I primi esempi di questa nuova tipologia sono costituiti dall' 'Annunciazione' di Filippo Lippi per la chiesa di San Lorenzo (cappella Martelli)<sup>45</sup> e da un paio di opere del Beato Angelico, come la 'Pala di Annalena' ('Madonna col Bambino tra i Santi Domenico, Cosma, Damiano, Giovanni Evangelista, Lorenzo e Francesco'), ora nel Museo di San Marco di Firenze, che proviene dal convento domenicano femminile di San Vincenzo d'Annalena, ma che, *ab antiquo*, dovette esser stata ideata per la chiesa di San Lorenzo e, precisamente, per la cappella di patronato della famiglia Medici, dedicata ai Santi Cosma e Damiano, posta in fondo al transetto sinistro e contigua alla Sagrestia Vecchia brunelleschiana, e la pala per l'altar maggiore della chiesa di San Marco, che sviluppò ulteriormente le premesse poste con la 'Pala di Annalena'.<sup>46</sup>

### *Una curiosa tavoletta*

Una menzione a parte la merita il 'Martirio di San Lorenzo' del Rijksmuseum di Amsterdam, per il quale si è ipotizzato che abbia formato lo scomparto centrale della predella di un grande polittico.<sup>47</sup> Quantunque sia estremamente difficile affermare con sicurezza cosa fosse in origine, ritengo che quest'opera abbia composto un cofanetto, in cui dovettero essere custodite una o più reliquie del santo, o, come mi suggerisce Andrea De Marchi, è altrettanto probabile che abbia fatto parte dell'allestimento del coro delle monache, in conformità alla soluzione adottata da Lorenzo Monaco per l'esecuzione del polittico che alla fine del Trecento dovette trovarsi nel monastero agostiniano femminile dedicato a Santa Caterina al Monte e San Gaggio di Firenze.<sup>48</sup> Lo smembrato complesso fiorentino era costituito da un' 'Incoronazione della Vergine e quattro angeli musicanti', oggi a Londra (Courtauld Institute Gallery),<sup>49</sup> che coronava la pala d'altare, innestandosi all'altezza dei capitelli della cornice dei 'Santi Caterina d'Alessandria e Caio papa' della

---

<sup>44</sup> J. Ruda, *A 1434 building programme for San Lorenzo in Florence*, in 'The Burlington Magazine', CXX, 1978, pp. 358-361; A. De Marchi, *La pala* cit., pp. 79-80, 87-88, 93.

<sup>45</sup> C. Merzenich, *Filippo Lippi: ein Altarwerk für Ser Michele di Fruosino und die Verkündigung in San Lorenzo zu Florenz*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 41, 1997, pp. 68-92.

<sup>46</sup> W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven-London 1993, pp. 97-121; A. De Marchi, *La pala* cit., pp. 80-85.

<sup>47</sup> H.W. van Os, C.E. de Jong-Janssen, in *The early Venetian paintings in Holland*, a cura di H.W. van Os, J.R.J. van Asperen de Boer, C.E. de Jong-Janssen, C. Wiethoff, translated from the Dutch by M. Hoyle, Maarssen 1978, pp. 84-87, n. 19; C. van Oosterhout, in A. Wallert, C. van Oosterhout, *From tempera to oil paint: changes in Venetian painting, 1460-1560*, Amsterdam 1998, pp. 16-17, n. 2, fig. 6.

<sup>48</sup> D. Parenti, in *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di Angelo Tartuferi, D. Parenti (Firenze, Galleria dell'Accademia, 9 maggio - 24 settembre 2006), Firenze 2006, pp. 112-117, n. 6; *Lorenzo Monaco. Guida alla mostra*, a cura di A. Tartuferi, D. Parenti (Galleria dell'Accademia, Firenze, 9 maggio-24 settembre 2006), Firenze 2006, p. 24.

<sup>49</sup> H. Gronau, *The earliest Works of Lorenzo Monaco, I*, in 'The Burlington Magazine', XCII, 1950, 568, pp. 183-188; Idem, *The earliest works of Lorenzo Monaco, II*, in *ibidem*, XCII, 1950, 569, pp. 217-222: 217-219.

Galleria dell'Accademia di Firenze.<sup>50</sup> Hans Gronau ha riconosciuto parte della predella della pala d'altare in due tavolette della Gemaldegalerie di Berlino, raffiguranti il 'Martirio di Santa Caterina d'Alessandria' e l' 'Ultima Cena',<sup>51</sup> e nel 1966 Federico Zeri ha rintracciato l'ultimo scomparto di predella con il 'Martirio di San Caio', oggi nella raccolta del Museum of Fine Art di Santa Barbara.<sup>52</sup> Alla luce di questa ricostruzione, è plausibile che il 'Martirio di San Lorenzo' di Amsterdam sia stato associato a un 'San Lorenzo' a figura intera, dato che potrebbe aver ricoperto l'equivalente ruolo del 'Martirio di Santa Caterina d'Alessandria' di Berlino o del 'Martirio di San Caio' di Santa Barbara.

### *Dittici, trittici e ancone di formato ridotto*

Le tipologie delle pale d'altare si rifletterono nei dipinti destinati alla devozione privata, come i dittici o i trittici a sportelli mobili o le strutture rigide composte da due o tre pannelli distinti o da un unico pannello, anche a sviluppo orizzontale. I primi esemplari veneziani di trittico a sportelli mobili copiarono la struttura dei grandi dossali, con una o più immagini nel pannello centrale e scene narrative negli sportelli.<sup>53</sup> A partire dalla metà del Trecento, per il trittico fu adottata una tipologia comune, in cui alla 'Madonna col Bambino' a mezzo busto e la 'Crocifissione', si affiancarono negli sportelli figure di santi, da soli o in coppia, e nelle cuspidi l' 'Annunciazione'. Per farsi un'idea di questa tipologia converrà osservare almeno un paio di trittici di Paolo Veneziano, come quello della Galleria Nazionale di Parma, con la 'Madonna col Bambino' (registro inferiore) e la

---

<sup>50</sup> M. Boskovits, *Fruhe italienische Malerei. Katalog der Gemalde*, Gemaldegalerie Berlin (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz), Berlin 1988, pp. 94-99.

<sup>51</sup> H. Gronau, *The earliest cit., I*, pp. 183-188, *II*, pp. 217-219.

<sup>52</sup> F. Zeri, *Aggiunta a una primizia di Lorenzo Monaco*, in 'Bollettino d'Arte', 51, 1966, pp. 150-151.

<sup>53</sup> Accanto al trittico a sportelli mobili, nacquero anche alcuni manufatti che hanno una struttura rigida e che sembrano creare una sorta di *revival* delle antiche icone bizantine, con al centro l'immagine della 'Madonna col Bambino' circondata da piccole figure di santi (cfr. F. Kircheweger, in *Omaggio a San Marco. Tesori dall'Europa*, catalogo della mostra a cura di H. Fillitz, Venezia, Palazzo Ducale, Appartamento del Doge, 8 ottobre 1994 - 28 febbraio 1995, Milano 1994, pp. 186-187, n. 73; A. De Marchi, *Una tavola* cit. pp. 245-247; S. Chiodo, in *Dipinti italiani del XIV e XV secolo. La collezione Crespi nel Museo Diocesano di Milano*, a cura di M. Boskovits, Ginevra-Milano 2000, pp. 120-137). Una tipologia assai singolare è quella rappresentata dai trittici rigidi in forma di predella, tra cui si può segnalare quello conservato alla National Gallery di Londra, con la 'Madonna dell'Umiltà tra San Marco e San Giovanni Battista' (cfr. M. Davies, *National Gallery catalogues. The earlier Italian schools*, 2 ed., London 1961, pp. 315-316; C. Guarnieri, *Lorenzo* cit., p. 207, n. 37, fig. 27, tav. XLI), al quale possiamo associare altri due dipinti, uno conservato a Ljubljana e attribuibile a Marco di Paolo Veneziano (cfr. A. De Marchi, *Una tavola* cit., p. 252, fig. 13) e l'altro a Maastricht (cfr. L. De Jong, in *Catalogue of the Italian paintings in the Bonnefantenmuseum*, a cura di C.E. de Jong-Janssen, Maastricht 1995, pp. 68-69, pl. 14), di un seguace di Lorenzo Veneziano, i quali, probabilmente, non fecero parte di una predella, ma furono ideati come elementi indipendenti, destinati alla devozione privata, secondo una consuetudine tipologica piuttosto diffusa a Venezia (cfr. C. Guarnieri, *Le forme* cit., p. 91, mette in evidenza anche una sorta di trittico rigido, disposto su due ordini sovrapposti costituiti da due tavole di formato oblungo, presente nella bottega di Paolo Veneziano: si tratta dell'altare di Spalato, raffigurante la 'Madonna col Bambino tra i Santi Paolo e Nicola, e l'Imago Pietatis tra i Santi Giovanni Battista e Pietro', la cui morfologia costituisce un *unicum* tra i prodotti di ambito lagunare destinati alla devozione privata).

‘Crocifissione’ (registro superiore) al centro, e negli sportelli laterali coppie di santi su due registri, la ‘Maddalena portata in cielo dagli angeli’ (registro intermedio dell’ala destra) e l’‘Annunciazione’ nei pennacchi, o come quello ricostruito da Michel Laclotte e Neville Rowley, con la ‘Madonna col Bambino’ (Avignon, Musée du Petit Palais) e la ‘Crocifissione’ (Washington D.C., National Gallery of Art) al centro e negli sportelli laterali l’‘Annunciazione’ (Los Angeles, Getty Museum), le sottostanti coppie di santi su due registri e un’analoga raffigurazione della ‘Maddalena portata in cielo dagli angeli’ (Worcester, Art Museum).<sup>54</sup> Tali modelli furono largamente impiegati dalla maggior parte degli artisti veneziani e non subirono sostanziali trasformazioni da Paolo Veneziano fino a Jacobello del Fiore: ciò è testimoniato sia da un trittico del Nationalmuseum di Stoccolma, che al centro raffigura la variante tematica dell’‘Adorazione dei Magi’ e la soprastante ‘Crocifissione’ e negli sportelli laterali l’‘Annunciazione e i Santi Cristoforo, Giorgio, Leonardo, Eligio, Nicola, Caterina d’Alessandria e Barbara’ con l’aggiunta di un’inconsueta ‘Orazione nell’orto’, sia da un frammentario altaro già a Vienna in collezione Lederer, con la ‘Madonna dell’Umiltà tra i Santi Agostino e Paolo’ (registro inferiore) e il *Thronum Gratiae* (registro superiore) al centro e ‘Santa Maria Maddalena e un Santo Vescovo’ nell’ala sinistra.

Nei dittici, invece, spesso si unirono le immagini della ‘Madonna col Bambino’ e della ‘Crocifissione’, a loro volta sovrapposte a una teoria di santi a figura intera, come nell’altaro cuspidato dell’Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, che Cristina Guarnieri ha assegnato alla giovinezza di Lorenzo Veneziano.<sup>55</sup> Nella prima metà del Quattrocento questa tipologia fu privata delle piccole figure di santi,<sup>56</sup> ma mantenne invariati i temi principali, come in un probabile dittico di Jacobello del Fiore composto da una ‘Madonna dell’Umiltà’ già a Varese presso l’antiquario Silbernagl, e da una ‘Crocifissione’ dei Musei Civici agli Eremitani di Padova, che dovette somigliare a taluni dittici tardogotici toscani.<sup>57</sup>

Nel frattempo, verso la fine del Trecento si era diffusa la tipologia del grande dossale di formato rettangolare con al centro un’immagine di proporzioni maggiori rispetto alle scene laterali. A questo genere appartengono sia le ‘Storie dell’Apocalisse’ di Jacobello Albergno (Venezia, Gallerie dell’Accademia), che potevano aver assunto la forma di un grande dossale, in cui un’immagine centrale, rappresentata dalla ‘Visione di San Giovanni’, sarebbe stata completata da una serie di pannelli laterali, disposti su uno o più

---

<sup>54</sup> M. Laclotte, E. Moench-Scherer, *Peinture italienne. Musée du Petit Palais, Avignon*, Paris 2005, pp. 172, 246; A. De Marchi, *Polyptyques vénitiens* cit., p. 20, figg. 8-9.

<sup>55</sup> B.B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North America Public Collections*, Cambridge (Massachusetts) 1972, p. 245; P. Hendy, *European and American paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston 1974, p. 274; A. De Marchi, *Una tavola* cit., p. 244; C. Guarnieri, *Le forme* cit., pp. 87, 91; Eadem, *Lorenzo* cit., pp. 47, 49 fig. 8, 179, n. 7.

<sup>56</sup> Inoltre, furono aggiunti nuovi soggetti, com’è provato da un ‘San Francesco’ di Jacobello del Fiore, già a Milano da Finarte, che dovette far parte di un dittico, insieme a una ‘Madonna col Bambino’ o a una ‘Crocifissione’, o di un trittico portatile, con una ‘Madonna col Bambino’ al centro e un altro santo sull’ala sinistra.

<sup>57</sup> Vedi il dittico del “Maestro della Madonna Straus”, ora al Carnegie Institute di Pittsburgh (cfr. D. Parenti, *Intorno a Lorenzo Monaco. Cenni sulla pittura fiorentina tardogotica*, in *Lorenzo Monaco* cit., pp. 67-74: 69-70, fig. 4).

registri,<sup>58</sup> sia un trittico, forse rigido o forse ad ante apribili, con la ‘Crocifissione’ e ‘Storie della Passione di Cristo’, che Andrea De Marchi ha ricostruito e riferito ad Antonio di Pietro, nipote di Altichiero, attivo nel padovano agli inizi del Quattrocento.<sup>59</sup> A questi modelli possiamo aggiungere un identico complesso, di cui sopravvivono quattro tavolette con ‘Storie della Passione di Cristo’, divise tra la Pinacoteca Vaticana (30 x 22 cm. ognuna), Hampton Court (28,3 x 20,4 cm.) e una collezione privata (28 x 20 cm.), che furono dipinte dal “Maestro della Madonna Giovanelli” nell’ultimo decennio del Trecento. Considerate le misure Andrea De Marchi ha ipotizzato che le tavolette siano state disposte ai lati di una ‘Crocifissione’ conservata presso la Matthiesen Fine Art Ltd., in serie di quattro per parte.<sup>60</sup> In un primo momento Daniele Benati ha accettato questa proposta, ipotizzando che insieme alla ‘Crocifissione’ abbiano formato un dossale di notevoli dimensioni,<sup>61</sup> ma poi, a seguito di una più attenta analisi, ha escluso che le tavolette abbiano potuto disporsi ai suoi lati sia perché i suoi bordi, tuttora completi di una striscia non dipinta, giacché destinata ad essere ricoperta dalla cornice, non sarebbero stati segati, sia perché le due tavolette della Pinacoteca Vaticana presentano ancora nel retro una decorazione floreale, eseguita, evidentemente, quando facevano parte di un complesso più ampio, di cui non c’è traccia nel retro della ‘Crocifissione’.<sup>62</sup> Tuttavia, è logico pensare che esse siano state disposte in qualità di ante di trittico ai lati di una perduta ‘Crocifissione’, in maniera del tutto analoga alle ‘Storie della Passione di Cristo’ di Antonio di Pietro.

Un’altra tipologia, che ebbe una notevole fortuna tra lo scadere del XIV e i primi decenni del XV secolo, è quella del trittico rigido o ad ante richiudibili, di cui si perse la primigenia funzione di prodotto maneggevole e trasportabile di devozione privata, per trasformarsi in una vera e propria ancona destinata agli altari secondari e alle chiese di minore importanza.<sup>63</sup> Per esempio, si osservino il trittico rigido di Giovanni da Bologna con la ‘Madonna dell’Umiltà tra i Santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Pietro e Paolo, l’Annunciazione e i confratelli della Scuola di San Giovanni Evangelista’ (Venezia, Gallerie dell’Accademia),<sup>64</sup> o i dossali in forma di trittico di Guglielmo Veneziano e del

---

<sup>58</sup> R. Longhi, *Calepino veneziano. III. L’altare apocalittico di Torcello e Jacobello Alberegno*, in ‘Arte Veneta’, I, 1947, fasc. II, pp. 85-86; F. D’Arcais, *Venezia cit.*, pp. 78-79; T. Kustodieva, *Due frammenti della pittura veneziana del Trecento*, in ‘Arte Veneta’, L, 1997, pp. 6-9.

<sup>59</sup> A. De Marchi, *Il nipote di Altichiero*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell’arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova 2002, pp. 99-110, 476-477 fig. 6; Idem, *La pala cit.*, pp. 149-150.

<sup>60</sup> Idem, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico*, in ‘Bollettino d’Arte’, II, 1987, pp. 25-66: 31; Idem, *Ritorno cit.*, p. 21 nota 72.

<sup>61</sup> D. Benati, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo ‘300*, Bologna 1992, p. 114.

<sup>62</sup> *Jacobello del Fiore: his Oeuvre and a Sumptuous Crucifixion*, Matthiesen Fine Art Ltd. The text was written by D. Benati, London 2007, pp. 57-58.

<sup>63</sup> C. Guarnieri, *Le forme cit.*, p. 87; A. De Marchi, *La pala cit.*, pp. 149-150.

<sup>64</sup> C. Guarnieri, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, in ‘Saggi e Memorie di storia dell’arte’, 30, 2006, pp. 1-131: 32-33.

“Maestro di Teplice”, rispettivamente nel Museo Diocesano di Recanati<sup>65</sup> e già a Venezia presso la casa d’aste Semenzato (21 settembre 2003, lotto 62).<sup>66</sup> Questi modelli stanno alla base di un paio d’opere che furono dipinte dal “Maestro della Madonna Giovanelli” negli ultimi anni del Trecento, come il trittico n. 14 delle Gallerie dell’Accademia di Venezia, già nella chiesa di San Gregorio, raffigurante la ‘Madonna dell’Umiltà, Cristo in pietà tra i dolenti, e i Santi Giacomo Maggiore e Francesco’, le cui ante mobili presentano all’interno il fondo rosso e all’esterno dei semplici ornati vegetali, e una ‘Crocifissione, Annunciazione e Santi’ in collezione privata francese, che, verosimilmente, fece parte di una pala d’altare, forse integrata ai lati a guisa di trittico. Tali strutture semplificate non furono utilizzate solamente a Venezia, ma si diffusero perfino nelle valli appenniniche: ciò è confermato dall’unico dipinto su tavola di Lorenzo Salimbeni, il maggior interprete del tardogotico marchigiano dopo Gentile da Fabriano.<sup>67</sup> Per la sua città natale, Sanseverino Marche, egli dipinse, nel 1400, un trittico per la chiesa di San Lorenzo in Doliolo (ora nella Pinacoteca Comunale), che rappresenta sul davanti lo ‘Sposalizio mistico di Santa Caterina d’Alessandria tra i Santi Simone e Taddeo’ e nel retro degli sportelli laterali un ‘San Luca’ e un ‘*Vesperbild*’, che, abitualmente, dovevano occultare i soggetti principali come fossero delle cortine d’uso feriale.<sup>68</sup> Qualche anno più tardi, presumibilmente poco dopo il suo rientro in laguna (1407), Zanino di Pietro, uno dei maggiori protagonisti del tardogotico veneziano, avrebbe dipinto un trittico per l’eremo francescano di Fonte Colombo (Rieti, Museo Civico), favorendo la penetrazione di questa tipologia nell’Italia centrale.<sup>69</sup> Il goticissimo dipinto, straordinario documento di ibridazione tra la cultura neo-giottesca di fine Trecento e le più moderne soluzioni gentiliane, mostra al centro la ‘Crocifissione’, ai lati i ‘Santi Elisabetta d’Ungheria, Chiara, Francesco, Ludovico di Tolosa, Antonio da Padova e il beato Gherardo Mecatti da Villamagna’, recanti alte croci dalle quali si srotolano cartigli, e sul retro quattro ‘Storie di San Francesco’ a monocromo. Per concludere, possiamo ricordare che nel corso della sua attività Jacobello del Fiore ebbe il merito di sviluppare le potenzialità della tipologia a forma di trittico rigido, poiché dipinse sia il trittico con la ‘Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giacomo e Sant’Antonio Abate’, già sull’altar maggiore della chiesa di Santa Maria di Montegranaro, presso Pesaro, sia la tavola con la ‘Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista’ delle Gallerie dell’Accademia, per la quale dobbiamo immaginarci un’originaria carpenteria cuspidata con tre archi inflessi o carenati tipicamente veneziani.

---

<sup>65</sup> ‘Madonna col Bambino, due angeli e due donatori, San Giovanni Battista, Sant’Antonio Abate, Sant’Andrea e San Cristoforo’, firmato e datato 6 marzo 1382 (*more veneto*, quindi 1383; cfr. C. Guarnieri, *Per un corpus* cit., pp. 34-35, 76 fig. 47).

<sup>66</sup> ‘Madonna col Bambino in trono, un donatore e angeli, San Giovanni Battista, Santa Maria Maddalena, San Bartolomeo e Santa Lucia’ (cfr. C. Guarnieri, *Per un corpus* cit., pp. 50-51, 93 fig. 80).

<sup>67</sup> A. De Marchi, *La pala* cit., p. 149.

<sup>68</sup> A. Rossi, *I Salimbeni*, Milano 1976, pp. 39-43, figg. 58-59; M. Minardi, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni* cit., pp. 6-9, 133-137, n. 1, tavv. I-VI.

<sup>69</sup> S. Padovani, *Una nuova proposta per Zanino di Pietro*, in ‘Paragone’, XXXVI, 1985, 419-423, pp. 73-81: 78; A. De Marchi, *Per un riesame* cit., p. 29; Idem, *Gentile da Fabriano* cit., p. 58; Idem, in Idem, T. Franco, *Il Gotico Internazionale* cit., pp. 69-70.





# Regesto Documentario

1.

Venezia, 22 Aprile 1376

“Sier Franceschin de Fior”, compagno di “Vielmo”, è *Gastaldo dei Pentori* e conduce le negoziazioni per il trasferimento della sede della confraternita dei pittori dalla chiesa dei Santi Filippo e Giacomo a quella di San Luca.

BIBLIOGRAFIA: G.G. Bottari, S. Ticozzi, 1822-1825, V, pp. 496, 498; G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, 1871, I, p. 4; E. Favaro, 1975, p. 107; A. De Marchi<sup>1</sup>, 1997, pp. 22-23 nota 83.

2.

Venezia, 24 aprile 1394

Jacobello del Fiore fa sicurtà per la dote della prima moglie Lucia (“Plenam et irrevocabilem securitatem facio ego Jacobellus pictor filius ser francescani de flor pictoris de confinio s. luce de voluntate dicti patris mei ad hoc presentis volenti set consencientis et mihi ad infrascripta facienda et roganda parabolam dantis cum meis heredibus tibi lucie filie ser pauli de mapheo de confinio s. pantaleonis dilecte uxori mee et tuis sucessoribus de tota illa tua repromissa magna vel parva quae tempore nostre desponsationis per te mihi dari promissa fuit quae in toto tua repromissa fuit et est inter denarios contato set res existimatas libr. Vinginti grosso rum ad aurum...”).

Archivio di Stato di Venezia (d’ora in poi ASV), *Scuola grande della Carità, Commissaria di Jacobello del Fiore*, B.<sup>a</sup> 57, perg. 4350.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 48.

3.

Venezia, 12 aprile 1398

Testamento di Francesco del Fiore, padre del nostro artista (“Jo Franceschin de Flor pentor de la contrada di S. lucha el qual si sta in le chase de ser orese dali lecti san dela persona..., tutto quello el qual delmio se trovasse si lasso ala mia...moier Magdaluzia fia la qual fo de ser marco da mar. E che algun fio ni persona la qual se apellasse per mio parente non possa zama per algun tempo domandar chossa alguna dj miei benj...”).

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 56, perg. 4245.

BIBLIOGRAFIA: P. Paoletti, 1894-1895, II, p. 7; L. Testi, 1909, p. 391.

4.

## Venezia, 1 maggio 1400

Jacobello del Fiore è a Venezia.

ASV, *Sezione Notarile, Testamenti, Notaio Giovanni Campio*, B.<sup>a</sup> 459.

BIBLIOGRAFIA: A. Markham Schulz, 2004, pp. 298, 328 nota 11.

5.

## Venezia, 16 giugno 1400

“Jacobus de Flore pinctor de confinio S. Luca” è testimone alla stesura di una “repromissa” dotale.

ASV, *Cancellaria Inferiore, Notaio Giovanni Crescimbeni*, B.<sup>a</sup> 54, Registro 40 B, c. 1, nn. 2, 24.

BIBLIOGRAFIA: I. Chiappini di Sorio, 1973, p. 23.

6.

## Venezia, 3 luglio 1400

Jacobello del Fiore fa da testimone al testamento di Azo dai crochi (“...Io Azo dai crochi de san lucha...lasso per mie fedel comessary miss. pre jeronimo de S. lucha et ser benedeto pentor de la dicta contrada...tt. ser Iacobellus de fiore pictor Iacobelus clericus S.<sup>t</sup> Angeli”).

ASV, *Cancellaria Inferiore, Miscellanea, Testamenti*, B.<sup>a</sup> 23.

BIBLIOGRAFIA: P. Paoletti, 1894-1895, II, p. 7; L. Testi, 1909, p. 393 nota 6.

7.

## Venezia, 12 maggio 1403

Jacobello del Fiore è citato in qualità di testimone.

ASV, *Cancellaria Inferiore, Miscellanea, Testamenti, Notai diversi*, B.<sup>a</sup> 23, n. 1077.

BIBLIOGRAFIA: A. Markham Schulz, 2004, pp. 298, 328 nota 12.

8.

### Venezia, 10 marzo 1404 (*more veneto*)

Testamento di Cateruzza, moglie di Niccolò del Fiore (“Catheruza uxor Nicolai Flor pictoris de confinio S.<sup>cti</sup> luce...”).

ASV, *Sezione Notarile, Notaio Marco Rafanelli*, B.<sup>a</sup> 858.

BIBLIOGRAFIA: P. Paoletti, 1894-1895, II, p. 8.

9.

### Venezia, 24 agosto 1405

Testamento di Niccolò del Fiore, fratello del nostro artista (“...Ego magister Nicolaus filius magistri Francisci de Flore pictor de confinio sancti Luce...instituo fideicomissarios dilectum patrem meum ser Franciscum de Flore...Residuum omnium meorum honorum...dimitto filie mee adoptive Flore...”).

ASV, *Sezione Notarile, Testamenti, Notaio Cipriano Sacchetti*, B.<sup>a</sup> 924, n. 122.

BIBLIOGRAFIA: G. Ludwig, 1911, p. 93.

10.

### Venezia, 21 e 23 Gennaio 1407 (*more veneto*)

Jacobello del Fiore fa da testimone.

ASV, *Sezione Notarile, Testamenti, Notaio Alessandro Marino*, B.<sup>a</sup> 670, foglio sciolto, n. 18, fasc. 3, c. 32r.

BIBLIOGRAFIA: A. Markham Schulz, 2004, pp. 298, 328 nota 13.

11.

### Venezia, 22 Febbraio 1407 (*more veneto*)

Jacobello del Fiore vende un ventenne schiavo tartaro a Ser Nicolò di Pietro Lipomano per 8 ducati (“Ser Jacobellus de Flor filius Ser francisci de Flor pinctor emancipatus ut asseruit de confinio S. Luce vendidit Ser Nicolo Lipamano q. d. Petri S. Fosce unum sclavum tartarum annorum XX vel circa vocatum Aspertus sanum etc. pro pretio ducatorum 8 auri a modo quos habuit”).

ASV, *Cancellaria Inferiore, Miscellanea, Notai diversi, Notaio Bernardo Panza detto Gibellino*, B.<sup>a</sup> 9, fasc. 114.

BIBLIOGRAFIA: A. Markham Schulz, 2004, pp. 298, 328 nota 14.

12.

### Venezia, 27 Gennaio 1408 (*more veneto*)

E’ a questa data che risale la prima stesura del progetto di un testamento nuncupativo di Jacobello del Fiore, corretto successivamente nel 1410 e poi nel 1411 (“Al nome de Dio amen, l’ano dala incarnation del nostro signor miser Yhesu Christo, mille quatrocento e undeso,<sup>1</sup> al mexe de zugno di 3, indicion quarta, Rialto.<sup>2</sup> Con zo sia che de la vita soa el termeno cadaun, al postutto non sapia, e niente più certo habiamo de quel che<sup>3</sup> la morte el qual per algun muodo schivar no se può; e però<sup>4</sup> a cadaun e de bisogno de guardarse avanti da i ochi azò che non lasa da può la soa morte i suo beni dexordenadi, per la qual cossa io Iacomello de Flor impentor, fio de ser Francesco, de la contrada de San Luca, per la Dio gratia, de la mente et del corpo san, temando quelle cosse le qual è dito de sovra et azò che i miei beni da può la mia morte non romagnise dexordenadi andie da *Bartolamio de Thomaso*<sup>5</sup> noder de Veniexia el qual diligentemente dovesse scriver el mio testamento volgarmente a mia inteligentia e quello da può la mia morte complir con<sup>6</sup> clausulle et ordoni de Veniexa e necessariii *et opportuni*.<sup>7</sup> In lo qual voio et sì instituo che sia mie fedelli comessari Lucia Peraniabelle moier mia vedoando *et honesta vita menando*<sup>8</sup> e tuti fiuoli mii sì masculi como femene legitimi, se alguni over alguni per lo tempo e avegnir io avesse, *per la maiore parte che sì in la qual maior parte sempre voio esser a dita mia moier*<sup>9</sup> quando serà pervegnudi ad etade *i maschi de XX anni per un e le fie ad etade de 14 anni*<sup>10</sup> azò che tuto quello io comanderei cossì quelli debia fedelmente adimplir da può la mia morte. In prima veramente voio el mio corpo sii sepellido soto el portego de la gliexia de san Luca, vilmente como peccator, prima vestido de la mia chapa de la schuola de la Carità; e se io ala mia morte non me trovase esser in la dita scuola voio esser sepelido et

---

<sup>1</sup> In soprilinea a *octo* e *diexie* cancellato.

<sup>2</sup> In soprilinea a una precedente datazione (zener adi XXVII).

<sup>3</sup> Seguono *xe el pericolo de* cancellato.

<sup>4</sup> *Adoncha* cancellato.

<sup>5</sup> Il nome del notaio è cancellato. In soprilinea è aggiunto *G mano*.

<sup>6</sup> *Tute*, cancellato.

<sup>7</sup> Aggiunto in margine.

<sup>8</sup> In soprilinea.

<sup>9</sup> In soprilinea e in margine.

<sup>10</sup> In soprilinea a *legitima* cancellato.

portado a la sepoltura deschalzo e toxo e senza alguna pompa destrubando quello fosse per la mia sepoltura avanti a puoveri de Dio per l'anema mia, como parerà a destrubir ali mie comessarii. Item laso ala gliexia de san Lucha per fabrica de quella ducati quindexe oro. Item laso a miser le plovàn de san Luca ducato un d'oro. Item laso a miser prè Girolamo *Tramontan*<sup>11</sup> ducati un, et ali zagi dela dita gliexia un quarto de ducato per omo per l'anema mia. Item voio chel sia despensà tra i puoveri e puovere de la contrada *ove me troverò morir*<sup>12</sup> ducati XII oro. Item laso per le messe de san Griguol ducato un oro. *Item laso per messe domille, da far dire per l'anema mia ducati XX oro.*<sup>13</sup> Item laso ale infrascripte gliexie de Venexia zoè san Luca, san Domenego, san Zane Polo, san Francesco dela Vigna, san Zane dela Zudecha, san Michiel de Muran, san Matia de Muran, san Greguol, san Stephano, santa Maria dei Servi ducato un per gliexia *per messe de san Griguol per l'anema mia.*<sup>14</sup> Item a monasteri infrascripti, zoè al Corpo de Christo, san Jeronimo, sant'Andrea, sancta Caterina de Torcello, sancta Cristina de san Jacomo de Paludo, san Nicolò de Palludo ducati un por cadaun. Item voio esser destrubui de li mie beni tra hospedali, vedove, novice, presonieri ducati XXV<sup>15</sup> como parerà a la dita mia moier et mia comessaria. Item laso a la schuola de pentori de San Luca ducati *tre*<sup>16</sup> oro. Item voio sia dà a tuti pentori che se trovarà ala mia sepoltura una candella e soldi due de picoli per l'anema mia. Item laso per mal tolesto incerto ducati trantacinque oro, i qual voio sia despensadi, per la mia comessaria predeta, in la contrada ove me troverò habitar ala mia morte a vedue e a novice. Item *lasso*<sup>17</sup> a mia mare el pro de ducati *cinquecento*<sup>18</sup> de imprestedi in vita de quella<sup>19</sup> in subsidio del so viver, *dapuò la morte de mia moier e miei heredi*<sup>20</sup> *se la se troverà viver ala mia morte.*<sup>21</sup> E sì voio che li diti ducati *cinquecento*<sup>22</sup> de imprestidi, non se possa per algun muodo vender ni alienar ma sempre staga ala Camera deli imprestidi fermi.<sup>23</sup> Lo residuo veramente de tuti mie beni mobelli et stabelli caduchi e dexordenadi presenti etcetera de avegnir e de tuti quelli i qual a caduco over dexordenado me podesse per algun muodo spectar over avegnir a mi over a la mia comessaria, laso a Lucia mia moier e comessaria *vedoando chomo è dito de sopra et honesta vita dugando,*<sup>24</sup> sinceramente che io voio et ordeno che tuto el dito mio residuo deli diti miei beni mobilli et immobelli *et per non stare inordenato et caducho,*<sup>25</sup> se debia vender per la dita mia

<sup>11</sup> In margine.

<sup>12</sup> In sopralinea.

<sup>13</sup> Scritto in margine e inserito nel testo con segno di richiamo.

<sup>14</sup> Scritto in margine e inserito nel testo con segno di richiamo.

<sup>15</sup> In sopralinea.

<sup>16</sup> In sopralinea a un cancellato.

<sup>17</sup> In sopralinea a *lasso a mio pare et.*

<sup>18</sup> In sopralinea a *trecento* cancellato.

<sup>19</sup> Seguono due parole cancellate.

<sup>20</sup> Scritto in margine e inserito con segno di richiamo.

<sup>21</sup> In sopralinea a: *Item laso a mio fradello Piero Zane ducati diexe oro. Item voio et ordeno che in quanto mio pare fosse restido e contrario ala dita moier e comessaria mia per rason de dito legato el quale laso a lui et a mia mare che allora quei a mia moier debia haver el dito legato zoè el pro de li diti ducati trecento* (in sopralinea *cinquecento*) *de imprestidi in so vita,* cancellato.

<sup>22</sup> In sopralinea a *trecento* cancellato.

<sup>23</sup> Segue: *E voio che se mio pare morisse el pro del dito legato devegna in mia mare in sua vita. E da può la morte de mia mare devegna al dito pro in mia moier Lucia,* cancellato.

<sup>24</sup> In margine con richiamo.

<sup>25</sup> In sopralinea e in margine.

moier e comessaria, el prexo de quello voio se meta ala Camera deli imprestedi al quale luogo voio sempre debia star fermo delo qual veramente mio residuo voio che la dita mia moier diletta possa tuor tuto quello iparerà esser per so bexogno et per suo uxò de casa e delo resto farà come è dito de sovra. Et el pro del dito mio residuo che *voio sia posuto esser messo*<sup>26</sup> ala Camera deli imprestedi, *excepto le arnese et masserie ò dito sovra*, la terà so uso,<sup>27</sup> voio la dita mia moier habia in soa vita vedoando; et se quella mia moier non volesse vedoar allora voio habia la soa impromessa, oltra la qual impromessa, a quella allora laso ducati cento oro de miei beni. Item voio et ordeno che se la dita mia moier se volesse maridar siando<sup>28</sup> *morta*<sup>29</sup> mia mare e quella se maridasse che allora tuto quello lo qual sarà ala Camera deli imprestedi deli miei beni, sia el pro de quelli partidi in tre parte eugual l'una<sup>30</sup> *la prima*<sup>31</sup> sia del monaster de san Domenego de Castello<sup>32</sup> *dela seconda sia tegnudo uno mansionario in la gliesia de san Lucha el qual piaqua ai miei comissarii el qual diga ogni dì una messa per anema mia. E del resto de la dita segunda parte sia comprado doplieri et altre chose parerà esser de bisogno a iluminar et honorar el corpo de Christo et a puoveri et in altre ouvre de pietà secondo i parerà esser più grato in Dio et più de necessitate.*<sup>33</sup> L'altra parte voio devegna in l'ospedal de la Pietà de Venexia per sostenno de puti et fantollini se noriga al dito luogo.<sup>34</sup> Item voio et ordeno che se ala mia morte se trovasse io havesse più de una possession, voio che la dita mia moier debia haver una de quelle la vorà per so statio vedoando in vita soa. *Et se a quella paresse de habitar*<sup>35</sup> .....et lo prexio de quella meter ala Camera deli imprestedi apresso li altri miei beni. Item digo e declaro e così voio che se io avesse fiuoli over fie quelli debia star con soa mare e quella obedir per fin tanto pervignerà ad etade *predetta de maschi e fie*<sup>36</sup> vivendo del mio con la dita soa mare, la qual sempre voio sia dona de tuto el mio in vita soa vedoando. E da può la morte de mia moier voio li diti tuti mie beni sia de mie fiuoli e fie egualmente salvo che io voio che se alguna de mie fie fossi da marido quella sia maridada deli miei beni como parerà ala dita mia moier e comessaria trazando quela parte serà per so maridar dala Camera deli imprestedi e romagnando fermi li altri miei beni per fin tanto li altri miei mascoli pervigerà a etade predita,<sup>37</sup> ala qual siano pervegnudi voio sia suo, signori de tuto el mio serà ala Camera deli imprestedi et altro. E se mie fiuoli e fie morisse, siando *morta soa mare avanti che*<sup>38</sup> mia mare, voio chel devegna tuto el pro deli

<sup>26</sup> In sopralinea a *serà* cancellato.

<sup>27</sup> In sopralinea.

<sup>28</sup> Segue cancellato: *morti mio pare e.*

<sup>29</sup> In sopralinea.

<sup>30</sup> Segue cancellato: *voio habia mio fradello Zan Pietro in soa vita la segunda.*

<sup>31</sup> In sopralinea.

<sup>32</sup> In sopralinea.

<sup>33</sup> Scritta in margine con richiamo in luogo di una frase cancellata con anche richiami in margine, di difficile lettura.

<sup>34</sup> In sopralinea in luogo di: *parte sempre si debia dar a puovere fiuole de fradelli de la dita schuola per so maridar in perpetuo*, cancellato.

<sup>35</sup> In sopralinea in luogo di: *e da può la sia morta la dita possession sia venduta*, cancellato. Seguono inoltre parole di difficile lettura.

<sup>36</sup> In sopralinea a *legittima* cancellato.

<sup>37</sup> In sopralinea a *legittima* cancellato.

<sup>38</sup> Segue: *mio parere e*, cancellato.

miei beni in quella mia<sup>39</sup> mare in soa vita. E dapuò la sua morte voio che el dito pro devegna per lo muodo ò dito de sora<sup>40</sup> *zoè parte* in san Domenego et in la scuola de batudi dela Carità per lo muodo dito *et in capitate*.<sup>41</sup> Item voio et ordeno che la dita moier e comessaria mia ala sua morte possa e debia instituir e lasar<sup>42</sup> mia mare et un fradelo dela scuola dei Batudi de santa Maria dela Carità, *non come official ma como special persona*,<sup>43</sup> a dover aministrar questa mia comessaria non possando instituir algun offitial dela dita scuola se no in soa spetalitade e provada persona a qual comessarii miei uno pluxor serà sempre, debia instituir un fradelo de la dita scuola in eterno per administrar questa mia comessaria. El qual fradello dela dita scuola voio habia sempre ducati *cinque*<sup>44</sup> per soa fadiga per aministration dela mia comessaria. Item dimitto speculum meum et relinquo meas scole Santa Maria de Carità pro anima mea. Item voio et ordeno che li miei libri li qual me troverò aver sia dati per l'anema mia in questi luogi, zoè al Corpo de Christo, San Giruolomo, Santa Clara, Sant'Andrea, San Blasio Cathaldo dela Zudecha, Sant'Anna, San Francesco dela Vigna et altri luogi o parerà ala dita mia moier e comessaria o altri che aministrerà la mia comessaria. Item voio et ordeno che se ala mia morte se troverà algun servo o serva mia un over pluxor fazando et adurando ben voio che quello o quelli fazando ben sia franchi e liberi da ogni vinculo de servetudene, siando a quel tempo a tal etade che cognosca far et operar ben. Et se algun over alcuni fosse et adovrasse el contrario e mal se portasse verso de mia moier voio che allora sia in libertade dela dita mia moier e comessaria de far de lor tuto quello li plaxerà como de cossa soa.<sup>45</sup> Item voio lasso a mia mare de pro dei mii imprestedi in vita soa ducati *17 oro*<sup>46</sup> ognano. E da può la soa morte voio<sup>47</sup> vegna in mia muier chomo è dito de altri. E da può la morte di mia muier se faza chomo de altri me imprestedi ordenerò. Item lasso ala dita mia mare la mia chasa messa in Santa Maria Zubanigo, per la qual se paga ducati V di fito che è soto la granda, fin che la viverà e per so stancia o per afitar a so utilità. E morta lei voio che la vegna in mia muier la dita chasa e quela golda in so vita. E da può la soa morte vegna in mio fradelo prè Piero Zane, salva la raxon de comun, ancho questa condicion che la non se possa mai vender nì impignar, transferir, permutar nì per altro muodo alcuno, ma proprio vada di heredi in heredi desendenti del dito mio fradelo sì maschi como femene perpetualmente. Item lasso ala dita mia muier la mia chasa granda che paga ducati 12 oro de fito chel altra piccola posta soto quela paga ducati 3 oro al ano di fito *in qual dimitto*<sup>48</sup> in so vita. E da può la soa morte vegna in mio fradello presbitero con tute le altre chondicion dela dita chasa lassada a mia mare predita.

---

<sup>39</sup> Segue: *paree*, cancellato.

<sup>40</sup> Segue: *intendendo sempre che la parte de mio fradello da può la sua morte devegna*, cancellato. Segue *zoè parte* in soprilinea.

<sup>41</sup> In soprilinea.

<sup>42</sup> Segue cancellato: *un mio pare e*.

<sup>43</sup> In soprilinea.

<sup>44</sup> In soprilinea.

<sup>45</sup> Le disposizioni che seguono sono state aggiunte in un secondo tempo, scritte con inchiostro diverso e senza margini, inserendo i nomi dei testimoni.

<sup>46</sup> In soprilinea a *sedexe* cancellato.

<sup>47</sup> Seguono due parole cancellate.

<sup>48</sup> In soprilinea a: *che la condicion dita de sopra*, cancellato.

Testes: ser Marcus teste, ser Matheus Malumbra, fratres quondam ser Thomasii Sancte Margarite.<sup>49</sup>

ATTEGATI: Testamentum ser Iacobelli Flor pictoris de San.....Testes ser Marcus ser Matheus Malumbra, fratres quondam ser Thomasii Sancte Margarite”).

ASV, *Sezione Notarile, Testamenti, Notaio Nicolò Novello*, B.<sup>a</sup> 752, n. 5.

BIBLIOGRAFIA: I. Chiappini di Sorio, 1968, pp. 22-25; C. Pesaro, 1978, pp. 49-50.

13.

Venezia, 20 Aprile 1409

Convenzione fra Jacobello del Fiore e Niccolò Bon per l'uso in comune di un "liagò" nella casa a Santa Maria Zobenigo ("Jacobellus de flor pictor filius ser Francisci de flor, de confinio Sancti Luce").

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 57, perg. 4308.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 40 nota 31.

14.

Venezia, 1410

Jacobello del Fiore "De confinio scti geminiani".

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 57, perg. 4351.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 40 nota 34.

15.

Venezia, 1411

Jacobello del Fiore "De confinio scti Moysis" compera e affitta una tenuta a Martellago, un comune dell'attuale provincia di Venezia, situato alla periferia di Mestre.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 57, perg. 4333.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 40 nota 34.

---

<sup>49</sup> Il testamento non è roborato né sottoscritto dal notaio.



16.

### Venezia, 11 Gennaio 1411 (*more veneto*)

Jacobello del Fiore è tra i diversi salariati della Signoria di Venezia, ai quali nel 1411 e nel 1412 si riducono le paghe causa le economie da farsi durante le guerre in Dalmazia (“...Magister Iacobellus pictor, qui habet de salario ducatos centum in anno...habere debeat ducatos quinquaginta in anno...”).

ASV, *Senato, Deliberazioni Miste*, Reg.<sup>o</sup> 49, c. 71r.

BIBLIOGRAFIA: P. Paoletti, 1893-1897, I, p. 4 e nota 6; Idem, 1894-1895, II, p. 8; L. Testi, 1909, p. 394; C. Pesaro, 1978, p. 46.

17.

### Venezia, 22 Giugno 1411

Compera da parte di “Jacobello de flore pictori quondam ser Francisci de Flore, de contrata Sancti Moysis”.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 57, perg. 4335.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 40 nota 32.

18.

### Venezia, 2 Settembre 1411

“Jacobellus de Flor” della contrada di San Moisè vende una schiava a Simone Buora di San Cassiano.

ASV, *Cancelleria Inferiore, Notai, Notaio F. de Soris*, B.<sup>a</sup> 193, protocollo 1410, c. 72v (documento scoperto da Anna Pizzati nel 2006 durante le ricerche effettuate in occasione della mostra “*Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*”).

19.

### Venezia, 26 Novembre 1411

Nell'istrumento di permuta e concambio fra il Monastero di Santa Maria della Carità, col quale la Scuola permuta 2000 ducati per l'acquisto di alcune casupole e di parte dell'orto del Monastero dei Canonici Lateranensi della Carità col diritto di fabbricare ivi tutti i nuovi

locali della Scuola, troviamo il nome di Jacobello del Fiore fra quelli dei maggiorenti che presiedettero alla generale assemblea dei confratelli.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 3, perg. 85.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 43 e nota 51.

20.

Venezia, 1413

Jacobello del Fiore “De confinio scti Moysis”.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 57, perg. 4344.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 40 nota 34.

21.

Venezia, 15 Febbraio 1413 (*more veneto*)

Testamento di Magdalucia, madre di Jacobello del Fiore.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 56, perg. 4244.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 38 nota 26.

22.

Venezia, 1414

Jacobello del Fiore “De confinio scti geminiani” acquista una casa in Santa Agnese, che era già stata di proprietà della potente famiglia patrizia dei Dandolo.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 56, perg. 4283.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 40 nota 34.

23.

Venezia, 1414

Jacobello del Fiore “De confinio scti geminiani”, dove sopra “*scti geminiani*” troviamo corretto di equal mano “*moixi*”, trattandosi di chiese e di parrocchie vicine.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 56, perg. 4284.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 41.

24.

Venezia, 1415

Jacobello del Fiore “De confinio scti Moysis”.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 56, perg. 4285.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 40 nota 34.

25.

Venezia, 1415

Jacobello del Fiore è nominato *Gastaldo dei Pentori*.

BIBLIOGRAFIA: A.M. Zanetti, 1771, p. 18 e nota; L. Testi, 1909, p. 394.

26.

Venezia, 1 Marzo 1415 (*more veneto*)

Nel “chonto dele chase [a Santa Maria Zobenigo] de ser Iacomel di Fior” si trova la seguente nota: “Per una fanestra de piera fe maistro polo – duc.<sup>ti</sup> 1. Per penture de I<sup>o</sup> albergo e I<sup>a</sup> vista a stele – duc.<sup>ti</sup> IIIJ...”.

ASV, *Scuola grande della Carità, Commissaria di Jacobello del Fiore*, B.<sup>a</sup> 57.

BIBLIOGRAFIA: P. Paoletti, 1894-1895, II, p. 8.

27.

Venezia, 11 Aprile 1415

Pietro del Fiore, fratello del nostro artista, fa sicurtà per i beni della madre Magdalucia (“...Plenam et jrrevocabilem securitatem facio Ego presbiter Petrus de flore quondam ser

francisci de flore pictoris beneficiatus in ecclesia sancti Laurentij de planecijs de Marosticha paduane diocesis cum meis successoribus, vobis ser Anthonio alicijs de confinio sancti luce et ser georgio menolita spitiario de confinio sancti paternianj tamquam commissarijs, nominatis in testamento [14 Febbraio 1414, *more veneto*] q. done Magdalucie relicte dicti q. ser francisci de flore olim matris mee et vestris successoribus ac etiam vobis ser Jacobello de flore pictorj de confinio sancti moysy fratj meo dilecto residuario nominato in testamento q. dicte matris mee et vestris heredibus et successoribus, de omnibus...bonis etrebus que et quas dicta q. dona Magdalena olim mater mea...michi dimisit que bona omnia Vos ser jacobellus de flore frater meus habebatis penes vos et ipsa bona michi dedistis...in presentia testium et notarij...Nunc autem quia me bene et perfecte appaccastis...a modo in antea securus et quietus permaneam in perpetuum...”).

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 36 perg. 2495, B.<sup>a</sup> 56, perg. 4244.

BIBLIOGRAFIA: P. Paoletti, 1894-1895, II, p. 8.

28.

### Venezia, 11 Aprile 1416

Jacobello del Fiore è incaricato di sedare la lite tra Ser Pantaleone Tagliapietra e maestro Bertuccio Tagliapietra (“Magister Jacobellus de Flor pictor q. Ser Francisci de confinio Sci. Moysij omni modo via jure et forma quibus melius potest, rogavit commissionem Ser Pantaleoni tayapiera q. Ser pauli de confinio Sci. Pantaleonis ad petitendum recipiendum et exigendum omnem et totum ac quicquid quacumque ratione et causa habere debet et debebit a magistro Bertucio tayapiera at ab alijs quibuscumque, cartas securitatis, finis, et remissionis facere. Item etiam pasciendum transigendum et componendum. Alios procuratores substituendum. Item in iudicio comparandum ad litem. Testes: Ser Franciscus de Gibilino notarius, Ser Michael Scalori de Florentia, Ser Bartholomeus Donato varotarius”).

ASV, *Cancellaria Inferiore, Notai, Notaio Manfredino da Ponte*, B.<sup>a</sup> 147, fasc. 7, c. 57r.

BIBLIOGRAFIA: A. Markham Schulz, 2004, p. 328 nota 14.

29.

### Venezia, 9 Giugno 1417

“Ser Jacobelus de Flore pictor” appare come testimone in tre atti separati.

ASV, *Cancellaria Inferiore, Notai, Notaio Giovanni Penato*, B.<sup>a</sup> 147, fasc. 9, c. 6v.

BIBLIOGRAFIA: A. Markham Schulz, 2004, p. 328 nota 14.

30.

### Venezia, 5 Aprile 1418

Jacobello del Fiore è menzionato in qualità di procuratore legale dello scultore milanese Matteo Raverti (“Ser Mateus de Revertis de Mediolano Sci Salvatoris rogavit cartam commissionis magistro Jacobello de Flore pictori S. Moixi ad petendum etc. pactizandum etc. Et in iudicio comparendum etc. placitandum etc. [...] Sentendum etc. appellandum etc. jurandum etc. Et denarios in banco recipiendum et ex banchum tollendum. Et cartam securitatis et omnia alia faciendum que circa predicta fuerunt opportuna. Testes: Robertus Capitella, Ser Franciscus ab elmis, Deaodatus de Mianis”).

ASV, *Cancellaria Inferiore, Notai, Notaio Angeletto da Venezia*, B.<sup>a</sup> 228, fasc. 1418-1420, c. 10r.

BIBLIOGRAFIA: A. Markham Schulz, 2012, pp. 756, 761.

31.

### Padova, 1422

Jacobello del Fiore “De confinio scti Moysis” acquista una casa a Padova.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 57, perg. 4327.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 40 nota 34.

32.

### Venezia, 11 Dicembre 1426

Lucia Siroto, vedova di Maffeo Tagliapietra (in seguito moglie di Jacobello del Fiore), domanda restituzione della propria dote (“Venit ante nostram nostrorumque iudicum presentiam dona Lucia relictas ser Maphei taiapetra et ostendit nobis unam breviarum vadimonij cartam completam et roboratam manu presbiteri Iohannis de lappis ecclesie Sancti Barnabe plebani et Venetiarum notarii...comprovabit sibi dicta dona Lucia cum una securitatis et manifestionis repromisse carta completa et roborata manu ser Andreoli Cristiano venet. not. in Millesimo quadringentesimo decimo septimo mense martij die quinto intrante indicione decima Rivoalti. Qua plenam et irrevocabilem securitatem fecit ipse Mapheus taiapetra filius ser Antonij de confinio sancte crucis de licentia dicti patris sui ad hec volentis presenti set consentientis...et se obligandi parabolam dantis cum suis heredibus ipsi lucie filie ser Iohannis siroto de confinio sancti angeli dilecte uxori sue et suis sucessoribus de tota illa sua repromissa magna vel parva que tempore eorum desponsationis pro ea sibi dari promissa fuit. Que vero repromissa fuit et est ducati auri quingenti...”).

ASV, *Scuola grande della Carità, Commissaria di Jacobello del Fiore*, B.<sup>a</sup> 56, perg. 4264.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 48.

33.

Venezia, 26 Maggio 1427

Jacobello del Fiore fa da testimone (“...presente provido viro ser Jacobo de flore quondam ser francisci pictore Venetiarum habitatoris in contracta sancti Moysi teste...”.)

ASV, *Cancellaria Inferiore, Miscellanea, Notai diversi, Notaio Francesco a San Basso*, B.<sup>a</sup> 2.

BIBLIOGRAFIA: G. Ludwig, 1911, p. 93.

34.

Venezia, 21 Agosto 1428

E’ menzionata Agnesina, vedova di Jacopo del Fiore e, alla data, moglie di Giovanni di Lorenzo (“Agnesina filia quondam ser Andree Bocho et relicta ser Jacobi de flore ad presens uxor ser Johannis de Laurentio”).

ASV, *Cancellaria Inferiore, Miscellanea, Notai diversi, Notaio Enrico Silerii*, B.<sup>a</sup> 5.

BIBLIOGRAFIA: G. Ludwig, 1911, p. 93.

35.

Venezia, 1428

Investitura al nome di Lucia Siroto, vedova di Maffeo Tagliapietra e “uxor ser Jacobelli de flore”, di alcune proprietà in contrada Santa Croce.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 56, perg. 4268.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 38 nota 23.

36.

Venezia, 1429

Vicendevole sicurtà fatta fra Lucia Siroto, che non è ancora detta moglie di Jacobello, e suo cognato.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 56, perg. 4270-4271.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, pp. 37-38 nota 21.

37.

### Venezia, 1 Aprile 1430

L'affittanza della casa in Santa Croce portatagli in dote dalla seconda moglie, Lucia Siroto, è segnata nei registri di Jacobello del Fiore a decorrere dal 1° aprile 1430, il chè farebbe credere che a quella data il matrimonio fosse già avvenuto.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 56, perg. 4261.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 38 nota 23.

38.

### Venezia, 4 Maggio 1430

Testamento di Lucia Siroto, seconda moglie di Jacobello del Fiore, che è detta “gravissima infirmitate oppressa” e che lascia erede generale di tutti i suoi averi l’amatissimo marito, commettendo a lui la sua sepoltura “prout de sua processerit voluntate”.

ASV, *Sezione Notarile, Testamenti, Notaio Ambrogio Baffo*, B.<sup>a</sup> 564.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 37.

39.

### Venezia, 6 Maggio 1430

Investitura a nome di Jacobello del Fiore di una proprietà a Sant’Agnese per diritto di vicinanza, essendo egli già proprietario di due case contigue (sottentrando ad un contratto di vendita già stipulato).

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 56, perg. 4287.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 41 nota 41.

40.

Venezia, 13 Gennaio e 8 Febbraio 1431 (*more veneto*)

Jacobello stende esatto conto di quello che complessivamente gli era venuto a costare per i lavori di miglioria fatti nella casa in Santa Maria Zobenigo, acquistata all'incanto per 280 ducati nel 1409. A poco meno di quel prezzo la cede, dopo laboriose trattative, ad Antonio Bono, figlio del *quondam* Nicolò, succeduto al padre nella proprietà della casa vicina (“manifestum facio ego Jacobellus de Flore pictor de confinio sancti Moisi...quia in Dei et Christi nomine do vendo atque transago vobis nobili viro Anthonio Bono condam domini Nicolai...unam proprietatem terre et case...Que est una domus...posita...in confinio sancte Marie Jubanico”).

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 57, perg. 4310 e *Giudici del Proprio, Vadimoni*, R.<sup>o</sup> 2, c. 60v.

BIBLIOGRAFIA: G. Ludwig, 1911, pp. 93-94; G. Fogolari, 1944, p. 42 nota 45.

41.

Venezia, 20 Marzo 1432 (*more veneto*)

Lucia Siroto porta in dote a Jacobello del Fiore una parte della casa in Santa Croce. Ed egli procede poi contro gli affittuari che se ne erano andati da Venezia senza pagare, facendo valere in giudizio i suoi registri.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 56, perg. 4261.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 41 nota 43.

42.

Venezia, 16 Maggio 1432

Lucia Siroto nomina suo delegato il marito Jacobello del Fiore.

ASV, *Giudici del Proprio, Vadimoni*. B.<sup>a</sup> 2, c. 67v.

BIBLIOGRAFIA: A. Markham Schulz, 2004, p. 328 nota 14.

43.

Venezia, 11 Settembre 1432



Jacobello del Fiore e la sua famiglia fanno sicurtà per la dote di Cateruzza, vedova di Andrea Tagliapietra (“Ser Jacobi del flore pictor q. Ser Franciscj de confinio S. Moysi cum suis heredibus rogavit cartam securitatis done Cateruzie relicte Andree Taiapetra de quodam clamore facto per ipsum super investimenta posita super proprietatem dicti q. Ser Antonij<sup>50</sup> Taiapetra plezij dotis predicte done Cateruzie ad nomen ipsius done Cateruzie vigore sue divisionis carte. Nunc autem. Testes: Bartolomeus Venerii; Angelus Nigro ambo precones”).

ASV, *Giudici del Proprio, Vadimoni*, B.<sup>a</sup> 2, c. 60v.

BIBLIOGRAFIA: G. Ludwig, 1911, p. 94; A. Markham Schulz, 2004, p. 328 nota 14.

44.

Venezia, 8 Novembre 1432

Jacobello del Fiore nomina suo procuratore tale Michele (“Nunc autem ego Michael procurator predictus et procuratorio nomine predicto habui et recepi a vobis ser Jacobo de Flor dicta argenteria per ipsum dominum Anthonium vobis data et consegnata pro vestra cantella...et ego Jacobus de Flor a vobis ser Michaelae commisso et procuratorio predicto habui et recepi dictos ducatos centum undecim cum dimidio pro resto predicto...”).

ASV, *Giudici del Proprio, Vadimoni*, R.<sup>o</sup> 2, c. 60v e *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 56, perg. 4312.

BIBLIOGRAFIA: G. Ludwig, 1911, p. 94; G. Fogolari, 1944, p. 42 nota 46.

45.

Venezia, 30 Agosto 1434

“Lucia olim uxor quondam ser Maphei Taiapietra a Canipo ad presens vero uxor viri discreti viri ser jacobeli de Flore pictoris de confinio sancti Moysi” fa completa cessione “ipsi suprascripto prudenti vivo ser Jacobello de Flore dillecto marito” della sua dote, che ammontava a 600 ducati d’oro. La parte maggiore è costituita da una casa posta “in confinio Sancte Crucis”, che, per la stima fatta dai Giudici, corrisponde ad un valore di 477 ducati d’oro: questa casa è detta “domus a statio”, cioè casa ove abita il proprietario. Inoltre, tale cessione è corroborata da una dichiarazione della stessa donna, la quale, con una nuova scrittura, conferma che ella “non vi vel alliquo allio errore deducta sed libenti animo puraque ac sinera dellectione et amore comota” è stata indotta a cedere “cuntam et super totam quandam proprietatem” a Jacobello suo marito; e questo, nello stesso giorno, stende regolare quietanza “...de tota tua illa repromissa que tempore nostri contractis matrimonii mihi promisisti seu promissa fuit (que vero repromissa fuit et est in totum libre

---

<sup>50</sup> Andree barrato.

sexaginta grossorum ad aurum quam quidem realiter et integre a te habui et recepi)...”. Tale somma, corrispondente al valore di 600 ducati d’oro, era rappresentata dalla casa *in confinio Sancte Crucis* e da un resto di “ducati centum viginti tres inter denarios et res appreciatas”. Il pittore veneziano consiglia alla moglie di rimanere “...secura et quieta in perpetuum quia nihil inde remansit unde te amplius requirere aut compellere valleam per ullum ingenuum sive modum”.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 56 e *Archivio Esaminador. Preces.*, Vol. 10, cc. 4-5.

BIBLIOGRAFIA: P. Paoletti, 1894-1895, II, p. 8; G. Lorenzetti, 1910, p. 138.

46.

### Venezia, 3 Febbraio 1435 (*more veneto*)

Matteo, figlio del *quondam* ser Gregorio de Eustachio, chiamato fra Domenico, che lascia suo solo fidecommissario ed erede universale Jacobello del Fiore, “quem habui”, afferma “et habeo in Patrem meum adoptivum”. La soprascritta della pergamena definisce il testamento come di “fra domenego de san zanepolo dicto de flor”. Forse, è quello stesso “fra domenego de fior de l’ordine de predicatori”, ricordato e beneficiato da Jacobello nel suo testamento, che non dovrebbe essere un consanguineo ma un protetto, quasi un figlio adottivo.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 56, perg. 4247.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 39 e nota 28.

47.

### Venezia, 4 Aprile 1435

Testamento di Cateruzza, vedova di Andrea Tagliapietra e sorella di Lucia Siroto (“In nomine dei eterni amen. Anno ab incarnazione domini nostri Ieshu Christi Millesimo quadringentesimo trigesimo quinto mensis aprilis die 4 indictione XIII Rivoalto. Solicite etc. Quapropter ego Catherucia relicta quondam Andree taiapetra olim fila canapi de confinio S. Angeli sane mentis et intellectus corporis languore detenta timens etc. Ad me vocari feci presbiterum Ambrosium Baffo plebanum ecclesie S. Margarite et venetum notarium, ipsumque rogavi ut hoc meum ultimum scriberet testamentum etc. In quo quidem meo ultimo testamento constituo et esse volo meos fidei commissarios magistrum Jacobellum de flore pictorem cognatum meum et Luciam sororem meam hac donam helenam relictam quondam Jacobi de bernardo ut sicut ordina vero etc. pro maiore parte. Imprimis dimitto pro mea decima ducatos decem auri. Item volo celebrari duas missas in ecclesia S. Stephani ad altare et honorem Virginis Marie in cantu pro quarum elemosina

dari volo duos ducatos aurj. Item dimitto celebrari quattuor missas sancti gregorii pro anima mea pro quibus dentur ducati 4. et pro sexaginta missis Virginis Marie celebrandis bis pro anima mea ducatos 4. Item dimitto done Ursie comatri mee ducatos sex auri. item dimitto suprascripte done Helene mee commissarie ducatos 4. Item dimitto Ane sclave mee sororis ducatos 4. item dimitto Margarite sclave patris mee ducatos 4. Item dimitto Herculi filio magistri Jacobelli de Flore cognati et commissario mei ducatos 4. item dimitto Catherine sclave mee sororj [sic] ducatos duo sauri. Item dimitto prode ducato rum sexcentorum meorum imprestitorum annualiter s. Johanni Siroto patri meo in vita sua post eius mortem deveniant ipsa imprestata in antedictam Luciam sororem et comissariam meam et in Marinam neptem [sic] meam et eius filiam, et post mortem dicte marine si decesserit absque liberis ipsa imprestata deveniant in Luciam sororem meam et matrem suam si viveret. Item similiter dimitto predicte Marine nepti [sic] mee et uxori dicti Constantini ducatos duecentos meorum imprestitorum libere. Item dimitto antedicte sorori mee Lucie et prelibate commissarie mee unum meum teritorium discopertum positum in contrata S. Crucis, cum suo puteo et suis habencijs et pertinencijs quod mihi datum et designatum fuit pro parte mee deotis et libere et expedite. Item volo sepeliri ad monasterium S. Stephani fratrum heremitarum. Item dimitto fabrice monasterii S. Stephani ducatos sex aurj. Item monasterio S. Marie de Nazareth nichil dimitto. Item dimitto notario suprascripto pro suo labore ducatos tre sauri ut coram testi bus dixi etc. T. S. Servus dei Zordano Spiziarius S. Angeli. T. S. Stephanus Gabrielis filius magistri Jacobi barbitonsoris S. Angeli. [a tergo] Test. d. Catheruce relicte quondam s. Andree taiap.<sup>a</sup> olim filacanapj Sancti angeli scriptum et rogatum per me presbiterum Ambrosium baffo plebanum Sancte Margarite et Notarium Veneciarum”).

ASV, *Sezione Notarile, Testamenti, Notaio Ambrogio Baffo*, B.<sup>a</sup> 564.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, pp. 49-50.

48.

Venezia, 2 Ottobre 1439

Testamento di Jacobello del Fiore (“In noe dei eterni amen. Ano ab incarnatioe dni nri yhi xpi, millo quadringentesimo trigesimo nono ms. octobr. Die secundo indictioe tertia. – Rivo alti. Solicite unusquis q. vivere debet et juxta Salamonis dictu omnia semper novissima cogitare ne incautus ocumbat et sic sua bona indisposita et inordinata relinquat. Quamobrem Ego jacobellus de flore pictor de confinio S. Moysis Dei gratia mente sanus licet sim corporis infirmitate detentus timens ne subitus casus hujus labilis vite m intestaum et de bonis meis inordinatum, ad me venire feci pbm Ambrosium baffo plebanum eccle s. Pauli venec. et notarium ipm. Diligent. Rogavi ut hoc meu ultim. Scriberet testamentum. Constituo et esse uolo meos fideles comissarios Luciam dilectam uxorem meam Ercelem filium meum adoptivum et S. Johanninu Laurencij a lignamine sci Geruasij ut sicut ordinauero dariq. Mandavero, sic ipsi seu eor. Major pars post mei decessum facere et adimplere teneatur. Eligo corporis mei sepulturam apud monasterium

sanctorum johannis et pauli ubi meus tumulus est fabricatus. Item poni volo cadaver meu in feretro mee scole s. Marie de caritate batutorum indutu tantummodo cappa dce scole et n aliis indumetis nudis pedib. Et sine stratu et cultras ac sine aliqua alia pompa et sic ad tumulu deportari, It. dimitto omnes et singulas meas reliquias scor cu suis ornamentis scole batutor. s. Marie de Caritate in qua ego sum. It. dimitto omnes et singulos meos libros unicuiq. Conditionis existentes antedictae Lucie uxori mee et erculi filio meo adoptiuo in vita eor. tantum, post eor. aut. Decessum dispensentur p. monasteria monialium bone vite. It. dimitto Anam sclavam meam liberam et francham ab omni vinculo seruitutis cui dari ordino et dimitto ducat. 30 auri de bonis meis si se extra Venetias maritare voluerit p. subuentioe dotis sue alioq. nichil pcipere debeat de bois meis. It. dimitto Catherinam seruam meam in manib. antedictae Lucie uxor. mee et prenominati Erculis f. m. a. quia in eorum arbitrio reliquo tenendam francandam et maritandam secundum quod de eor. processerit voluntatib. [Omissis] It. dimitto antedicto Erculi omnia et singula designamenta et colores ceteraq. ad artem pictoriam pertinent. si se in dca arte voluerit exercere aliter vendantur et parit. ad mea commissaria transferantur. [Omissis] It. dimitto frat. dominico de flore et fratri Johanne Bono de Muriano ordin. predicator. ducatos octo auri annuatim pro quolib. eor. quibus volo scribi tot. de meis imprestitis que annualit. ipsi percipiant de prodis stor. ducator. octo auri pro utroq. eor. obligando illos ambos quod singulis dieb. cum celebraverint comemorare teneant. aiam meam in suis sacrificiis et hoc beneficium hre intelligatur solummodo in vita sua. Ad eoru vero morte utque eor. possit et ualeat siue teneatur quilibet fiat qui possiderit ipsum beneficiu ut aia mea qtinuis temporib. comemoretur in sacrificiis dni nri yhu xpi declarando tamen quia modo aliquo nolo quod dictum legatum seu beneficium valeat siue possit ad manus prioris qui tempora erit siue ad qventum ipsor. frum devenire et ut predictum esse semper transferatur de fratre in fratre ipsius quentus. It. uolo et ordino omnes et singulas meas domos quas possideo in civitate venet. tam in qtrata s. Agnetis. quam in qtrata s. Crucis vendi debere et pecun. Ex eis exacta ponatur ad meu ressiduu. Veruntame *jubeo* et uolo quod Lucia et ercules antedictii commissarii mei pro sua hitatione possint eligere una de dictis domib. qm ipi maluerint et in illam simul permanere dum vitam habuerint in humanis. Similit. dico si Hercules huerit filios legitimos qd. ipi valeant et possint in ipa domo pmanere in vita sua tant. et post. omnium eor. mortem vendatur ipa. domus et pariter ad meu applicetur residuum. [Omissis] Interrogat. aut. de postremis. Respondit nunquam cu dca mea uxore filios huisset tam. si forte ad mortem meam ipsa esset gravida et pareret deputetur ad eguaem portion. cu ercule sepe dicto filio meo adoptivo. Residuum vero omnium bonor. meor. mobilium et immobil. presentium et futuror. et omne caducum ed inordinatum seu qd. ad caducum et inordinat. posset quolibet deuenire dimitto antedictis Lucie uxori mee et erculi filio meo adoptivo commissariis etiam meis in vita eor. solummodo post mortem vero ambor. Volo dictum residuum firmu remanere ad acmera imprestitor. et pro dia annualiter p. guardianu et officiales scole batutor. S. Marie de caritate qui pro tempora erunt recipi et de ea facere teneatur tres partes, quarum prima deputetur pro uno sacerdote qui celebrare teneantur singulis dieb. pro aia mea in ecclesia s. Marie de caritate et in ista pte pma si ultra competens salariu dci sacerdotis aliqua pars denarior. superficeret dispensetur po subuetione doctium filiar. pauperum fru ipsius scole. – Tertia aut. Pars distribuatur et detur domui pietat. tam pro reparat. ipsius domus quam pro subuetioe victus pueror. ibi

existentium rogando priorissam que tempora erit quod dignetur singulis anis in die assumptionis virgin. mie parare pradium terdecim pauperib. ad honor. dei et meor. delictor. remissione. Preterea plenissima virtute et potestate do t' buo confero ppt et concedo supstis meis commissariis seu eor. maiori parti hanc mea commissaria intromitter. administrand. firmand. et pertractand. – Ins.

Signum supstis prudent. viri magri jacobelli de flore pictor. qui hec fieri rogavit.

Ego Giovanes Rixa telarolus testis subscripsi.

Ego Gregorius filius q. jacobelli telarolus testis subscripsi.

Ego pbr. Ambrosius Baffo plebanus ecc. s. Pauli capelanus s. Marci et venet. Notari.<sup>s</sup> complevi et roboravi”).

ASV, *Sezione Notarile, Testamenti, Notaio Ambrogio Baffo*, B.<sup>a</sup> 564.

BIBLIOGRAFIA: B. Cecchetti<sup>1</sup>, 1887, p. 63; G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, 1871, I, p. 10 nota 3; M. Caffi, 1880, pp. 3-15; P. Paoletti, 1894-1895, II, pp. 8-9.

49.

Venezia, 23 Ottobre 1439

Il nostro artista muore nell'ottobre 1439, poiché il 23 di quel mese si cominciano a pagare i legati.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 56, perg. 4239.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 42 e nota 50.

50.

Venezia, 6 Dicembre 1439

Tra i beni di Jacobello del Fiore, che sono messi all'incanto dopo la sua morte, vi è anche una tavola di Jacopo Bellini (“Quinto Incanto. Adi 6 decembrio. E a dicto have maistro Jacomo Bellin una tavolla intarsiada duc. – l. 1 s. 8”).

ASV, *Scuola grande della Carità, Commissaria di Jacobello del Fiore*, B.<sup>a</sup> 56, fasc. IV, testamenti 4237, n. 2.

BIBLIOGRAFIA: P. Paoletti, 1894-1895, I, p. 6; C. Pesaro, 1978, pp. 49-50.

51.

Venezia, 1440 (20 Ottobre *capta in XL<sup>ta</sup>*) / (23 Ottobre *capta in maiori consilio*)

Le abitazioni veneziane di Jacobello del Fiore sono vendute all'incanto ("Quod fiat gratia commissarijs, ac uxori q.<sup>am</sup> magistri Jacobeli de flore pictoris. quod possit vendere ad publicum incantum in R.<sup>to</sup> omnes domos ipsius ser Jacobeli de Venetijs tam in contrata S.<sup>te</sup> Agnetis quam etiam S.<sup>te</sup> Crucis, et ponere pretium earum ad cameram imprestitorum justa formam testamenti ipsius q.<sup>am</sup> defunctj salvis juribus nostri comunis...").

ASV, *Grazie*, L.<sup>o</sup> 25.

BIBLIOGRAFIA: P. Paoletti, 1894-1895, II, p. 9.

52.

Venezia, 29 Ottobre 1440

Ercole del Fiore, figlio adottivo del nostro artista, appare in qualità di testimone ("...Ego Luzia de magdala... Testis...hercules de flore pictor").

ASV, *Sezione Notarile, Testamenti, Notaio Felice Bruno*, B.<sup>a</sup> 565, n. 140.

BIBLIOGRAFIA: G. Ludwig, 1911, p. 95.

53.

Venezia, 6 Marzo 1445 (*more veneto*)

Ercole del Fiore fa da testimone ("Ser Hercules quondam ser Floris pictor sancti Agnetis testis").

ASV, *Cancellaria Inferiore, Notaio Franciscus ab Helmis*, B.<sup>a</sup> 75.

BIBLIOGRAFIA: G. Ludwig, 1911, p. 95.

54.

Venezia, 10 Giugno 1447

Ercole del Fiore è nominato come testimone (“...ego Nicolaus de Antonio scudelarius de confinio Sancti Jeminiani...Testes – Ser Marcus cimator condam stephani sancti moisi – Ser Hercules fior condam ser Jacobelli sancte Agnetis”).

ASV, *Sezione Notarile, Testamenti, Notaio Anastasio Cristiano*, B.<sup>a</sup> 464.

BIBLIOGRAFIA: G. Ludwig, 1911, pp. 95-96.

55.

Venezia, 22 Settembre 1447

Testamento della moglie di Ercole del Fiore (“...ego Maria uxor Erculis de Flore pictoris de confinio Sancte Agnetis...Residuum vero omnium aliorum meorum honorum...dimitto filio aut filie ex me nascituro vel nasciture, cum ad presens sum gravida et aliis qui in futurum nascerentur...”).

ASV, *Sezione Notarile, Testamenti, Notaio Andrea Davanzago*, B.<sup>a</sup> 368.

BIBLIOGRAFIA: G. Ludwig, 1911, p. 96.

56.

Venezia, 28 Marzo 1448

Ercole del Fiore restituisce la dote della moglie morta.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 57, perg. 4354.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 46 e nota 73.

57.

Venezia, 27 Giugno 1449

Ercole del Fiore dipinge un bassorilievo di Bartolomeo Bon, raffigurante l’‘Incoronazione della Vergine’, già sul timpano della porta maggiore della Chiesa della Carità.

ASV, *Manimorte. Santa Maria della Carità, Canonici Lateranensi*, B.<sup>a</sup> 3, *Quaderni di contabilità 1441-1650*.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 45 e nota 63.

58.

### Venezia, 1449-1451

Serie di procure fatte dalla Comunità di Cremona a Don Gerolamo da Treviso, priore del Monastero della Carità, e ad Ercole del Fiore per agire alla Camera degli Imprestiti in rappresentanza degli eredi Zucchelli cremonesi.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 57, perg. 4357.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 46 nota 69.

59.

### Venezia, 18 Settembre 1450

Gli esecutori testamentari di Jacobello del Fiore cedono a “ser Costantino de Costantinis notario curie maioris”, per la somma di 100 ducati d’oro, una delle case di proprietà del defunto pittore situata nella contrada di Sant’Agnese “...que est una domus a sergentibus de lignanine ad pedem planum posita...”.

ASV, *Esaminador Preces.*, Vol. 19, c. 101, copia del documento in *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 56, perg. 4293.

BIBLIOGRAFIA: G. Lorenzetti, 1910, p. 138; G. Fogolari, 1944, p. 44 e nota 58.

60.

### Venezia, 21 Novembre 1450

Gli esecutori testamentari del defunto Jacobello del Fiore vendono, per la somma di 200 ducati d’oro, un’altra casa “a statio posita in confinio Sancte Agnetis” allo stesso Costantino de Costantinis, il quale per l’acquisto faceva valere il diritto “*lateranitatis*” di vicinanza, per cui ai proprietari vicini era riservata una prelazione nella vendita: ciò si apprende da una nota marginale del documento sopracitato in data 27 novembre 1450.

ASV, *Esaminador. Preces.*, Vol. 20, c. 9v, copia dell’atto in *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 56, perg. 4295.

BIBLIOGRAFIA: G. Lorenzetti, 1910, p. 138; G. Fogolari, 1944, p. 44 e nota 58.

61.

### Venezia, 23 Giugno 1453



Niccolò Zeno, cognato di papa Paolo II, costituisce suo procuratore Ercole del Fiore (“Egregius vir dominus Nicolaus geno q. domini tome contrate sancti fantini constituit suum procuratorem ser herculem de flore pictorem” [A tergo della pergamena] “Procura di mis nic. zen a mi hercules de fior”).

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 57, perg. non numerata.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 50.

62.

Venezia, 1 Dicembre 1453

Ercole del Fiore esegue alcuni lavori per la Chiesa della Carità.

ASV, *Manimorte. Santa Maria della Carità, Canonici Lateranensi*, B.<sup>a</sup> 3, *Quaderni di contabilità 1441-1650*.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 45 e nota 63.

63.

Venezia, 15 Febbraio 1457 (*more veneto*)

Lucia Siroto è citata assieme ad Ercole del Fiore e al genero Costantino de Costantinis (“d. Lutia relicta ser Jacobi de Flore pictoris de confinio s.<sup>te</sup> Agnetis et ser Hercules dictj q. ser Jacobj filius..., s.<sup>cte</sup> Agnetis, velut heredes...q. ser Jacobi rogant...cartam securitatis...ser Costantino de costantinis...deomnj et toto eo quod ipse ser Costantinus apparet...eis debitor...pro denar:...a camera jmprestitorum...de prodibus jmprestitorum...per ipsum ser Costantinum...exactis nomine ipsorum d. Lutie et ser herculis...”).

ASV, *Cancellaria Inferiore, Notaio Franciscus ab Helmis*.

BIBLIOGRAFIA: P. Paoletti, 1894-1895, II, p. 9.

64.

Venezia, 26 Luglio 1459

Ercole del Fiore fa da testimone (“...Franceschina relicta del quondam ser Giacomo guffo del confin de san Zuminian...Testes...Hercules de flore pictor sancti agnetis et Antonius belino sancti pantaleonis”).

ASV, *Sezione Notarile, Testamenti, Notaio Domenico Rosso*, B.<sup>a</sup> 988.

BIBLIOGRAFIA: G. Ludwig, 1911, p. 96.

65.

### Venezia, 7 Novembre 1460

Ercole del Fiore acquista una casa nella contrada di San Trovaso (“El nobel omo messer Marco Ruzini quondam messer Rugier a vendudo a ser Ercules di Fior dipentor una chaxa da stazio chon 2 caxe dasezenti mese soto quela da stazio mese nel confin de san Trovaso per ducati 240 doro...”).

ASV, *Quattro Ministeriali. Stride e Chiamori*, R.° 38, c. 43v.

BIBLIOGRAFIA: G. Ludwig, 1911, p. 96.

66.

### Venezia, 1 Luglio 1461

Testamento di Ercole del Fiore, figlio adottivo del nostro artista (“Io hercules de fior pinctoris de conf.° S. Agnetis per non morir inordinato, scrivo qui de mia mano...questa..ultima mia volontà testamentaria...Voio el mio chorpo sia sepulto a santa Maria de la Charita...lasso la mita de la chaxa de Padoa...posta in la contra de s<sup>to</sup> Agustin, me lasso mio padre, a maist.° Jacomo da le aste pelizaro habitador in Padoa mio...compare...Item lasso tuti j librij scripti in vulgar me lasso mjo padre, siano dati al monasterio di S. M.<sup>a</sup> di Anzoli da muran...Item lasso el mjo breviario sia venduto, el trato de quello sia dispensado a chavar do prixonierj de prixon, e dato a do novize. Item lasso el mio diurno a dun bernardo frate ala charita, soleva star a S. Climente mio intrinsecho fradello. Item Tuti j librij zoe psalmista, offitio de nostra donna novi, et ogni altrj librij volumi e scartafazij de tute sorte a m.<sup>a</sup> Jxabeta (dona de miss. Nic.° Zen, la quale in una postilla del 1462 è detta Relicta) ze...mia commessaria, e tutte sorte cosse se trovera nel mio oratorio e studio. Item lasso Tuti dessegnamenti et ognj altre cosse aspeta alarte de la pentoria sono si in chaxa come in botega aj poverj de la schuola de la charita, Excepto tavolle 9 de piera de porfido, fo un pezo jo comprj e fizilo segar a m.° zorzi cristaller schiavon sta a S.<sup>n</sup> fantin. Item tuti mie panj...et ogni altra chossa, notada de mia mano per uno mio jnventario qui incluso, voio siano vendute et del trato...prima sia pagato j miei debijt,...Da poi sia fato i...ligati, et avanzando danarj siano dispensati aj poverj. Inventario... (Tuti questi se anno a dar ale donne di anzoli da muran) la mia Apochalipsis, Summa de penetenzia, El transito de S. Jeronimo, Evanzelly Epistolle de tuto lanno, Vita di S.<sup>ti</sup> padrj, Dialecho de San gregorio, loffitio de nostra donna

El mio breviario me chosto duc.<sup>ti</sup> 40, El mio diurno se a dar a dun bernardo, Un libro in bambaxina, trata de la consienza de sam bernardo se a dar a i ihesuati, sta a S.<sup>a</sup> Agnese,

da i capuzi bianchi. Un volume e parte de breviario, se a dar ala carita, XXJ Medaie darzento, e una de laton, Promissione del doxe, Statuti de Venexia, Troiano, Un libro in bregamena literal trata di Vertudi e Vitij me dono miss. dun agustin, Et molti altrj volumj e scartafazij, j qual a esser de m.<sup>a</sup> Jxabeta ze mie commessaria, III banchallj di rassa verde scurj nuovj, J<sup>o</sup> lavezo de bronzo nuovo da 8 scudelle

(non compidi) Un psalmista in carta bregamena nuovo, Un offitio de nostra donna nuovo

J Cexendolo damaschin grando in la mia chamera, J Sechieleto damaschin in la mia chamera, J Fredaor damaschin, J Fontana damaschina cum III<sup>o</sup> pezi sta nel portego, III Candelierj todeschi

(sta in portego) J chandeliero de laton da III<sup>o</sup> chandele, J chandeliero de laton da VJ candele

J Relogio over svegliador de fero, J Forma de legno da veste, J Tavola desnoada e jnchassada de salver robe, J Restelo da chalze depento verde,...J Quadro con nostra donna tegno in la mia camera, IJ Choffani pelloxi longi da soma, luno inferado, J Chassa pizola peloxa, J Chassa alanticha vechia, IJ Coffani vechi fo fati a Padoa, Item VI quadrij de legno, da chamera intajadi, sono in la botega io compri per adornarj, luno a una nostra donna intaiada, l'altro no, E III<sup>o</sup> sono dozenalj con le madone relevade de carta. Item VIII<sup>o</sup> pezi d pria porfira, jo fizi segar de uno pezo compri da donna zenevra, segalla m.<sup>o</sup> zorzi cristaler sta a S.<sup>n</sup> fantin, non e de le serte chosse me lasso mio padre de la pentoria, It. Tavolle...Murallj...chiave. It. IJ fenestre de piera de nanto fizi far a padoa le qual sono in chaxa...[Scritto post.] Le tavole e fenestre sopra scripte le o depenade perche le o consumade nel far el mio albergo...”).

ASV, *Cancellaria Inferiore, Miscellanea*, B.<sup>a</sup> 28.

BIBLIOGRAFIA: P. Paoletti, 1894-1895, II, pp. 9-11; L. Testi, 1909, p. 396.

67.

Venezia, 27 Agosto 1461

Ercole del Fiore appare come testimone (“Testamento...Petrus Nani de contrà sancte barnabe...Testis: ser hercules de flore pictor...”).

ASV, *Sezione Notarile, Notaio Benedetto de Soris*, B.<sup>a</sup> 1109.

BIBLIOGRAFIA: G. Ludwig, 1911, p. 96.

68.

Venezia, 8 Maggio 1462

Gli eredi di Niccolò Zeno fanno sicurtà, dopo aver consultato un rendiconto di Ercole del Fiore inerente all'amministrazione del predetto nobile Niccolò (“ Cum hoc sit quod vos hercules de flore multa negotia fecatis pro nobile viro domino Nicolao geno q. domini thome s. fantini et ministraveritis bona sua ibi venetiis padue et alibi quas omnes administrationes nos Isabetta geno relicta et baptista geno filius quondam ipsius domini nicolai uti commissarij et maior prs commissariorum...vidimus calculavimus...remansistis debitorem ipsi commissarie eiusdem domini nicholai geno de duc. Centum nonaginta auri et grossis quindici ad aurum...plenam et irrevocabilem securitatem facimus vobis Herculi de flore...Nunc autem predictos ducatos centum nonaginta grossos quindici ad aurum in presentia notarij et testium...nobis numerastis et integre persolvistis et nihil super inde remansit...compellere valeamus” [A tergo della pergamena] “Quitazion de la ministration o fato di danari del quondam miser nicolo zen”).

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 57, perg. 4356.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 50.

69.

Venezia, 25 Settembre 1462

Testamento di Lucia Siroto, seconda moglie di Jacobello del Fiore (“Rivoalti...Ego Lutia Rel.<sup>ta</sup> Ser Jacobi de flore...volo meos fideles commissarios Marinam dilectam filiam meam, Catharutiam Relictam ser Andree (de ca') taiapetra sororem meam dilectam, ser Constantinus de constantinj generum meum, et Herculem de flore,...Voio el mio corpo esser sepellido nel monestier de la carita e messo in la mia Archa. Item lasso Augustina, Isabeta, Agnesina e Helena, mie neze fie de ser Constantin di costantini ducati CCL<sup>ta</sup> dorò per zaschaduna de j pro che resto haver da la Camera de Imprestedi, lassadimi per el testamento del q.<sup>m</sup> ser Jacomo de fior, per suo maridar over monachar...E sel occoresse caso che tute manchasse...che ducati V.<sup>c</sup> vada e sia de la prefata Marina mia fia e suo fioli. E de laltra mitta che e duacti V.<sup>c</sup> vio che ducati CCL<sup>ta</sup> dorò pervegna e sia de Jeronimo, Alvise e francesco mie nevodi, e fioli de ser Constantin di constantinj...Item lasso la mita de una caxa a padoa in la contra de S.<sup>n</sup> Agustin, lassadame per el q.<sup>m</sup> ser Jacomo de fior mio marito ultra j legati...sia de Hercules, Jeronimo alouixe et franc.<sup>o</sup> mie nevodi equalmente fra loro...”).

ASV, *Sezione Notarile, Testamenti, Notaio Tomaso Tomei*.

BIBLIOGRAFIA: P. Paoletti, 1894-1895, II, p. 11.

70.

Venezia, 10 Novembre 1463

Altra versione del testamento di Lucia Siroto (“...mi Lucia relictā de ser Jacomelo de fior...voio esser mie fideli commessarii Cataruza mia sorela, Constantin di Constantini mio zenero et mia fia marina...In primis e volo et ordeno che la mia dota che sono ducati siecento siano dispensati et dati secondo lo infrascripte modo...Item lasso a mia fia marina ducati 400...a mia sorela Cataruza ducati 250...a tre mie nevodi zoè Jeronimo, Alevixe e Francesco ducati 15 per chadauno...Item lasso ala nostra serva Nastaxia ducati 15 e quanto aspeta ala mia parte la laso libera e francha. Et cum...abia alcuni pro ala camera de imprestedi che sono cercha mille e duxento ducati voio et ordino che sian despensadi secondo lordine infrascripto. Imprimis e laso a quattro mie neze zoè Agustina, Isabeta, Agnesina et Helena per chadauna de quelle ducati duxento et cinquanta...Item laso a mio fio Hercules ducati 15...a Chatarina che fo mia serva ducati 3...a 2 mamole de mia fia Marina del qual una a nome Lucia e laltra Madalena per chadauna ducati 3. Item laso a mia fia marina ducati setanta i quali e imprestai in 2 poste a mio zenero Constantino di Constantini...Item lasso tuti i miei liberi al monasterio de Santa Croce dela zudecha...Item laso tute la mia parte de le chaxe a padoa a mio zener Constantin de Constantini e a so fioli mascoli. Item laso al nodaro che fara questo mio testamento ducati 3. el residuo de tuti mie beni...laso a mia fia Marina...Item cum sit che al presenti me atrovo aver de contadi ducati 200 doro voio et ordeno e si laso i predicti ducati 200 a 2 mie neze zoe Agustina et Ixabeta...Item laso a pre Nicolò de S. Agnese ducati 2...ale done de S. Daniele de Veniexia ducati 3...ale done de S. Maria dela nunciata ducati 2...ale done de S. Margarita de Torcello ducati 2...alle done de Santa Croce de la zudecha ducati 2. Et hic finit tenor dicte cedulle”).

ASV, *Sezione Notarile, Testamenti, Notaio Fantin Saraco*, B.<sup>a</sup> 910, n. 333.

BIBLIOGRAFIA: G. Ludwig, 1911, pp. 94-95.

71.

## Venezia, 15 Maggio 1464

Lucia Siroto convoca il notaio Fantino Saraco, pievano di San Moisé (“...Ego Lucia relictā ser Jacobi de Flore de contrata sancte Agnetis...venire feci ad me presbiterum Fantinum Saraco plebanum Sancti Moysi et Venetiarum notarium et sibi porigens ac presentans unam cedulam bombicinam testamentariam expo sui atque dixi quod iuxta ipsius cedule tenorem volebam per ipsum notarium post meum obitum. Cuius cedule tenor talis est...”).

ASV, *Sezione Notarile, Testamenti, Notaio Fantin Saraco*, B.<sup>a</sup> 910, n. 333.

BIBLIOGRAFIA: G. Ludwig, 1911, p. 94.

72.

## Venezia, 17 Maggio 1464

Morte di Lucia Siroto, seconda ed ultima moglie di Jacobello del Fiore (“Dona luzia fo moier del ditto ser Iachomello passo da questa vita...”).

ASV, *Scuola grande della Carità*, R.º 140.

BIBLIOGRAFIA: P. Paoletti, 1894-1895, II, p. 11; L. Testi, 1909, p. 392.

73.

## Venezia, 26 Maggio 1464

I Giudici di Petizion deliberano che la dote di Lucia Siroto sia restituita agli eredi della donna.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 57, perg. 4366.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 44 e nota 59.

74.

## Venezia, 6 Febbraio 1465 (*more veneto*)

Processo intentato dalla Scuola della Carità contro gli amministratori della Commissaria di Jacobello del Fiore, col quale sono costretti ad una regolare resa dei conti.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 57, perg. 4374.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 43 e nota 54.

75.

## Venezia, 17 Maggio 1466

Ercole del Fiore fa da testimone (“Testamento...Belina relicta ser Anthenoris de Paulis...Testes: ser Hercule de flore pictor, magistro Jacobo Juliani de Faventia incisor lignorum”).

ASV, *Sezione Notarile, Testamenti, Notaio Benedetto de Soris*, B.<sup>a</sup> 1109.

BIBLIOGRAFIA: G. Ludwig, 1911, p. 96.

76.

### Venezia, 13 Marzo 1472 (*more veneto*)

Vivendo nella contigua contrada di Santa Agnese, Ercole del Fiore si era stretto in amicizia e in consuetudine di vita e di affari coi monaci lateranensi del Monastero della Carità, per i quali con ogni prudenza, perché i rettori della Scuola della Carità non avessero a sollevare eccezioni, compera nel 1460 una casa in San Trovaso e ne fa formale donazione al monastero della Carità nel 1472.

ASV, *Scuola grande della Carità*, B.<sup>a</sup> 57, perg. 4320.

BIBLIOGRAFIA: G. Fogolari, 1944, p. 45 e nota 67.

77.

### Venezia, 19 Maggio 1482

Ercole del Fiore è menzionato in qualità di testimone (“Ego hercules de flore q. domini Iacobi tt. juratus scripsi”).

ASV, *Atti di Girolamo Bonicardi*.

BIBLIOGRAFIA: B. Cecchetti<sup>2</sup>, 1887, p. 403; L. Testi, 1909, p. 396 nota 3.

78.

### Venezia, 3 Gennaio 1483 (*more veneto*)

Morte di Ercole del Fiore, come si rileva dal libro ordinario delle successioni dei Guardiani e compagni morti della Scuola grande della Carità. Infatti, nel primo libro si legge: “3 zener 1483 de luni mancho de questa vita hercules de fior, fo de ser Jacomelo adottivo, e fece testamento e lasò tuto il suo a frati della Karità; quali nel cedete per non l’aver possuto far per esser sta lassà usufruttuario in vita e non proprietario”.

ASV, *Scuola grande della Carità, Ordinario delle Successioni*.

BIBLIOGRAFIA: L. Testi, 1909, p. 396.





# CATALOGO DELLE OPERE

1.

## *Madonna dell'Umiltà, Cristo in pietà tra i dolenti e i Santi Giacomo Maggiore e Francesco*

Tempera su tre tavole: la centrale 119 x 75 cm; le laterali 119 x 40 cm ciascuna.

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 239 la parte centrale, inv. 270 il San Francesco, inv. 292 il San Giacomo Maggiore, cat. 14 (dalla chiesa di San Gregorio).

Accanto alle teste dei due santi laterali: "S(ANCTI) / IACOBY", "S(ANCTI) / FRANCISCY".

Il restauro del 1950, condotto da Mauro Pelliccioli, ha dimostrato che il trittico aveva subito due precedenti "restauri": uno settecentesco, che aveva ridipinto lo sfondo della 'Pietà' con un colore rosso cupo a motivi stampigliati in giallo e volgarmente tracciato una sorta di basamento nella parte bassa della tavola centrale, e un altro anteriore, risalente addirittura al XV secolo, che aveva ricoperto il fondo oro originario con una nuova doratura a foglia dietro la Madonna e con un drappo dipinto in rosso a fogliami dietro alla 'Pietà'. Lo sfondo rosso dietro i santi laterali era stato ridipinto, coprendo anche le fasce marginali. Il restauro del 1950 ha eliminato le vernici alterate e ha fatto riemergere il fondo oro, le aureole e un rigoglioso prato fiorito. Le figure si presentano ancora in buono stato; più sofferente è il fondo dorato della tavola centrale, che ha subito numerose cadute.

Il trittico è pervenuto alle Gallerie dell'Accademia nel 1812 con il primo gruppo di dipinti consegnati da Pietro Edwards, ma proviene dalla chiesa di San Gregorio di Venezia. Tale chiesa fu la sede principale della comunità benedettina lagunare (A. Da Mosto, 1937-1940, II, p. 137; M. Brusegan, 2004, pp. 226-227) e fu affiliata alla chiesa di Santa Maria Zobenigo, nelle cui vicinanze Jacobello del Fiore avrebbe acquistato una casa nel 1409 (G. Ludwig, 1911, pp. 93-94; G. Fogolari, 1944, pp. 40 nota 31, 42 nota 45). Nell'inventario del 1870 per la tavola centrale del trittico non è data provenienza e per le due laterali è erroneamente indicata quella dal convento di San Francesco della Vigna.

Nel registro superiore del pannello centrale il Cristo morto è sorretto dai dolenti fuori dal sepolcro nella più consona iconografia dell'*'Imago Pietatis'*. Il busto è contraddistinto da evidenti segni di demarcazione, che tendono a suddividere categoricamente la parti anatomiche come in una bambola di plastica, mentre il volto è caratterizzato da un naso appuntito, da un'incolta barba e da fluenti ciocche di capelli inanellate dietro l'orecchio sinistro. Il registro inferiore accoglie una tenera 'Madonna dell'Umiltà', che copre il Bambino dormiente con un velo trasparente. Tale particolare iconografia, a cui si aggiunge la presenza del ciondolo di corallo, prefigura la futura Passione e morte del Redentore e nacque a Venezia con il "Maestro della Madonna Giovanelli" tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo. Possiamo ammirare una simile iconografia sia in una 'Madonna col Bambino' del Musée d'Histoire et d'Art del Lussemburgo (M. Minardi, 2006, p. 23) sia in una 'Madonna col Bambino' del Museo Correr di Venezia (G. Mariacher, 1957, pp. 95-96), come pure in una tavola dal medesimo soggetto già a Venezia nella collezione Manfrin (A. De Marchi<sup>1</sup>, 1997, pp. 14-15 nota 9, fig. 47). Questo tema iconografico è lievemente variato in una 'Madonna dell'Umiltà' già a Londra nella collezione di Robert

Langton Douglas (A. De Marchi, 1997, pp. 14-15 nota 9) e in un'equivalente opera già a Roma nella collezione del Principe Massimo (R. Van Marle, 1923-1938, VII, p. 342). Dalle figure della Vergine e del Bambino si dirama da più fuochi una fitta razzatura sulla superficie dorata alle loro spalle. Tale tecnica decorativa compare nuovamente in una 'Madonna allattante il Bambino' del Museo Provinciale di Lecce, nella 'Madonna col Bambino' del Museo Correr e in una tavola dall'identico soggetto già a Verona nella Galleria Menaguale, anche se va ricordato che il primo esempio in ambito veneto risale alla 'Madonna col Bambino' che fu dipinta dal Guariento per la cappella del palazzo dei signori Carraresi di Padova (ora nel Museo Civico agli Eremitani), databile intorno al 1350. Il prato fiorito trae origine dalle novità iconografiche che erano state introdotte in laguna da Lorenzo Veneziano: basti osservare, per esempio, una 'Madonna dell'Umiltà e una donatrice' della chiesa di Santa Maria Maggiore di Trieste o un' 'Annunciazione e i Santi Gregorio, Giovanni Battista, Giacomo Maggiore e Stefano' delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (C. Guarnieri, 2006<sup>2</sup>, pp. 192-193, 207-208, nn. 21, 38). Il volto della 'Madonna dell'Umiltà' è appena reclinato sulla destra ed esibisce minuscoli occhi, incorniciati da tenui sopracciglia e da un lieve gonfiore nella zona sottostante. I capelli sono raccolti in una treccia e il mantello è impreziosito da un orlo in oro a missione e da un motivo decorativo cuoriforme che fu impiegato da Jacobello del Fiore nell'intero arco della sua carriera. Questa tipologia eredita la tradizione degli splendidi abiti multicolori che furono dipinti da Paolo Veneziano sia in una 'Madonna della pera' di Carpineta (Cesena, Museo Diocesano; F. Pedrocco, 2003, pp. 176-177, n. 18) sia in una 'Madonna col Bambino e i Santi Francesco e Elisabetta d'Ungheria che le presentano il doge Francesco Dandolo e la moglie Elisabetta Contarini' della chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari di Venezia (G. Mariacher, 1971, pp. 15-17, n. 7), nonché in un polittico con la 'Madonna col Bambino e Santi' del Museo di Palazzo Venezia di Roma, già nella chiesa collegiata di San Giorgio di Pirano (F. Pedrocco, 2003, pp. 196-197, n. 26). Ai lati i Santi Giacomo Maggiore e Francesco sono facilmente riconoscibili grazie alle iscrizioni e ai loro rispettivi attributi iconografici (l'abito e il bastone da pellegrino per San Giacomo; il saio francescano, le stimmate e la sottile croce dorata – in gran parte perduta – per San Francesco). Sul retro dei due sportelli vi sono semplici ornati vegetali, ma ancora alla metà degli anni Ottanta del secolo scorso vi erano dipinti, con pittura sommaria e senza alcuna doratura, gli strumenti della Passione ed erano presenti scritte ottocentesche in gesso, indicanti la provenienza delle tavole e le loro dimensioni.

Il trittico entrò nelle Gallerie dell'Accademia sotto il nome di maestro Paolo proposto dall'Edwards, e rimase con tale indicazione fino al catalogo di Pietro Paoletti, ma tra il 1852 e il 1875 la parte centrale è stata riferita a un "antico ignoto" e i santi laterali alla "scuola fiorentina". Laudedeo Testi, pur non giudicandolo di Paolo Veneziano, lo ha lasciato nel tardo ambito del maestro. Nel frattempo, Lionello Venturi aveva già riconosciuto errata la vecchia attribuzione, sembrandogli che il dipinto potesse avvicinarsi alla maniera di Giovanni da Bologna, ipotesi accolta da Evelyn Sandberg Vavalà, che ha pensato a qualche seguace. Roberto Longhi ha delimitato l'epoca del dipinto tra il 1370 e il 1390 e il gusto tra veneziano ed emiliano, avvicinandogli la 'Madonna col Bambino' già a Venezia in casa Giovanelli. Luigi Coletti lo ha assegnato alla giovinezza di Jacobello del Fiore, ritenendolo "una precisa introduzione" alle 'Storie di Santa Lucia' di Fermo. Sandra

Moschini Marconi lo ha ascritto genericamente alla “scuola veneziana della seconda metà del secolo XIV”, mentre Rodolfo Pallucchini ha ritenuto che si trattasse di una personalità differenziata da quella di Jacobello, ma che a ogni modo avrebbe operato nel suo ambito. Giovanna Nepi Scirè si è ricollegata all’intervento del Coletti, reputando che fosse affine alle primissime opere di Jacobello e databile verso il 1385. Andrea De Marchi, prendendo spunto dalla brillante intuizione di Longhi, ha inserito il trittico in un omogeneo gruppo di opere, che sarebbero spettate al cosiddetto “Maestro della Madonna Giovanelli”. In maniera indipendente, Mauro Lucco, rilevando l’affinità di spirito tra il trittico veneziano e una ‘Madonna allattante il Bambino’ del Museo Provinciale di Lecce, ha immaginato che i due dipinti costituiscano quanto ci rimane della sconosciuta attività del misterioso padre dell’artista, Francesco del Fiore. In quest’ottica si è inserito financo Daniele Benati che, giungendo a proposte non dissimili da quelle di De Marchi e Lucco, ha supposto che il trittico abbia fatto parte del *corpus* di quel pittore che Carlo Volpe ha proposto di denominare “Pseudo-Avanzi”. Infine, in anni a noi più vicini Ileana Chiappini di Sorio ha confermato una probabile attribuzione a Francesco del Fiore.

Il trittico è uno straordinario manifesto pittorico della cultura neo-giottesca veneziana della fine del Trecento, dacché dialoga con le solenni e volumetriche figurazioni di Altichiero e di Jacopo Avanzi nell’entroterra veneto. Per questa ragione, è inverosimile che il suo autore vada riconosciuto in Francesco del Fiore, già documentato nel 1376, o con uno di quei maestri che dovettero formarsi tra l’ultima produzione di Paolo Veneziano e la maniera laurenziana, ma è maggiormente credibile che il suo *identikit* corrisponda a quello del giovane Jacobello del Fiore. Oltre a ciò, il fatto che questo dipinto sia un esempio di trittico ad ante richiudibili, la cui tipologia ebbe una notevole fortuna a Venezia allo scadere del Trecento, induce ad ipotizzare che sia stato realizzato dal nostro artista in prossimità alla prima testimonianza documentaria che lo riguarda (24 Aprile 1394), nella quale, peraltro, è già menzionato come “pictor”.

#### BIBLIOGRAFIA:

G. Moschini, 1815, II, p. 486; *Guida*, 1832, p. 15; *Catalogo*, 1852, pp. 16-17; *Catalogo*, 1875, pp. 30, 32-33; *Catalogo*, 1887, p. 85; M. Caffi, 1888, p. 66; G. Botti, 1891, pp. 54-55; A. Conti, 1895, p. 6; P. Paoletti, 1903, p. 10; L. Venturi, 1907, p. 37; L. Testi, 1909-1915, I, pp. 200-201; F. Filippini<sup>1</sup>, 1912, p. 106; R. Van Marle, 1923-1938, IV, pp. 82-83; L. Coletti, 1931, p. 141; E. Sandberg Vavalà, 1931, p. 197 nota 13; R. Longhi, 1945-1946, p. 47; F. Valcanover, 1950, pp. 350-351, 357 nota 4; F. Bologna, 1952, pp. 9, 13; L. Coletti, 1953, p. XI; S. Moschini Marconi, 1955, pp. 18-19, n. 16; R. Pallucchini<sup>1</sup>, 1956, p. 71; Idem<sup>2</sup>, 1964, p. 213; G. Nepi Scirè, in *Gallerie dell’Accademia di Venezia*, 1985, p. 169, n. 270; A. De Marchi<sup>1</sup>, 1987, p. 31; E. Merkel, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1960-2013, XXXVI, p. 559; M. Lucco, in *Antichi Maestri Pittori*, 1988, n. 2; I. Chiappini di Sorio, 1989, p. 68 nota 4; M. Lucco, in *La Pittura nel Veneto*, 1989-1990, I, p. 14; D. Benati, 1992, p. 114; I. Chiappini di Sorio, in *L’aquila e il leone*, 2006, p. 29; C. Guarnieri<sup>1</sup>, 2006, pp. 18, 42, 112 fig. 117.

2.

## *Madonna allattante il Bambino*

Tempera su tavola, 75,5 x 54,2 cm

Lecce, Museo Provinciale Sigismondo Castromediano (dalla chiesa di Santa Maria del Tempio).

L'opera non si presenta in buone condizioni di conservazione: la superficie pittorica e il fondo oro sono interessati da vaste lacune. Particolarmente sofferenti risultano le mani della Vergine, in uno stato ormai larvale, e la veste in oro a guazzo del Bambino.

La tavola è pervenuta al museo nel 1871, a seguito dell'allontanamento della comunità monastica francescana dalla chiesa di Santa Maria del Tempio.

La Vergine siede su un prato fiorito come una consueta 'Madonna dell'Umiltà', ma è principalmente una 'Madonna del Latte', poiché è rappresentata a seno scoperto, colta nell'atto di nutrire il Figlio. L'iconografia della *Virgo Lactans* nacque nell'Egitto copto del VI-VII secolo, dove erano già presenti moltissime immagini della dea Iside intenta ad allattare il figlio Horus. Da questa regione si diffuse presso le chiese orientali e fu adottata dall'arte bizantina con il nome greco di *Galaktotrophousa*. Dopodiché, il culto della 'Madonna del Latte' avrebbe raggiunto anche l'Europa occidentale e, a partire dal primo Trecento, quest'iconografia perse le proprie caratteristiche stilizzate in favore di una rappresentazione più realistica. Sul fondo oro una razzatura si dirama da dieci "fuochi" lungo le sagome delle figure. La fibbia della Vergine fu realizzata con un colore a tempera arancio steso direttamente sulla lamina d'oro applicata a guazzo, la soffice consistenza del soppanno di pelliccia del suo mantello è suggerita attraverso lumeggiature in oro a missione e nei nimbi ritorna identico il motivo dei girali con fogliette del trittico n. 14 delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, anche se, in questo caso, i girali non furono disegnati da incisioni a mano libera ma da granitura (P. Buttus, 2002-2003, pp. 37, 52-56, n. 3.3).

Dopo il riordinamento del museo Romanelli-Bernardini la tavola fu presentata come opera di scuola veneziana. Nel 1951 Cesare Brandi l'ha attribuita a Jacobello del Fiore, riferimento accettato anche da Rodolfo Pallucchini. In alcuni contributi sparsi Ileana Chiappini di Sorio ha ventilato l'ipotesi che la tavola possa aver fatto parte del polittico che Jacobello del Fiore dipinse nel 1401 per la chiesa di San Cassiano di Pesaro. Nel 1987 Andrea De Marchi l'ha inserita nel *corpus* del "Maestro della Madonna Giovanelli"; poco dopo, Mauro Lucco l'avrebbe collegata a Francesco del Fiore, mentre Pietro Zampetti e Maria Rosaria Valazzi avrebbero riaffermato con decisione la proposta della Chiappini di Sorio. Per Daniele Benati, se ricondotta al polittico pesarese, essa "viene a costituire l'anello mancante tra la produzione fin qui assegnata al Maestro della Madonna Giovanelli e quella accertata del giovane Jacobello". Recentemente, Antonio Cassiano ha messo in discussione l'attribuzione a Jacobello, ascrivendola nuovamente al "Maestro della Madonna Giovanelli".

Un manoscritto di Ciro Antaldi Santinelli, che si conserva presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro, menziona il polittico che Jacobello del Fiore dipinse nel 1401 per la chiesa di San Cassiano, su commissione dei Canonici della Cattedrale (Biblioteca Oliveriana di Pesaro, ms. 1822, fasc. IV, *Memorie Storiche di varie chiese e di alcuni castelli e città*). Il

politico raffigurava la ‘Madonna allattante il Bambino tra i Santi Cristoforo, Caterina, Mustiola, Antonio Abate, Pietro e Paolo’ e all’inizio del Novecento era stato associato a dipinti di epoche diverse. Tale struttura, paragonabile a quella del politico leccese di Lorenzo Veneziano, è confermata da nuove testimonianze documentarie che, tra il 1690 e il 1764, ricordano “Un quadro antico con la Madonna e 6 altri santi”, “un quadro antichissimo con la Madonna che allatta il Bambino, ed altri santi dalle parti laterali”, “Un quadro piturato in legno con Madonna e Santi, che anticamente stava sull’altar maggiore”, e “un quadro antichissimo dipinto sulla tavola, in mezzo del quale vi è l’immagine della Madonna con il Bambino Lattante et con alcuni Santi dalle parti laterali” (ASDP, *Inventario suppellettili delle chiese di Pesaro ab 1672 al 1906...*, 31 marzo 1690, 25 agosto 1722, 1° luglio 1764, 11 ottobre 1764; S. Cassiano di Pesaro, 36, *Stato della Chiesa...*, 35, senza data; vedi cap. II, p. 47-48). Per il momento non è riemersa una ‘Madonna allattante il Bambino’ che possa risalire agli inizi del Quattrocento e che sia riferibile a Jacobello del Fiore, ma la tavola leccese possiede le caratteristiche idonee per essere datata al 1401: essa parla il medesimo linguaggio neo-giottesco della ‘Madonna dell’Umiltà’ del trittico n. 14 e le operazioni dell’oro applicate sulla sua superficie risentono delle coeve sperimentazioni tecniche di Nicolò di Pietro. Pertanto, concordo con Daniele Benati nel credere che la ‘Madonna allattante il Bambino’ di Lecce possa aiutarci a colmare il vuoto che intercorre tra gli esordi di Jacobello del Fiore e la sua produzione più tarda.

#### BIBLIOGRAFIA:

L. Testi, 1909-1915, I, pp. 166, 200-201, 391-393; P. Romanelli, M. Bernardini, 1932, p. 103; R. Longhi, 1945-1946, p. 41; G. Urbani, 1951, p. 68; R. Pallucchini<sup>1</sup>, 1964, pp. 214-218; I. Chiappini di Sorio, 1968, pp. 10-12; Eadem, 1973, p. 23; A. De Marchi<sup>1</sup>, 1987, p. 32; P. Zampetti, 1988-1991, I, pp. 266-267; M. Lucco, in *Antichi Maestri Pittori*, 1988, n. 2; M.R. Valazzi, in *Pesaro*, 1989, p. 312; I. Chiappini di Sorio, 1989, p. 58; M. Lucco, in *La Pittura nel Veneto*, 1989-1990, I, p. 14; T. Franco, in *Pittura veneta*, 2000, pp. 59, 81 note 17 e 24; A. Cassiano, in *Il Trecento adriatico*, 2002, p. 220, n. 60; I. Chiappini di Sorio, in *L’aquila e il leone*, 2006, p. 29; C. Guarnieri<sup>1</sup>, 2006, pp. 42-43; D. Benati, 2007, p. 60; A. Cassiano, in *Arte in Puglia*, 2010, p. 199, n. IV.39.

3.

#### *Madonna col Bambino (Madonna dei garofanini)*

Tempera e oro su tavola, 68 x 48,5 x 5 cm, superficie dipinta 56 x 40,5 cm

Collezione privata (da casa Giovanelli a Venezia; Roma, Galleria Alberto Di Castro, 2012).

La ‘Madonna col Bambino’ proviene da casa Giovanelli a Venezia, dove fu vista da Roberto Longhi alla metà degli anni Quaranta del secolo scorso. Dopo questo avvistamento se ne erano perse le tracce, ma di recente è riapparsa presso la Galleria

Alberto Di Castro a Roma. In quest'occasione ha subito un intervento di restauro, nel quale sono state stuccate e consolidate le fenditure che nel tempo si erano venute a creare sulla superficie del dipinto, in special modo all'altezza dell'orecchio sinistro della Madonna e nell'area che va dalla spalla destra del Bambino fino alla zona immediatamente sottostante il suo ginocchio destro. La cornice non è quella originale e i nimbi sono stati ridorati, giacché non vi è alcuna traccia di *craquelure*.

La Madonna è rappresentata a mezzo busto su un fondo azzurro uniforme, anziché contro il consueto fondo oro, riservato ai soli nimbi, e indossa un niveo *maphorion* tenuemente sfumato, su cui sono ancora visibili alcuni motivi cuoriformi intrecciati e rovesciati, assai simili a quelli che compaiono sul mantello azzurro della 'Madonna dell'Umiltà' del trittico n. 14 delle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Per quanto possa far sorgere dei dubbi, non dobbiamo sospettare della genuinità del fondo azzurro, visto che la pittura del mantello bianco deborda ampiamente su di esso e poi perché esistono altri esempi veneziani, basti pensare all' 'Incoronazione della Vergine' della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini di Roma, dipinta da Nicolò di Pietro, o ai 'Santi Pietro e Stefano' del Museo di Stato della Repubblica di San Marino e alla 'Madonna col Bambino' già a Colonia presso la Galleria Malmedè, realizzati, invece, dal "Maestro di Ceneda" (*alias* "Lorenzo da Venexia"). Nella mano sinistra la Vergine tiene un mazzetto di garofanini e lo porge gentilmente a un sorridente Bambino, che sembra divincolarsi in braccio alla Madre. Tale tema iconografico si ispira alla 'Madonna col Bambino' della chiesa di San Pantaleone di Venezia (riferita all'ambito di Paolo Veneziano), la quale presenta la Vergine nell'atto di offrire un papavero a un curioso Bambino (F. Pedrocchi, 2003, pp. 134-137, n. 1), e, nonostante le modifiche e la differente interpretazione, sarebbe stato ripetuto da Leonardo da Vinci nella sua giovanile 'Madonna del garofano' dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera. A quest'iconografia sembra aggiungersi quella della 'Madonna del colloquio', tanto forte ed intenso è lo sguardo che si scambiano le due figure, così come nell'omonima Madonna scolpita da Giovanni Pisano per la lunetta della porta occidentale del transetto sud del Duomo di Pisa o in quella dipinta da Pietro Lorenzetti nello scomparto centrale del polittico eseguito nel 1320 per Santa Maria della Pieve ad Arezzo, su commissione del vescovo Guido Tarlati.

Nel *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* Roberto Longhi ha formato un gruppo stilistico, riunendo proprio la 'Madonna' Giovanelli e il trittico n. 14. In seguito, Andrea De Marchi sarebbe stato talmente persuaso da questo collegamento da farne il *name-piece* di quel maestro che, nell'ultimo decennio del Trecento, fu "il punto di riferimento principale...per la formazione di Jacobello del Fiore". Mauro Lucco ha identificato questo maestro con Francesco del Fiore, padre del nostro artista. In un primo momento Daniele Benati ha confermato il suggerimento di Longhi, ma poi, tornando sull'argomento, avrebbe supposto che la tavola sia stata eseguita da Jacobello del Fiore tra il 1401 e il 1407. Mauro Minardi ha pensato che sia appartenuta alla maturità e non agli inizi del "Maestro della Madonna Giovanelli". Infine, quando è stata messa in vendita presso la Galleria Alberto Di Castro a Roma, Andrea De Marchi ha stilato una scheda di mercato, in cui, malgrado abbia ritenuto legittima l'identificazione del "Maestro della Madonna Giovanelli" con il giovane Jacobello del Fiore, ha nuovamente evidenziato le differenze tra i due gruppi stilistici, collocando la 'Madonna' Giovanelli nel cuore degli anni Novanta del Trecento.

Analogamente alla ‘Madonna allattante il Bambino’ di Lecce, tale ‘Madonna dei garofanini’ può aiutarci a far chiarezza sui misteriosi inizi di Jacobello del Fiore, dacché si collega sia a quel gruppo di opere neo-giottesche assegnate al “Maestro della Madonna Giovanelli” sia alla produzione giovanile del nostro artista. In particolare, andrà paragonata alla ‘Madonna dell’Umiltà’ in deposito presso la Staatsgalerie di Stoccarda (1405 circa): si osservino i volti dalla forma ovale, le sottilissime sopracciglia e la morbida linea degli occhi. Se poi pensiamo che la ‘Madonna’ Giovanelli fu eseguita ad imitazione di quelle preziosissime statuette eburnee francesi o di quei sontuosi manufatti d’oreficeria, quali furono i *tableaux en ronde-bosse*, il cui apice qualitativo fu raggiunto intorno all’anno 1400, allora non parrà fuori luogo datarla al principio del XV secolo.

#### BIBLIOGRAFIA:

R. Longhi, 1945-1946, pp. 47-48; A. De Marchi<sup>1</sup>, 1987, p. 32; M. Lucco, in *La Pittura nel Veneto*, 1989-1990, I, p. 14; D. Benati, 1992, p. 128 nota 98; M. Minardi, 2006, p. 23; C. Guarnieri<sup>1</sup>, 2006, pp. 18, 42-44, 112 fig. 116; D. Benati, 2007, p. 61.

4.

### *Crocifissione tra i dolenti, l’Annunciazione e i Santi Pietro, Paolo, Giacomo, Nicola, Bernardo, Andrea, Quirino e Francesco*

Tempera su tavola, 140,5 x 98,2 cm, la superficie dipinta 128 x 86 cm

Francia, collezione privata.

Sulla sommità della croce: “INRI”. Nei laterali quadrilobati a scritte rosse su fondo scuro: “S(ANCTUS) / PETRVS”, “S(ANCTUS) / PAVLVS”, “S(ANCTUS) / IACOBVS”, “S(ANCTUS) / NICOLAVS”, “S(ANCTUS) / BERNARDVS”, “S(ANCTUS) / ANDREAS”, “S(ANCTUS) / QVERINVS”, “S(ANCTUS) / FRA[N]CISCVS”.

Il fondo oro è molto rovinato. I listelli della cornice furono aggiunti sopra bordi regolarizzati e ristuccati.

Al centro possiamo ammirare una ‘Crocifissione tra i dolenti’, nei pennacchi si svolge l’episodio dell’‘Annunciazione’ e ai lati sono incastonati otto quadrilobi mistilinei con santi a mezzo busto, dipinti su fondo nero ed incorniciati da rilievi a pastiglia. Le aureole dei tre personaggi principali esibiscono quello specifico motivo decorativo delle rosette a sei circoli ed uno centrale, che fu un marchio di fabbrica dei nimbi jacobelliani. Gli otto santi laterali sono facilmente identificabili grazie alle iscrizioni: tra di essi troviamo il raro San Quirino martire, venerato anche a Venezia; le loro vesti sono finemente ricamate in oro a missione, mentre i nimbi in oro a guazzo sono bordati di rosso e lasciati a specchio.

Nel 1997 Andrea De Marchi ha attribuito questa pala d’altare (forse integrata ai lati come un grande trittico) al “Maestro della Madonna Giovanelli”, ma, a distanza di dieci anni,



Daniele Benati avrebbe provato a restituirla al giovane Jacobello del Fiore, collocandola tra il 1401 e il 1407.

L'emaciato Cristo indossa un perizoma trasparente, che lascia intravedere le sue scheletriche cosce e la lamina dorata sulla quale è stato in parte dipinto. Egli omaggia le analoghe figurazioni padovane di Altichiero, proponendo una tipologia che si ripete sia nel trittico di Stoccolma sia nella tavoletta moscovita, nonché nella 'Crocifissione' Matthiesen. Al contempo, i maturi dolenti, dai volti rugosi e dai nasi sghembi, strizzano l'occhio alle monumentali figure di Jacopo Avanzi. Sebbene i Santi Bernardo, Andrea e Quirino sembrino già orientarsi verso le figure del trittico di Stoccolma o dell'altare già a Vienna in collezione Lederer, credo che la palese dipendenza dal neo-giottismo padano ci consenta di supporre che la pala d'altare francese sia stata dipinta dal giovane Jacobello del Fiore nell'ultimo lustro del Trecento.

#### BIBLIOGRAFIA:

A. De Marchi, 1997, pp. 11-12, 21 nota 70; C. Guarnieri<sup>1</sup>, 2006, pp. 18, 42-43, 113 fig. 119; D. Benati, 2007, p. 61.

5.

### *Crocifissione tra i dolenti e donatori in ginocchio*

Tempera su legno di pioppo, 47,9 x 56,3 x 2,5 cm

Mosca, Museo Statale di Arti figurative "A.S. Puskin" (dalla collezione di M.S. Scekin).

Sulla sommità della croce: "INRI". Sopra le teste dei dolenti, su fondo rosso: "MA(TER) / (D)O(MIN)I", "S(ANCTUS) / IOHAN[N]ES / EV(ANGELISTA)".

La tavola è stata restaurata nel 1965, ma tuttora si notano alcune cadute di colore sui bordi, sulle figure dei donatori e lungo la fenditura orizzontale al centro.

Essa raffigura una 'Crocifissione tra i dolenti', con l'aggiunta di tredici frati inginocchiati (sei a sinistra, sette a destra). Quest'ultimi sono caratterizzati da pose ed espressioni differenti e indossano gli abiti dell'Ordine del Carmelo, vale a dire la tonaca bigia, tendente al nero o al bruno scuro, e il mantello bianco (E. Boaga, S. Iannuzzi, in *La sostanza dell'effimero*, 2000, pp. 369-375, n. 101). Almeno quattro di loro indossano un camauro, un copricapo comune a monaci e canonici, prima che diventasse esclusivo del papa. Il consueto fondo oro è sostituito da una campitura uniforme di colore rosso, com'era in uso a Venezia per lavori di minor impegno. La preziosa lamina dorata è impiegata solo nelle iscrizioni e nei nimbi, lasciati a specchio e bordati da una linea scura.

La tavola è giunta al museo nel 1909 come opera di maestro ignoto della collezione M.S. Scekin. Dopo una prima attribuzione a Jacopo Avanzi, la *Guida* della raccolta moscovita del 1917 l'avrebbe riferita a un maestro padovano del Trecento. In seguito, Victor Lazarev l'avrebbe classificata come esempio di scuola padovana della cerchia del Guariento. Per

Victoria Markova la tavoletta russa risveglia “l’attenzione per l’ancor non del tutto chiarito primo episodio dell’attività di Jacobello del Fiore”. Al contrario, Emilio Negro l’ha considerata opera del “Maestro del Crocifisso di Pesaro”, mentre Andrea De Marchi, per quanto la faccia rientrare sotto il nome di Jacobello del Fiore, ha distinto nettamente questo crocifisso da quello della ‘Crocifissione tra i dolenti, l’Annunciazione, i Santi Pietro, Paolo, Giacomo, Nicola, Bernardo, Andrea, Quirino e Francesco’ in collezione privata francese. Da ultimo, Daniele Benati ha confermato la brillante intuizione della Markova. La tavola illustra la primissima attività di Jacobello del Fiore all’interno dell’ultimo decennio del Trecento, relazionandosi perfettamente al neo-giottismo della pala d’altare francese e della ‘Crocifissione’ Matthiesen.

#### BIBLIOGRAFIA:

*Guida*, 1917, n. 7; V.N. Lazarev, 1959, pp. 311-312; V. Markova, in *Pamjatniki kul'tury*, 1977, pp. 392-399; Eadem, 1982, pp. 13-14, 19; Eadem, 1992, p. 78, n. 44; E. Negro, 1994, pp. 23-24; A. De Marchi, 1997, pp. 12, 21-22 nota 73; D. Benati, 2007, p. 63.

6.

### *Crocifissione*

Tempera su tavola, 127 x 135 cm

Londra, Matthiesen Fine Art Ltd. (Austria, collezione privata; Milano, Galleria Levi, 1964; Londra, Christie's, 8 luglio 1977, lotto 51; Londra, I & G Fine Art, 1984; Milano, Galleria Salamon Augustoni Algranti, 1986).

Sulla corazza del centurione dall'elmo piumato, sui vessili alle estremità in alto e sul pezzo di stoffa attaccato al clarino sulla sinistra: “SPQR”.

La tavola rappresenta un'affollata ‘Crocifissione’, che si svolge appena fuori dalle mura di Gerusalemme, secondo un’ambientazione che era già stata ampiamente utilizzata da Paolo e Lorenzo Veneziano, rispettivamente, nella ‘Crocifissione’ della National Gallery of Victoria di Melbourne o nell’identico soggetto della National Gallery of Art di Washington (Kress Collection, 32 x 37 cm), e nello stesso tema già a Monaco nella collezione di A.S. Drey (C. Guarnieri<sup>2</sup>, 2006, pp. 217-218, n. 49). Sotto la croce si intravedono San Giovanni Evangelista, la Maddalena e lo stupefatto Stefaton, che solleva l’asta su cui è fissata la spugna imbevuta d’aceto. A sinistra riconosciamo la Vergine, il gruppo delle pie donne e Longino a cavallo, mentre a destra i centurioni romani si dispongono nelle retrovie e alcuni personaggi giocano a dadi per ottenere gli abiti del Redentore. L’oro a missione è impiegato per decorare tanto le mura merlate quanto le tuniche e le corazze. Le aureole sono incise a raggiera e sottolineate da punzoni circolari.

La ‘Crocifissione’ Matthiesen è stata resa nota nel 1960 da Edoardo Arslan come opera di Altichiero. Dopodiché, Plinia Pettenella, autrice di una monografia sul pittore veronese, ne

avrebbe rilevato le affinità compositive con il medesimo soggetto affrescato da Altichiero nell'Oratorio di San Giorgio di Padova – da cui sono ripresi il Longino a cavallo e il centurione dall'elmo piumato – ma ha preferito, in ultima analisi, riferirne la paternità a un artista veronese attivo intorno al 1350-1360, in una fase, dunque, precedente l'attività nota di Altichiero. Nel 1964 la tavola è stata presentata ancora sotto il nome di Altichiero a una mostra di dipinti antichi, tenuta presso la Galleria Levi di Milano. Più tardi, sarebbe passata presso la Galleria Salamon Augustoni Algranti e sarebbe stata esposta nella chiesa milanese di San Paolo Converso come “Pseudo-Altichiero”. Andrea De Marchi l'ha assegnata al “Maestro della Madonna Giovanelli”, reputandola il “risultato più vistoso” della diffusione dei modi neo-giotteschi a Venezia. Mauro Lucco ha abbracciato questa linea interpretativa, provando a inserirla nel catalogo di Francesco del Fiore. Nel 1992 Daniele Benati ne ha parlato diffusamente e, notando delle forti affinità con Jacopo Avanzi, ne ha chiamato l'autore “Pseudo-Avanzi”. Egli è tornato a discuterne nel 2007 in un volumetto consacrato presso l'antiquario Patrick Matthiesen, in cui ha ipotizzato che la ‘Crocifissione’ sia stata dipinta dal giovane Jacobello del Fiore nell'ultimo decennio del Trecento.

Com'è stato evidenziato in passato, tale tavola contrae un fortissimo debito verso il neo-giottismo altichieresco, visto che alcune soluzioni, come il tentativo di scorciare l'aureola del San Giovanni Evangelista o di rendere tangibile la presenza della Maddalena ai piedi della croce, risalgono direttamente all'altrettanto popolosa ‘Crocifissione’ della cappella di San Giacomo alla Basilica del Santo. Il meraviglioso crocifisso, dal naso pronunciato e dalle costole in evidenza, si conforma agli omologhi della tavoletta russa e della pala d'altare francese. Il centurione dall'elmo piumato ci permette di avvalorare l'identificazione del “Maestro della Madonna Giovanelli” con la fase giovanile del nostro artista, considerato che si apparenta con alcune figure che furono dipinte da Jacobello del Fiore in fasi diverse della sua carriera, come il San Nicola del trittichino di Stoccolma, il San Pietro Martire di Dumbarton Oaks o quello stravagante personaggio che appare all'estrema destra nell'‘Ultima comunione di Santa Lucia’ di Fermo. Detto ciò, pare legittimo attribuire il dipinto al giovane Jacobello del Fiore, collocandolo tra le opere di più arcaica definizione stilistica, come il trittico n. 14 delle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

#### BIBLIOGRAFIA:

E. Arslan, 1960, pp. 103-106; P. Pettenella, 1961, p. 56, tav. 17; R. Pallucchini<sup>2</sup>, 1964, p. 149; M. Cinotti, 1964, pp. 16-21; *Mostra*, 1986, n. 1; A. De Marchi<sup>1</sup>, 1987, pp. 31, 60 nota 26; M. Lucco, in *La Pittura nel Veneto*, 1989-1990, I, p. 13; D. Benati, 1992, pp. 113-114; A. De Marchi, 1997, pp. 11-12; C. Guarnieri<sup>1</sup>, 2006, pp. 18, 42-43, 113 fig. 118; D. Benati, 2007, pp. 51-52, 60-61, 66 nota 1.

7.

a. *Orazione nell'orto*

b. *Compianto su Cristo morto*

c. *Salita al Calvario*

d. *Cattura di Cristo*

a-b. Tempere su tavola, 30 x 22 cm ciascuna; c. Tempera su tavola, 28,3 x 20,4 cm; d. Tempera su tavola, 28 x 20 cm

a-b. Roma, Pinacoteca Vaticana, inv. 558 e 564; c. Londra, Hampton Court, The Royal Collection, inv. 309; d. Collezione privata (Bologna, collezione privata; Venezia, Semenzato, 21 settembre 2002, lotto 140; Roma, Finarte, 14 novembre 2006, lotto 4).

Le quattro tavolette non hanno uno stato di conservazione uniforme. La 'Salita al Calvario' di Hampton Court è assai guasta e ridipinta; le altre tavolette sono in condizioni migliori, malgrado il fondo oro sia deteriorato e la superficie pittorica risulti alquanto impoverita. I due quadri della Pinacoteca Vaticana hanno una cornice ogivata e sul retro presentano una naturalistica decorazione floreale.

E' piuttosto significativa l'apparizione del Padre Eterno a Cristo in preghiera nell' 'Orazione nell'orto': l'episodio è esattamente ricalcato dalla narrazione evangelica, in cui Gesù si rivolge appunto al Padre, ma è solitamente sostituito dall'episodio dell'angelo che, recando il calice dell'imminente Passione, appare a Gesù per confortarlo (Matteo, XXVI, 39 e 42; Marco, XIV, 36; Luca, XXII, 42). Gli altri elementi del dipinto sono altrettanto curiosi, come lo strano animale sulla destra dal pelo corvino, la canoa agganciata ad una sponda del fiume e il mimetico cane che fa capolino dietro la capanna. Quanto al 'Compianto su Cristo morto' dello stesso museo, si tratta, com'è noto, di un episodio non illustrato dal *Vangelo* ma da testi medioevali, quali la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze o le *Meditationes Vitae Christi* dello Pseudo-Bonaventura. La 'Cattura di Cristo' di collezione privata, passata qualche anno fa prima in un'asta Semenzato e poi presso Finarte, mostra il momento in cui San Pietro tagliò l'orecchio al malcapitato Malco, ostentando una galleria di pungenti profili, stipati entro un'angusto spazio come le persone in un autobus all'ora di punta.

La vicenda critica delle tavolette prese avvio nel 1929, quando Pietro D'Achiardi le collocò nell'ambito della scuola umbro-marchigiana del XV secolo. In un secondo tempo, John Shearman le avrebbe attribuite ad un artista padovano prossimo ad Altichiero, mentre Andrea De Marchi e Daniele Benati, riferendole, rispettivamente, al "Maestro della Madonna Giovanelli" e allo "Pseudo-Avanzi", avrebbero ipotizzato che siano state diposte ai lati della 'Crocifissione' Matthiesen, in serie di quattro per parte. Nel 1994 Francesco Rossi le ha assegnate alla "scuola veneto-marchigiana" di fine Trecento, supponendo che abbiano costituito l'ordine superiore di un polittico. Circa la datazione Mauro Minardi ha notato che ben difficilmente si potranno "ascrivere a prima del 1390 circa, visti taluni

indizi del costume”. In un secondo tempo, Daniele Benati le avrebbe trasferite nel catalogo di Jacobello del Fiore, escludendo che si siano potute disporre ai lati della ‘Crocifissione’ Matthiesen.

Alle quattro ‘Storie della Passione di Cristo’ dobbiamo aggiungere almeno un’altra tavoletta (di cui ignoriamo l’esatta iconografia), che fu segnalata da Miklos Boskovits in una collezione privata inglese. Viste le dimensioni e il numero degli episodi è probabile che questi dipinti abbiano fatto parte di un grande dossale di formato rettangolare con al centro una perduta ‘Crocifissione’, in accordo ad una tipologia che ebbe una notevole diffusione a Venezia verso lo scadere del Trecento. Tale cronologia è confermata dai dati di costume, considerato che nella ‘Salita al Calvario’ di Hampton Court il personaggio all’estrema destra indossa un abito dal collo a calice e delle calzature *a la poulaine*, che furono di moda nell’ultimo decennio del Trecento e che non compaiono più in Italia oltre il 1410 circa.

#### BIBLIOGRAFIA:

P. D’Achiardi, 1929, p. 30, tav. CXLV; J. Shearman, 1983, pp. 284-285, n. 309, fig. 251; A. De Marchi<sup>1</sup>, 1987, p. 31; D. Benati, 1992, p. 114, figg. 117-120; F. Rossi, 1994, III, pp. 70-73, n. 19, figg. 58-61, 136; A. De Marchi, 1997, p. 21 nota 72; M. Minardi, 2006, p. 23; C. Guarnieri<sup>1</sup>, 2006, pp. 18, 42-44; D. Benati, 2007, pp. 57-58.

8.

### *Madonna col Bambino*

Tempera su tavola.

Ubicazione ignota (Milano, collezione Foresti).

La tavola è stata ampiamente manomessa e il fondo oro è molto sciupato.

La Madonna sorregge il Bambino benedicente con l’avambraccio destro, mentre stringe un piccolo globo dorato nella mano sinistra.

La tavola è stata resa nota attraverso una fotografia di Girolamo Bombelli da Walter Angelelli e Andrea G. De Marchi, con un’attribuzione dubitativa a Jacobello del Fiore. Daniele Benati ha accolto questa proposta, ipotizzando che abbia fatto parte della prima fase del nostro artista.

Tale opera comunica con la coeva produzione scultorea veneziana, mostrando numerosi punti di contatto con l’equivalente tema che Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne scolpirono nel 1397 per l’iconostasi della cappella di San Clemente nella basilica di San Marco di Venezia (L. Heusinger, 1967, pp. 122-156; E. Vio, in *La Basilica di San Marco*, 1999, p. 100). Infatti, si confrontino le bocche sporgenti, i nasi sottili, gli occhi grandi e quel gorgo ipergotico di stoffe inarrendevolmente pieghevoli, che si creano sulle loro vesti e sui veli ondulati che cingono le loro teste. Oltre al resto, il fatto che la tavola sia una

variante della ‘Madonna col Bambino’ già a Venezia in casa Giovanelli, lascia supporre che sia stata dipinta dal giovane Jacobello del Fiore intorno al 1400.

#### BIBLIOGRAFIA:

W. Angelelli, A.G. De Marchi, 1991, p. 171, n. 320; D. Benati, 2007, p. 64.

9.

### *Madonna dell’Umiltà*

Tempera su tavola.

Ubicazione ignota (Milano, collezioni Luzi e Luigi Bonomi).

Un’immagine del dipinto è conservata sia al Kunsthistorisches Institut in Florenz 93028 (18093) sia nella fototeca Longhi (0710236). Dall’analisi delle riproduzioni fotografiche posso affermare che il fondo oro sembra aver subito un qualche mal celato rifacimento.

La benevola Vergine, dal naso ricurvo e dall’ampia arcata sopracciliare, allatta un impacciato Bambino, indossando un bianco mantello, su cui è impresso un motivo decorativo cuoriforme, che possiamo ammirare anche sul medesimo capo d’abbigliamento della ‘Madonna’ Giovanelli e della ‘Madonna dell’Umiltà’ del trittico n. 14. Per di più, la tavola esibisce la stessa iconografia che fu impiegata da Lorenzo Veneziano in un paio di temi equivalenti, come quello ubicato all’interno della cappella Pellegrini in Sant’Anastasia di Verona e quello che appare nel polittico del museo di Lecce, dal momento che mostra una variante della ‘Madonna dell’Umiltà’ con i simboli dell’*Apocalisse* (la “luna sub pedibus”), assumendo i connotati della Donna maestosa descritta nel dodicesimo capitolo del celebre testo di San Giovanni Evangelista. La ‘Madonna dell’Umiltà e dell’Apocalisse’ di Sant’Anastasia è, allo stato attuale delle ricerche, il primo esemplare noto del nuovo motivo iconografico in ambito veneto e ricalca l’interpretazione che del tema diede Bartolomeo da Camogli nella ‘Madonna dell’Umiltà’ della Galleria Regionale di Palermo del 1346, primo esempio storicamente datato di questo nuovo modo di rappresentare la Madonna (C. Guarnieri<sup>2</sup>, 2006, pp. 183-185, 202-204, nn. 11, 33). Millard Meiss ha pensato che l’iconografia della ‘Madonna dell’Umiltà’ sia nata a Siena con Simone Martini nel quinto decennio del Trecento e che poi sia stata immediatamente accolta a Firenze, diffondendosi nel resto della penisola tra il 1355 e il 1365 (R. Oertel, 1933, pp. 191-289; M. Meiss, 1936, pp. 435-464; Idem, 1951, pp. 207-245). In verità, è probabile che questo tipo di raffigurazione abbia avuto origine ad Avignone intorno al 1340, con la lunetta affrescata dal pittore senese sul portale centrale della Cattedrale di Notre Dame de Doms. Si ritiene che in quel periodo l’opinione “immaculistica” iniziasse a fare proseliti soprattutto all’interno dell’Ordine francescano e agostiniano; ciò avrebbe comportato l’inserimento degli attributi cosmici della Donna dell’Apocalisse: la luna, il sole e le stelle (E. Simi Varanelli, 1986, pp. 17-43; Eadem, in *Arte e spiritualità nell’ordine agostiniano*, 1994, pp. 77-91).

La tavola è stata attribuita al “Maestro della Madonna Giovanelli” (Francesco del Fiore?) da Mauro Lucco, riferimento accettato anche da Mauro Minardi e Cristina Guarnieri.

Essa appartiene alla fase iniziale del nostro artista e, analogamente alla ‘Madonna col Bambino’ già a Milano in collezione Foresti e alla ‘Madonna dell’Umiltà’ transitata da Sotheby’s a Firenze il 23 maggio 1988 (lotto 891), rivela stringenti affinità con le sculture masegnesche: in questo senso mi sembra chiarificatore il paragone con la ‘Madonna’ che Jacobello e Pierpaolo scolpirono nel 1394 per l’iconostasi della basilica di San Marco di Venezia (L. Heusinger, 1967, pp. 122-156; G. Tigler, in *La Basilica di San Marco*, 1999, p. 108).

#### BIBLIOGRAFIA:

M. Lucco, in *La Pittura nel Veneto*, 1989-1990, I, p. 352; M. Minardi, 2006, p. 24 nota 36; C. Guarnieri<sup>1</sup>, 2006, p. 44.

10.

#### *Madonna dell’Umiltà*

Tempera su tavola, 60 x 47,5 cm

Ubicazione ignota (Firenze, Sotheby’s, 23 maggio 1988, lotto 891).

Una buona immagine del dipinto è conservata al Kunsthistorisches Institut in Florenz (455191) con un riferimento manoscritto al “Maestro della Madonna Giovanelli” da parte di Andrea De Marchi. All’epoca in cui fu scattata la fotografia fiorentina la tavola non si trovava in buone condizioni di conservazione: la vernice era alterata, il fondo oro era sofferente e la superficie pittorica era interessata da estese cadute di colore.

La Vergine siede sopra un prato fiorito, porgendo un fiore, quasi completamente scomparso, a un vivace Bambino, che si distingue per essere la controfigura del corrispettivo ritratto nella tavola già a Milano in collezione Luzi. Lungo i margini della tavola si possono ammirare tante piccole margherite a sei petali, che seguono la sagoma della carpenteria ad arco inflesso.

L’opera è stata introdotta negli studi da Mauro Lucco con un’attribuzione al “Maestro della Madonna Giovanelli” (Francesco del Fiore?).

Anch’essa fu dipinta dal giovane Jacobello del Fiore nell’ultimo decennio del Trecento, considerato che i delicati tratti facciali della Vergine e le profonde pieghe scavate sui suoi abiti sembrano riflettere le contemporanee soluzioni scultoree dei fratelli Dalle Masegne.

#### BIBLIOGRAFIA:

M. Lucco, in *La Pittura nel Veneto*, 1989-1990, I, p. 352; C. Guarnieri<sup>1</sup>, 2006, p. 44.

11.

### *Madonna dell'Umiltà*

Tempera su tavola, 57 x 42 cm

Ubicazione ignota (Londra, collezione di Robert Langton Douglas, 1930 circa).

Intorno al 1930 la tavola si trovò a Londra nella collezione di Robert Langton Douglas.

Essa esibisce delle insolite scelte iconografiche: la Vergine intreccia una corona di fiori, mentre il Bambino si addormenta ai suoi piedi, come in una 'Madonna dell'Umiltà' già a Roma nella collezione del Principe Massimo.

Everett Fahy ha segnalato il dipinto in merito al problema del "Maestro della Madonna Giovanelli", ma Andrea De Marchi lo ha giustamente riferito al "giovanissimo" Jacobello del Fiore.

#### BIBLIOGRAFIA:

A. De Marchi, 1997, pp. 21-22 nota 73.

12.

### *Madonna dell'Umiltà*

Tempera su tavola, 86,4 x 61 cm

Ubicazione ignota (Englewood, New Jersey, collezione di Dan Fellows Platt; New York, E. & A. Silberman Galleries; Atlanta, High Museum, 1981; New York, Sotheby's, 26 gennaio 2006, lotto 35, come Jacobello del Fiore).

Il fondo oro è in gran parte rifatto e i volti appaiono impoveriti, ma non in maniera tale da pregiudicare una discreta lettura dell'opera. Un precedente stato di conservazione è testimoniato da una riproduzione fotografica conservata nella fototeca di Bernard Berenson, nella quale si osserva come il Bambino allungasse il braccio verso una palma fruttifera, un dettaglio eliminato durante un successivo restauro in quanto ritenuto falso. Attorno alle figure si dispone una mimetica razzatura sul fondo oro.

La tavola è stata introdotta negli studi da Bernard Berenson con un'attribuzione a Jacobello del Fiore, riferimento accettato da Eric M. Zafran, Rodolfo Pallucchini ed Everett Fahy. Miklos Boskovits, in una lettera del 31 luglio 1981, ha rilevato nella figura della Vergine le caratteristiche stilistiche del giovane Jacobello, datando la tavola tra il 1395 e il 1405. Viceversa, negli ultimi anni Mauro Minardi e Cristina Guarnieri l'hanno collegata al *corpus* del "Maestro della Madonna Giovanelli".

L'azzimata Vergine siede sopra un fertile manto erboso, imitando le pose della 'Madonna dell'Umiltà' del trittico n. 14 e della 'Madonna allattante il Bambino' del Museo Provinciale di Lecce. Essa presenta la stessa acconciatura della Madonna del trittico



veneziano e il suo volto è assolutamente identico a quello della ‘Madonna’ Giovanelli: si confrontino i piccoli occhi indagatori, le fronti spaziose e le ampie arcate sopracciliari. Per queste ragioni, è sufficientemente plausibile che la tavola sia stata dipinta dal giovane Jacobello del Fiore nell’ultimo decennio del Trecento.

#### BIBLIOGRAFIA:

B. Berenson, 1957, I, pp. 93-94; E.M. Zafran, 1984, pp. 27-28; M. Minardi, 2006, pp. 12, 22-23 nota 34; C. Guarnieri<sup>1</sup>, 2006, p. 44.

13.

### *Madonna dell’Umiltà*

Tempera su tavola, 60 x 45 cm

Ubicazione ignota.

Una fotografia del dipinto è conservata presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz 214013 (18868). All’epoca in cui fu scattata la foto il dipinto versava in cattive condizioni di conservazione: la pellicola pittorica era alquanto screpolata, mentre il fondo oro risultava danneggiato. Le aureole sono ornate da anelli con al centro un bollo e lungo le sagome delle figure si dispone una razzatura a più “fuochi”.

Nel 1989 Mauro Lucco ha assegnato il dipinto al “Maestro della Madonna Giovanelli”, riferimento accolto anche da Cristina Guarnieri.

La Madonna indossa uno sfarzoso mantello, sul quale campeggia quello specifico motivo decorativo cuoriforme, che viene reiterato sulla *mise* della ‘Madonna dell’Umiltà’ del trittico n. 14 o su quella del medesimo soggetto passato il 27 maggio 1924 alla vendita Noel a Parigi. La vesticciola del pacioccoso Bambino è decorata da crisografie di gusto bizantino; tale espediente, che testimonia il forte legame con la tradizione trecentesca veneziana, fu reimpiegato dal nostro artista per dipingere il soppanno del *maphorion* della più matura ‘Madonna’ Manfrin.

#### BIBLIOGRAFIA:

M. Lucco, in *La Pittura nel Veneto*, 1989-1990, I, p. 352; C. Guarnieri<sup>1</sup>, 2006, p. 44.

14.

### *Madonna dell’Umiltà*

Tempera su tavola, 63 x 47 cm

Ubicazione ignota (Parigi, vendita Noel, 27 maggio 1924, lotto 11, come scuola senese della fine del XIV secolo).

Un'immagine del dipinto è conservata sia nella fototeca Zeri (scheda 24086, busta 0277, fascicolo 3) sia nella fototeca Longhi (0710169).

La 'Madonna dell'Umiltà' è stata assegnata al "Maestro della Madonna Giovanelli" da Mauro Lucco. In seguito, Mauro Minardi e Cristina Guarnieri avrebbero confermato tale proposta attributiva.

Sul mantello della Madonna si ripresenta quel motivo decorativo cuoriforme che vediamo sullo stesso capo d'abbigliamento della 'Madonna dell'Umiltà' del trittico n. 14 e di un identico tema di cui sopravvive una foto al Kunsthistorisches Institut in Florenz 214013 (18868). La cultura neo-giottesca del pittore è palesata dalle stereometriche mani che afferrano il Bambino: un dettaglio che trova perfette analogie con i palmi del medesimo soggetto già a Firenze presso l'antiquario Volterra.

#### BIBLIOGRAFIA:

M. Lucco, in *La Pittura nel Veneto*, 1989-1990, I, p. 352; M. Minardi, 2006, p. 24 nota 36; C. Guarnieri<sup>1</sup>, 2006, p. 44.

15.

### *Madonna dell'Umiltà*

Tempera su tavola.

Ubicazione ignota (Firenze, antiquario Volterra).

La tavola è ignota agli studi, ma si conosce tramite una fotografia conservata all'interno della fototeca Zeri (scheda 24072, busta 0277, fascicolo 3), nella quale reca un'attribuzione a Jacobello del Fiore.

Essa presenta una doppia iconografia, giacché unisce il tema della 'Madonna dell'Umiltà' con quello della 'Madonna del Latte'. Alle spalle delle figure vi è la consueta razzatura sul fondo oro.

Il plasticismo neo-giottesco delle mani della Vergine autorizza ad ipotizzare che la tavola sia stata eseguita dal giovane Jacobello del Fiore in parallelo alla 'Madonna dell'Umiltà' già a Milano in collezione Luzi o alla 'Madonna col Bambino' del Musée d'Histoire et d'Art del Lussemburgo.

#### BIBLIOGRAFIA:

Inedita.

16.

### *Madonna col Bambino*

Tempera su tavola, 67 x 44,5 cm (con la cornice 81 x 59 cm).

Lussemburgo, Musée d'Histoire et d'Art, inv. 1972-101/001 (dalla collezione di Nicolas Hoffmann).

La tavola si presenta in pessime condizioni di conservazione: il fondo oro sembra essere stato manomesso e la superficie pittorica è piuttosto sofferente.

La Madonna tiene in braccio un Bambino dormiente, in conformità a quell'iconografia che prefigura la futura Passione e morte del Redentore. Questo tema fu impiegato da Jacobello del Fiore sia nella 'Madonna dell'Umiltà' del trittico n. 14 sia nella 'Madonna col Bambino' del Museo Correr di Venezia, nonché nel medesimo soggetto già a Venezia nella collezione Manfrin.

La tavola è stata attribuita genericamente alla scuola senese e, quindi, a un pittore italiano tra XIV e XV secolo. In una lettera del 1976 Luisa Vertova ne ha proposto l'accostamento a Jacobello del Fiore e ai suoi seguaci marchigiani. Qualche anno fa Mauro Minardi l'ha introdotta negli studi con un riferimento al "Maestro della Madonna Giovanelli".

Gli orli e le cadenze del mantello intorno al busto della Vergine replicano quelli dello stesso capo d'abbigliamento della 'Madonna' Giovanelli; perciò, non sarà azzardato immaginare che la tavola sia stata dipinta dal giovane Jacobello del Fiore intorno all'anno 1400.

#### BIBLIOGRAFIA:

M. Minardi, 2006, pp. 23, 24 nota 37; C. Guarnieri<sup>1</sup>, 2006, pp. 43-44.

17.

### *Madonna dell'Umiltà tra Santa Caterina d'Alessandria e Santa Lucia*

Tempera su tre assi di abete rosso, 97 x 68 cm

Venezia, San Francesco della Vigna (dalla congregazione di Santa Maria dell'Umiltà della Celestia).

Da un'osservazione preliminare, confermata, poi, dalle indagini stratigrafiche, riflettografiche e radiografiche, effettuate durante il restauro promosso nel 1998 da "Save Venice inc.", si è potuto constatare che il dipinto era stato alterato da pesanti interventi di restauro, eseguiti a cominciare probabilmente dal XVI secolo, quando la figura della Vergine e del Bambino furono riquadrate da un'architettura dipinta sul fondo oro. Quest'ultimo ricopriva parte della superficie dipinta con gli incarnati e le vesti. Ciò,

significava che il fondo oro cui ci si trovava di fronte era stato apposto successivamente e non prima dell'esecuzione delle figure stesse: non solo, ma che quello originale era stato raschiato a tal punto da eliminare anche le incisioni originali delle sagome. Quest'intervento cinque-seicentesco non si limitò ad eliminare la doratura originale, ma interessò anche altri brani dell'opera: parte del volto della Santa Caterina e parte del mantello azzurro della Vergine furono ridipinti e la tavola subì un'altra parziale doratura, in porporina, e qualche altro ritocco, che modificò, soprattutto, il margine inferiore e parte del prato fiorito. Ciò avvenne, presumibilmente, tra il 1808 e il 1818, per la presenza di un pigmento, il giallo di cromo, scoperto ed usato solo nell'arco di quegli anni. Il mantello azzurro della Vergine presentava motivi dorati a missione, di cui sopravvivono solo tre esempi nella parte superiore. I ricaschi ondulati, di sapore pienamente gotico, sono ricamati da una larga fascia dorata. La corona di Santa Caterina d'Alessandria è ottenuta con un colore scuro steso direttamente sulla foglia d'oro dell'aureola, mentre la lampada di Santa Lucia è in oro a missione e presenta delle velature bianche e rosse (P. Buttus, 2002-2003, p. 50).

Il dipinto è murato in fondo alla navata della chiesa di San Francesco della Vigna, entro la tomba cinquecentesca di Matteo da Bascio, ma dovrebbe provenire dalla congregazione di Santa Maria dell'Umiltà della chiesa della Celestia. Sandro Sponza ha ipotizzato che, o a causa dell'incendio che distrusse la chiesa della Celestia, o al fine di ornare la tomba di Matteo da Bascio, alla metà del Cinquecento l'immagine sia stata trasferita dalla Celestia in San Francesco della Vigna, ove, del resto, preesisteva una confraternita maschile con compiti affini a quelli che avevano le matrone della congregazione dell'Umiltà.

La Vergine siede sopra un prato fiorito, allattando il Bambino; ai suoi lati si dispongono le Sante martiri Caterina d'Alessandria e Lucia, accompagnate dai rispettivi attributi iconografici. Il Bambino avvicina il seno della Madre alla bocca, stringendo la fibbia del suo mantello azzurro. Questa sorta di "testina-sole", *relevata* a pastiglia dorata, è presa in prestito dalla 'Madonna dell'Umiltà e una donatrice' di Lorenzo Veneziano, oggi nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Trieste (C. Guarnieri, in *Autour de Lorenzo Veneziano*, 2005, pp. 67, 71 fig. 87; Eadem<sup>2</sup>, 2006, pp. 192-193, n. 21), e ricompare finanche nella 'Madonna' Belgarzone di Nicolò di Pietro (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1394).

In una guida della chiesa di San Francesco della Vigna Marcelliano Zuliani ha riferito il dipinto ad ignoto, nei modi di Stefano "plebanus" di Sant'Agnese. Andrea De Marchi ha proposto un collegamento con il "Maestro della Madonna Giovanelli". Mauro Lucco ha identificato l'anonimo maestro con Francesco del Fiore, espungendo dal suo catalogo il dipinto in questione. Sandro Sponza ha fatto il nome di Giovanni da Bologna, escludendo Lorenzo Veneziano: la tipologia del volto del Bambino gli ha fatto pensare a Jacobello del Fiore, ma, in sintesi, ha preferito attribuire il dipinto a un fantomatico "Maestro della Madonna dell'Umiltà", supponendo una datazione tra il secondo e il terzo lustro del Quattrocento. Dopodiché, Cristina Guarnieri avrebbe riaffermato la sua appartenenza al *corpus* del "Maestro della Madonna Giovanelli".

Malgrado la tavola sia stata ampiamente ridipinta, dopo l'ultimo restauro sono rimersi alcuni elementi che ci permettono di assegnare il dipinto al giovane Jacobello del Fiore: penso sia al disegno asciutto sia al denso chiaroscuro che ristagna sulle palpebre, nonché a

quelle pieghe dal profilo ondulato, che fanno il paio con quelle degli abiti delle figure del trittico n. 14 o della 'Madonna allattante il Bambino' del Museo Provinciale di Lecce.

#### BIBLIOGRAFIA:

L. Testi, 1909-1915, I, p. 167; M. Zuliani, 1972 ca., p. 46; A. De Marchi<sup>1</sup>, 1987, p. 32; M. Lucco, in *La Pittura nel Veneto*, 1989-1990, I, pp. 13-14, 36 nota 13, 352; S. Sponza, 1999, pp. 19-25; S. Volpin, 1999, pp. 26-29; C. Guarnieri<sup>1</sup>, 2006, pp. 42, 44, 115 fig. 123.

18.

### *Madonna dell'Umiltà*

Tempera su tavola, 29 x 47,2 cm

Stoccarda, Staatsgalerie (Roma, collezione Sterbini; Bruxelles, collezione Van Gelder; Parigi, Galerie d'art L'Oeil, 1973).

La tavoletta non è in buono stato: la lamina dorata del fondo si è particolarmente assottigliata e conserva solo qualche traccia della razzatura a stiletto, che circondava le figure.

La Vergine siede sopra un prato fiorito dalla ricca varietà botanica, mentre il Bambino solleva il volto per guardarla. L'idea di inserire le figure entro questa paradisiaca ambientazione, dalle connotazioni palesemente tardogotiche, ebbe origine dalle innovative soluzioni di Lorenzo Veneziano, il quale fu il primo ad introdurla nel contesto artistico lagunare, in netto anticipo rispetto all'arrivo di Gentile da Fabriano. Alcuni elementi rinviano inevitabilmente a quel gruppo di opere che sono state assegnate al "Maestro della Madonna Giovanelli", come le incisioni dei nimbi, dove compaiono gli anelli a due cerchi di due differenti dimensioni, i bolli, e quel caratteristico motivo a foglietta, o come quel peculiare motivo decorativo cuoriforme, realizzato in oro a missione, che possiamo ammirare sul ricercato mantello azzurro della Vergine.

Nel 1934 Enrico Morpurgo ha attribuito la tavoletta a Giovanni da Bologna, ipotesi immediatamente accolta da Guglielmo Matthiae. Nel secondo dopoguerra Ferdinando Bologna l'avrebbe inserita nel catalogo del "Maestro del polittico di Torre di Palme", mentre Bernard Berenson l'avrebbe assegnata a Jacobello del Fiore, illustrandola come possibile coronamento della 'Morte di San Pietro Martire' di Dumbarton Oaks. In un primo momento, Andrea De Marchi ha accettato la proposta di Bologna, ma poi avrebbe cambiato idea per avvicinarla alla fase giovanile del nostro artista. Nel frattempo, Mauro Lucco l'aveva collegata al "Maestro della Madonna Giovanelli", supponendo che si potesse identificare con Francesco del Fiore. Viceversa, August Rave ha fatto ancora il nome di Giovanni da Bologna, rispolverando l'originario suggerimento di Morpurgo. Negli ultimi anni la tavoletta si è stabilmente collocata nel catalogo di Jacobello del Fiore: Tiziana Franco l'ha accostata al trittico di Montegrano, a causa della stessa "tornitura compatta dei corpi, meno vibrante nei contorni", mentre Mauro Minardi l'ha confrontata

con le Sante e la Vergine annunciata del trittico di Stoccolma, e con gli scomparti dell'altareto già a Vienna in collezione Lederer, datandola sulla soglia del XV secolo. La Madonna di Stoccarda presenta alcuni elementi riconducibili alla tradizione tardo-trecentesca veneziana, come il flessuoso collo, simile a quello della Vergine che fu dipinta da Catarino di Marco Veneziano in un analogo soggetto del Worcester Art Museum (M. Davies, in *European Paintings*, 1974, I, pp. 334-336, II, p. 614). Essa si connette strettamente alla 'Madonna' Giovanelli, con la quale condivide un'ampia arcata sopracciliare e un tumido bulbo oculare. Tuttavia, mostra un sintomatico addolcimento formale, che ci permette di avvicinarla alla Vergine del trittico di Stoccolma, ipotizzando una datazione sul 1405 circa.

#### BIBLIOGRAFIA:

E. Morpurgo, 1934, p. 310; G. Matthiae, 1935, pp. 218-219; F. Bologna, 1952, p. 18; B. Berenson, 1957, I, pp. 93-94; A. De Marchi<sup>1</sup>, 1987, p. 33; M. Lucco, in *La Pittura nel Veneto*, 1989-1990, I, p. 14; A. De Marchi<sup>1</sup>, 1997, p. 16 nota 19; A. Rave, 1999, pp. 98-101; T. Franco, in *Pittura veneta*, 2000, pp. 60, 81 nota 40; M. Minardi, 2006, pp. 11-12, 22 nota 33; S.G. Casu, 2011, p. 84.

19.

### *Adorazione dei Magi, Annunciazione, Orazione nell'orto, la Crocifissione tra i dolenti e i Santi Cristoforo, Giorgio, Leonardo, Eligio, Nicola, Caterina d'Alessandria e Barbara*

Tempera su tavola, 123 x 72 cm

Stoccolma, Nationalmuseum, inv. 2099 (dalla collezione Kaufmann).

Sulla sommità della croce: "INRI".

Al centro possiamo ammirare una 'Crocifissione tra i dolenti' e la sottostante 'Adorazione dei Magi', dove un fiabesco corteo, composto da cavalieri, cani, cavalli e cammelli, scende dalle brulle montagne per rendere omaggio al Messia. Gli sportelli laterali ospitano l' 'Annunciazione', coppie di santi su due registri e un' inconsueta 'Orazione nell'orto', che si raccorda all'episodio della 'Crocifissione'. I santi degli sportelli laterali sono facilmente riconoscibili: San Cristoforo guarda il fiume, trasportando il Redentore, San Giorgio schiaccia il drago/diavolo, San Leonardo ostenta gli usuali ceppi, Sant'Eligio stringe la zampa di cavallo, che avrebbe miracolosamente riattaccato, San Nicola indossa gli abiti vescovili e le Sante Caterina d'Alessandria e Barbara recano i loro canonici attributi iconografici, cioè la ruota dentata e la torre. Sulle ante esterne furono dipinti i Santi Tommaso, Pietro, Paolo, Sebastiano e Giuliano. Dalla nuvola divina, dipinta sulla zona sommitale dell' 'Adorazione dei Magi', si diparte una fitta razzatura, che lambisce delle variopinte rocce, sulle quali trovano posto metafisici edifici, non dissimili da quelli che Lorenzo Monaco stava dipingendo negli stessi anni a Firenze. Nelle vele e nei pennacchi,

che dividono i vari scomparti, trovano posto gli stessi fiori stilizzati che compaiono nella carpenteria ad archi inflessi del trittico con la 'Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele' delle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

E' stato Roberto Longhi ad aver attribuito il trittico a Jacobello del Fiore. Questa brillante intuizione è stata repentinamente suffragata da Rodolfo Pallucchini, Bernard Berenson e Grgo Gamulin. Carlo Volpe l'ha collocato intorno al 1410, pensando che fosse "chiaro di toni e sacramentale di accento come un tardo trecentista memore del Semitecolo e amico del Maestro di Sant'Elsino, ma impreziosito da una mimica cortese di estrazione diversa da quella veronese o lombarda, e per contro ammiccante verso la prodigiosa originalità internazionale della cultura di Giovanni da Modena". Carl Huter l'ha messo in relazione con l'altare Lederer e con il trittico di Montegranaro, immaginando che sia stato dipinto negli anni in cui Gentile da Fabriano fu a Venezia. Al contrario, Luigia Ricci Rozzi ha supposto che sia stato eseguito nel terzo decennio del Quattrocento. Maria Rosaria Valazzi ha ipotizzato che si possa identificare con un'opera, che Jacobello del Fiore avrebbe dipinto nel 1409 per la città di Pesaro (L. Lanzi, 1795-1796, II, pp. 14-15). Mauro Lucco ha creduto che possa rappresentare "l'aspetto più antico di Jacobello, legatissimo a quello del Maestro della Madonna Giovanelli". Tiziana Franco e Daniele Benati hanno concordato nell'affiancarlo al trittico di Montegranaro. Mauro Minardi lo ha posizionato intorno al 1400, mentre Stefano G. Casu ha notato stringenti affinità con l'altare Lederer. Il trittico svedese corrobora l'identificazione del "Maestro della Madonna Giovanelli" con il giovane Jacobello del Fiore, perché alcuni suoi elementi si collegano tanto alle opere assegnate all'anonimo maestro quanto a quelle riferibili agli esordi del nostro artista. Per esempio, il Cristo in dialogo con l'angelo nell'"Orazione nell'orto" si apparenta con l'equivalente figura del medesimo soggetto della Pinacoteca Vaticana, mentre il crocifisso del registro superiore del pannello centrale presenta le stesse caratteristiche formali dei corrispettivi ritratti nella pala d'altare francese, nella tavoletta moscovita e nella 'Crocifissione' Matthiesen. Al contrario, la Vergine del registro inferiore del pannello centrale ostenta quell'ingentilimento stilistico, che ci autorizza ad accostarla alla 'Madonna' di Stoccarda e all'analogo figura dell'altare Lederer, con la quale condivide persino un bianco mantello, inciso da schematici panneggi. Pertanto, è plausibile che il trittico sia stato dipinto intorno al 1405, in altre parole tra la 'Madonna allattante il Bambino' di Lecce, che dovrà essere ricondotta al primo polittico pesarese, datato 1401, e il trittico di Montegranaro, datato 1407. Tale cronologia pare essere confermata dall'abbigliamento dei Re Magi, dal momento che l'ampia gonna con cui termina l'abito di quello più anziano e le larghe maniche sfrangiate del più giovane raggiunsero la loro massima diffusione nella moda del primo decennio del Quattrocento.

#### BIBLIOGRAFIA:

R. Longhi, 1945-1946, pp. 45, 47-50; R. Pallucchini<sup>1</sup>, 1950, p. 12; Idem, 1956<sup>1</sup>, p. 56; B. Berenson, 1957, I, pp. 93-94; G. Gamulin, 1957, pp. 23-24; C. Volpe<sup>1</sup>, 1958, p. 280; Idem, 1962, p. 438; L. Castelfranchi Vegas, 1966, doc. 4; C. Huter, 1978, p. 34; L. Ricci Rozzi, 1981, p. 37; K. Christiansen, 1982, pp. 70-71 nota 15; M.R. Valazzi, in *Pesaro*, 1989, p. 349 nota 41; M. Lucco, in *La Pittura nel Veneto*, 1989-1990, I, p. 19; A. De Marchi, 1997, pp. 21-22 nota 73; T. Franco, in

*Pittura veneta*, 2000, pp. 60, 81 nota 42; M. Minardi, 2006, p. 11; D. Benati, 2007, p. 64; S.G. Casu, 2011, p. 84.

20.

### *Madonna dell'Umiltà tra i Santi Agostino e Paolo, il Thronum Gratiae, Santa Maria Maddalena e un Santo Vescovo*

Tempera su tavola, il pannello centrale 42 x 18,4 cm (con la carpenteria 52,8 x 24 cm), l'ala sinistra 40 x 8,6 cm (con la carpenteria 51,7 x 12 cm).

Londra, collezione di Andreas Pittas (Vienna, collezione Lederer, 1926; Svizzera, collezione privata, 1978; Londra, Sotheby's, 3 luglio 1997, lotto 56).

Accanto al *Thronum Gratiae*, in basso a sinistra: "IAC[O]BELV(S) / DE.F[I]ORE / PINXIT".

Il trittico è frammentario (manca l'ala destra). La rimanente porzione di carpenteria è originale ed è decorata da un fitomorfo motivo in stile *flamboyant*. Sia la spada del San Paolo sia il vasetto della Maddalena sono completamente scomparsi. La superficie pittorica è impoverita, soprattutto all'altezza del viso della Vergine.

Il pannello centrale è diviso in due registri: quello inferiore accoglie una 'Madonna dell'Umiltà' tra San Paolo, un tempo riconoscibile dalla spada, e Sant'Agostino, il quale indossa gli abiti vescovili e stringe il pastorale. Il registro superiore mostra Dio Padre seduto in trono, con le gambe leggermente divaricate, che regge i bracci della croce del Figlio, mentre tra di essi volteggia la colomba dello Spirito Santo, in ossequio all'iconografia del *Thronum Gratiae*. Nell'ala sinistra furono dipinti un Santo Vescovo e una Santa Maria Maddalena, dai lunghissimi capelli biondi, che è ritratta in un ambiente desertico nelle vesti di eremita.

L'altare è stato pubblicato nel 1926 da Leo Planiscig con un'attribuzione a Jacobello del Fiore. Per Rodolfo Pallucchini l'altare Lederer, il 'Polittico della beata Michelina' e quello di Teramo avrebbero costituito un tessuto figurativo molto unitario, "documentando il momento formativo del gusto di Jacobello, ancora combattuto tra la volontà astrattiva dei bizantini e la nuova ritmica lineare gotica". Ileana Chiappini di Sorio ha ipotizzato che sia stato eseguito dopo il trittico di Montegrano, ossia tra il 1408 e il 1410. Viceversa, Carl Huter l'ha collocato accanto al trittico di Montegrano e a quello di Stoccolma. Keith Christiansen l'ha inserito in un gruppo di opere, riconducibili al 1407 del trittico di Montegrano, come il 'Polittico della beata Michelina' di Pesaro e i 'Santi Antonio Abate e Lucia', dipinti sul retro di alcune delle 'Storie di Santa Lucia' di Fermo. Tiziana Franco l'ha considerato una piacevole opera d'esordio di Jacobello, associandolo sia al trittico di Montegrano, sia alla 'Madonna dell'Umiltà' di Stoccarda, come pure al trittico di Stoccolma. Mauro Minardi ha ribadito quanto detto dalla Franco, congetturando che fosse un cardine dei primordi di Jacobello. Infine, Stefano G. Casu ha concordato col Minardi nel proporre una cronologia intorno al 1400-1405.



La Vergine indossa lo stesso mantello dell'omologa svedese ed esibisce la medesima acconciatura di alcune figure dipinte dal "Maestro della Madonna Giovanelli", vale a dire la 'Madonna dell'Umiltà' del trittico n. 14 delle Gallerie dell'Accademia, l'Annunciata effigiata sul pennacchio destro della pala d'altare di collezione privata francese, e la Madonna già ad Atlanta nell'High Museum. Gli acuminati profili dei Santi Paolo e Agostino sono intercambiabili alle altrettanto mordaci *silhouette* dei numerosi personaggi che popolano le tavolette con 'Storie della Passione di Cristo', divise tra la Pinacoteca Vaticana, Hampton Court e una collezione privata. Per quanto riguarda la cronologia, è probabile che l'altare sia stato dipinto intorno al 1405, dal momento che si attaglia a quel nucleo stilistico composto dalla 'Madonna dell'Umiltà' di Stoccarda, dal trittico di Stoccolma e dal polittico di Omisalj.

#### BIBLIOGRAFIA:

L. Planiscig, 1921, p. 22; R. Van Marle, 1923-1938, VII, pp. 344-345, 352; *Meisterwerke italienischer*, 1924, n. 62; L. Planiscig, 1926, p. 86, figg. 33-34; B. Berenson, 1932, p. 271; L. Coletti, 1953, p. X; R. Pallucchini<sup>1</sup>, 1956, pp. 55-56; B. Berenson, 1957, I, p. 94, fig. 34; I. Chiappini di Sorio, 1968, p. 16; P. Zampetti, 1969, p. 61; G. Mantovani, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi*, 1972-1976, V, p. 7; M. Natale, 1978, p. 88, n. 47; C. Huter, 1978, p. 34; K. Christiansen, 1982, pp. 70-71 nota 15; E. Merkel, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1960-2013, XXXVI, p. 559; A. De Marchi<sup>1</sup>, 1997, pp. 21-22 nota 73; T. Franco, in *Pittura veneta*, 2000, pp. 61, 81 nota 41; M. Minardi, 2006, pp. 12, 22 nota 33, figg. 1, 23; S.G. Casu, 2011, pp. 80-85, n. 17.

21.

#### *Polittico di San Giovanni Evangelista*

Tempera su tavola, 102 x 110 cm, ogni scena 34 x 28 cm, il San Giovanni Evangelista in legno 84 x 54 cm

Omisalj (isola di Veglia/Krk), chiesa parrocchiale dell'Assunzione di Maria.

Accanto alla testa del San Giovanni Battista a mezzo busto: "S(ANCTUS) IOANES BATISTA".

Il polittico è molto danneggiato: il motivo decorativo a forma di conchiglia, posto sopra la figura in legno di San Giovanni Evangelista, è attraversato da una fenditura orizzontale, gli episodi della vita del santo sono interessati da estese cadute di colore e manca una delle margherite che ornano i pennacchi di ogni singolo scomparto.

Al centro del polittico è collocata la statua lignea di San Giovanni Evangelista seduto allo scrittoio. Egli intinge la penna nel calamaio, volgendo repentinamente lo sguardo. Attorno alla statua si dispongono sei scomparti dipinti (tre per lato), raffiguranti un 'San Giovanni Battista' a mezzo busto, indicante l'*Agnus Dei*, e cinque scene della vita di San Giovanni Evangelista, vale a dire 'San Giovanni Evangelista davanti ad Aristodemo', il quale è seduto sopra un trono di colore grigio chiaro, la 'Miracolosa resurrezione della cristiana

Drusiana, moglie di Andronico’, il ‘Martirio nell’olio bollente nei pressi della Porta Latina’, nel quale un carnefice porta le fascine utili a ravvivare il fuoco, ‘San Giovanni sull’isola di Patmos’ e l’‘Autoseppellimento di San Giovanni’, in cui possiamo ammirare il retro di un trittico, collocato sopra un altare di pietra. Tranne l’episodio con ‘San Giovanni sull’isola di Patmos’, nel quale si intravedono i sette candelabri, i sette squilli di tromba e l’*Agnello mistico* (simbolo di Gesù Cristo) descritti nell’*Apocalisse* giovannea, come pure le sette chiese dell’Asia Minore a cui era destinato il libro, gli altri sono accomunati dall’incombente presenza dell’Eterno, che si manifesta mediante una nuvola, da cui si origina una tenue razzatura sul fondo oro, in accordo alla soluzione impiegata da Jacobello del Fiore nel registro inferiore del pannello centrale del trittico di Stoccolma.

Nel 1957 Grgo Gamulin ha attribuito il polittico al nostro artista, ipotizzando una datazione vicina alla fine del primo decennio del Quattrocento, “cioè metterlo dopo il primo gruppo di dipinti giovanili e immediatamente prima delle scene della vita di S. Lucia di Fermo e del trittico di Stoccolma, ma forse anche dopo quest’ultimo”. Per Keith Christiansen “The panels at Omisali are by another follower”. Viceversa, Mauro Lucco ha confermato il riferimento a Jacobello, pensando a una datazione precoce.

Rilevando la presenza di numerosi rilievi lignei nell’isola di Veglia, Grgo Gamulin ha suggerito che la statua del San Giovanni Evangelista possa essere il prodotto di una scuola locale, ma allo stesso tempo ha osservato come risulti poco praticabile l’ipotesi di una realizzazione delle parti di pittura, eseguite a Venezia da Jacobello, disgiunta da quelle di scultura. Come ha suggerito Lucia Sartor (L. Sartor, 2000-2001, pp. 15, 58), il bassorilievo in esame andrà restituito a Caterino Morozzone, dal momento che l’emaciato volto dell’evangelista, dagli zigomi sporgenti, dalle labbra turgide e dall’esuberante barba, suddivisa in lunghe ciocche spiraliformi, si può facilmente paragonare a quello del San Simeone del ‘Paliotto del Corpus Domini’ del Museo Correr di Venezia. Nell’episodio con la ‘Resurrezione di Drusiana’ l’uomo a destra (Andronico), dalla pelle raggrinzita, e la donna al centro, dai tratti arrotondati, preludono, rispettivamente, allo storpio, dagli arti paralizzati, e alla vicina Eutichia della scena con ‘Santa Lucia distribuisce le elemosine ai poveri’ di Fermo, mentre il diafano San Giovanni Battista a mezzo busto, dai lunghi capelli spettinati e dalle braccia scheletriche, non può che essere il fratello minore del corrispettivo del trittico con la ‘Madonna *Platytera* della Misericordia tra i Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista’ delle Gallerie dell’Accademia di Venezia. Per quanto concerne la cronologia, il polittico dalmata andrà collocato intorno al 1405, poiché rivela evidenti concordanze stilistiche con l’altare già a Vienna in collezione Lederer: si osservi il San Giovanni Evangelista intento a resuscitare Drusiana, perfettamente sovrapponibile al San Paolo dell’altare, o l’identica definizione di molli e ondulati panneggi o, ancora, la compatibilità tra le piccole rocce presenti ai piedi della Maddalena, nel dipinto già a Vienna, e quelle che possiamo ammirare nel ‘Martirio a Porta Latina’.

#### BIBLIOGRAFIA:

G. Gamulin, 1957, pp. 23-28; K. Christiansen, 1982, pp. 70-71 nota 15; M. Lucco, in *Antichi Maestri Pittori*, 1988, n. 2; E. Cozzi, 2012, p. 24.

22.

## *Madonna Platytera della Misericordia tra San Giacomo Maggiore e Sant'Antonio Abate*

Tempera su tavola, 130,5 x 182 cm

Pesaro, Santuario della Beata Vergine delle Grazie (dalla chiesa di Santa Maria di Montegranaro presso Pesaro; Atene, collezione Reale greca; New York, collezione Grivakis; Philadelphia, collezione privata, 1929; Montreal, collezione privata; New York, Schaeffer Gallery; Svizzera, collezione privata; New York, Sotheby's, 19 maggio 1995, lotto 15; Pesaro, collezione Pagani Mamiani Della Rovere).

Ai piedi dei due santi laterali: "S(ANCTUS) IACOBUS", "S(ANCTUS) ANTONIUS". Al centro della predella, all'interno di un cartiglio a finta pergamena: "MCCCCVII ADI X D[E] MARÇO JN VENIEXIA MAIESTRO IACOMETO DE FLOR DEPENXE" (*more veneto*).

Sfortunatamente il trittico ha subito alcuni discutibili interventi di "restauro", che lo hanno privato del suo aspetto originario. I volti e gli abiti dei Santi Giacomo e Antonio Abate sono stati considerevolmente ritoccati. Il fondo è stato ridorato, con l'inevitabile danno arrecato alle sagome delle figure. La carpenteria si trova all'interno di una cornice moderna ed è appesantita dalla ridoratura, che ha appianato le colonnine tortili e i pennacchi decorati da fiori stilizzati e traforati, i quali sono identici a quelli che compaiono nel trittico di Stoccolma. Anche lo stato di conservazione della predella non è ottimale: essa è ornata da motivi geometrici e vegetali di dubbia autenticità. A seguito di un intervento di restauro del 1990, che ha comportato l'imparchettatura delle tre tavole, è migliorato lo stato di conservazione generale dell'opera, fatta eccezione per alcune abrasioni della superficie pittorica dovute ad antiche puliture. Motivi vegetali in oro a missione decorano i bordi dei manti; nell'aureola della Vergine la corona dorata è ottenuta a risparmio sulla fitta granitura.

Il trittico fu commissionato a Jacobello del Fiore dalla confraternita di Santa Maria della Misericordia, che fino alla metà del Quattrocento provvide all'ufficiatura e al decoro della chiesa di Santa Maria di Montegranaro presso Pesaro. Già tra il XVIII e il XIX secolo fu venduto a qualche attento ed interessato collezionista (forse l'inglese E. Solly), a causa della precaria situazione della chiesa, dell'antica cappella e del romitorio, che nel 1810 furono definitivamente chiusi e trasformati in abitazioni per coloni. Dopo numerosi passaggi di proprietà, intorno al 1990 passò da Sotheby's a New York, dove fu acquistato dalla famiglia Pagani Mamiani Della Rovere, la quale avrebbe donato il trittico al Santuario della Beata Vergine delle Grazie nel 1995 (ex chiesa di San Francesco di Pesaro).

Ai lati i Santi Giacomo Maggiore e Antonio Abate sono facilmente riconoscibili grazie alle iscrizioni e ai loro attributi iconografici, in altre parole il libro e il bastone da pellegrino per il primo e gli abiti monacali, il bastone a forma di tau e la campanella per il secondo. Al centro l'iconografia della 'Madonna della Misericordia' è unita a quella di origine bizantina della Madre di Dio del Segno (*Platytera*), sorta tramite la profezia di Isaia (7,14). La Vergine reca all'altezza del cuore una mandorla contenente l'Emmanuele, da cui si

dipartono i raggi graffiti sull'oro, allo stesso modo con cui l'imperatrice e i dignitari di corte bizantini portavano inserita sul petto in un medaglione (*signum*) l'immagine del sovrano. Questa specifica combinazione iconografica d'uso tipicamente lagunare trova un suo archetipo in un'opera di Paolo Veneziano, cioè la 'Madonna *Platytera* in trono con due angeli e due donatori' delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, nella quale la Vergine scosta il suo prezioso *maphorion* azzurro per offrire protezione alla coppia di devoti (R. Pallucchini, 1966, tav. III), e riappare, pressochè uguale, nella 'Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista' di quella medesima raccolta, eseguita un secolo dopo da Jacobello del Fiore, e nella 'Madonna *Platytera* della Misericordia tra due giovani Santi' della parrocchiale di Dignano d'Istria (Vodnjan), realizzata, invece, dal "Maestro di Ceneda" (*alias* "Lorenzo da Venexia"), il quale dipinse anche una 'Sant'Orsola e compagne' della Pinacoteca Nazionale di Bologna, nella quale la Santa martire accoglie le undicimila vergini sotto il proprio mantello, come se fosse una qualsiasi 'Madonna della Misericordia'. Il Cristo fanciullo, Il San Giacomo di mezza età e l'anziano Sant'Antonio Abate rappresentano le tre principali età dell'uomo, in ossequio ad uno schema iconografico di tradizione bizantina. Emilio Negro e Claudio Giardini hanno supposto che la presenza del San Giacomo Maggiore sia dovuta allo scioglimento di un voto dopo il ritorno da un pellegrinaggio, che nel 1405 il signore di Pesaro, Malatesta "dei Sonetti", avrebbe fatto con trentotto suoi cavalieri al santuario di Santiago di Compostela. Inoltre, i due studiosi hanno ipotizzato che tra i notabili inginocchiati alla destra della Vergine vi sia ritratto proprio il Malatesta e alcuni di coloro che lo accompagnarono in Spagna. Se ciò fosse vero non potremmo ignorare l'eventualità che Malatesta "dei Sonetti" sia stato coinvolto nella commissione del trittico, favorendo l'importazione di manufatti artistici veneziani. Se poi confrontassimo la devota inginocchiata, in secondo piano, con l'abito bigio delle terziarie francescane, con la statua intagliata al centro del 'Polittico della beata Michelina' della Pinacoteca Civica di Pesaro, allora non potremo non concordare con Emilio Negro nel riconoscervi la beata pesarese Michelina Metelli, anch'essa legata indissolubilmente alla famiglia dei Malatesta.

La prima menzione del trittico risale al 1777, quando Annibale degli Abati Olivieri Giordani lo vide nella sua collocazione originaria "al muro in faccia alla porta". Amico Ricci ha ricordato "che nella chiesa di Santa Maria di Monte Granaro di Pesaro vi fu una tavola colla Vergine, che accoglieva sotto il suo manto varj devoti, dai lati rimanevano i Santi Giacomo, ed Antonio, e sotto eravi segnato il nome di Jacobello, e l'anno 1409". Laudedeo Testi ha pensato che il trittico sia andato perduto ma, fortunatamente, nel 1929 Frederick Mason Perkins lo ha rinvenuto in una collezione privata di Philadelphia, pubblicandolo sulle pagine della rivista 'Apollo'. Per Ileana Chiappini di Sorio "è un'opera legata ancora ai moduli della fase giovanile di Jacobello", mentre per Carl Huter "The Montegrano altarpiece and related works of this period such as the Lederer triptych and the Stockholm 'Adoration of the Magi' triptych were painted in years when Gentile da Fabriano was at work in Venice". Tiziana Franco ha notato che "le figure hanno un'evidenza innaturalmente raggelata, presentandosi più rigide e appiattite di quanto non fossero in origine". Oltre a ciò, ha individuato delle affinità stilistiche tra il trittico e alcune "piacevoli opere d'esordio di Jacobello", cioè la 'Madonna dell'Umiltà' di Stoccarda, l'altareto già a Vienna in collezione Lederer e il trittico di Stoccolma. Infine, Anna Maria

Ambrosini Massari ha giustamente suggerito di ricontrollare, tenuto conto che nella grafia dell'epoca il 7 e il 9 sono facilmente confondibili, la data 1409 letta dall'abate Luigi Lanzi (L. Lanzi, 1795-1796, II, p. 14), visto che le due opere pesaresi da lui citate, quella di San Cassiano e l'altra, erano iscritte "Iacometto de Flor", proprio come il trittico di Montegranaro.

In effetti, se riflettiamo sul fatto che il trittico sia stato dipinto verso la fine del primo decennio del Quattrocento e che la data vista dal Lanzi non viene riportata da alcuna fonte locale, allora sarà lecito ipotizzare che vada riconosciuto nella tavola che, stando alla testimonianza dell'abate marchigiano, Jacobello del Fiore avrebbe dovuto dipingere per la città di Pesaro nel 1409.

#### BIBLIOGRAFIA:

A. degli Abati Olivieri Giordani, 1777, pp. 34-35; A. Ricci, 1834, I, pp. 205-206, 224 nota 2; L. Testi, 1909-1915, I, p. 398; O. Tonks, 1924, pp. 29-30; F. Mason Perkins, 1929, pp. 38-40; B. Berenson, 1957, I, pp. 93-94; I. Chiappini di Sorio, 1968, p. 13; Eadem, 1973, pp. 25-26; F. Zeri<sup>2</sup>, 1976, p. 60; C. Huter, 1978, p. 34; K. Christiansen, 1982, pp. 70-71 nota 15; Idem, in *La Pittura in Italia*, 1987, I, p. 122; P. Zampetti, 1988-1991, I, p. 267; M. Lucco, in *Antichi Maestri Pittori*, 1988, n. 2; Idem, in *La Pittura nel Veneto*, 1989-1990, I, p. 19; M.R. Valazzi, in *Pesaro*, 1989, p. 312; I. Chiappini di Sorio, 1989, pp. 58-59; P.M. Erthler, 1991, I, p. 131, II, pp. 555, 567; E. Negro, 1994, pp. 20-21; C. Giardini, 1995; T. Franco, in *Pittura veneta*, 2000, p. 60; A.M. Ambrosini Massari, 2007, p. 370 nota 170; E. Cozzi, 2012, p. 22.

23.

### *Crocifisso*

Legno di tiglio, 194 x 176 cm

Casteldimezzo, chiesa parrocchiale dei Santi Apollinare e Cristoforo.

Sul cartiglio a finta pergamena in alto: "INRI". Sul cartiglio a finta pergamena in basso: "ANTVONIO DE BONV/EXIN INTAIATORE ST/O LAVORIO (I)N VENIEX/IA IACOMELO DE FIOR P(INXIT)".

Il 'Crocifisso' è stato restaurato da Paolo Castellani nel 1970 in occasione della *Mostra di opere d'arte restaurate* di Urbino. All'epoca la scultura fu liberata dalle ridipinture e da una spessa coltre di vernice scura e alterata, riportando alla luce la stesura originale della policromia jacobelliana. La superficie dipinta presentava alcune lacune, specie nella parte centrale all'altezza del perizoma. Nelle più vaste lacune fu lasciata in vista la tela della camottatura, mentre le mancanze meno vistose furono integrate pittoricamente ad acquerello. Le braccia e la parte inferiore del piede anteriore, insieme a una parte adiacente del piede posteriore, sono costituite da pezzi separati di legno. Le giunture furono rinforzate con della tela; brandelli di tela sono visibili anche sul perizoma, sulla sommità della testa e nella zona dell'addome sopra l'ombelico e possono aver ricoperto l'intera

figura al fine di limitare il numero e la dimensione delle spaccature. Le spine di legno della corona di Cristo non sono originali, ma sono comunque delle buone imitazioni. La croce sembra talmente antica che potrebbe benissimo essere l'originale.

Il 'Crocifisso' adotta uno schema iconografico già utilizzato dagli intagliatori veneziani del Trecento; in particolare, sono numerose le analogie con l'identico soggetto di San Nicolò del Lido di Venezia: entrambi presentano un busto caratterizzato dall'insistente e innaturale definizione di costole e sterno, i tendini delle affusolate braccia si contraggono, il volto si piega sulla destra nel momento in cui Gesù sembra esalare l'ultimo respiro, le ciocche di capelli scivolano giù lungo le spalle, il piede destro si curva, posizionandosi sopra il sinistro, e, infine, il perizoma si arricchisce di panneggi e di drappi falcati, che cingono simmetricamente il bacino del Cristo.

La più antica testimonianza della presenza del 'Crocifisso' nella chiesa parrocchiale di Casteldimezzo ci è tramandata da una epigrafe murata nel 1652 all'entrata della cappella destinata ad accoglierlo, in occasione della ricostruzione della cappella nella sua attuale forma. L'epigrafe afferma di aver rimpiazzato, utilizzando comunque le stesse parole, un'iscrizione incisa nel 1518 sul muro della precedente cappella e narra un miracolo effettuato dal 'Crocifisso' nel 1517, quando Francesco Maria I della Rovere cercò di salvare il suo ducato dalle grinfie di Lorenzo di Pietro de' Medici, insediato come duca di Urbino da suo zio papa Leone X. Settemila mercenari assoldati da Lorenzo avrebbero potuto facilmente saccheggiare Casteldimezzo, ma si trattennero dal farlo; la popolazione attribuì tutto ciò alla potenza salvifica del 'Crocifisso', davanti al quale si erano moltiplicate le preghiere. In suo onore fu costruita una cappella destinata ad ospitarlo e il suo culto oltrepassò rapidamente i confini marchigiani, tanto che nel 1616 Raffaele Adimari avrebbe scritto che "Trà l'altre cose, che vi sono di gran divozione, vi è un Christo in Croce bellissimo, è tanto bello, che quasi è impossibile, che sia fatura humana, di buona grandezza di legno, per quanto si può vedere, il qual dicono esser venuto in quel luoco miracolosamente per mare, & di ciò solevasi essere alcune memorie nelle scritte di detto Hospitale: Come dicono anco di quello, ch'è in Castel di mezzo, nel Stato del Sereniss. Sig. Duca d'Vrbino. se ben vi è memoria di Ant. Bonvicino intagliatore, e di Iacomello di Fiore Pitore Venetiano, & che fù li anni della Christiana salute 1600. Incirca, qual in effetto si vede vna delle belle Teste, che sia possibile à vedersi, & è di gran devotione tenuto sempre coperto, come cosa di gran valore". Ricordato nella chiesa parrocchiale di Casteldimezzo nella guida di Giuliano Vanzolini, il 'Crocifisso' è stato segnalato da Arduino Colasanti come opera sconosciuta di Jacobello del Fiore nelle Marche. Laudedeo Testi ha giudicato la modellazione della scultura "barbarica ed eccessiva", anche se ha stemperato poi la severità della valutazione riconoscendole una "certa selvaggia grandezza, quantunque la testa sia rozza e pesante". Lionello Venturi ha evidenziato l'espressione caricata del volto, confrontandolo con quello del 'Crocifisso' della chiesa di San Giorgio Maggiore di Venezia. Alla scultura nordica ha fatto esplicito riferimento Luigi Serra per spiegare il "crudo realismo del volto" e la "scarnificazione della forma". Equivocando il senso dell'iscrizione, Pasquale Rotondi ha attribuito l'opera a un immaginario Antonio di Ranieri. Germano Mulazzani, su suggerimento di Italo Zicari, ha pensato che la scultura sia stata intagliata da Jacobello del Fiore e policromata da Antonio Bonvicino, invertendo i ruoli dei due artisti. Per Ileana Chiappini di Sorio il 'Crocifisso' si colloca tra il 1407 e il

1409, poiché reca le firme dei due artisti con la segnatura “(I)N VENEX/IA”. Secondo Wolfgang Wolters l'impressionante scultura testimonierebbe come gli artisti locali siano stati perfettamente in grado di sostenere la concorrenza dei molti intagliatori d'oltralpe attivi a Venezia. Maria Rosaria Valazzi ha ipotizzato una datazione posteriore al 1407; Andrea De Marchi ha consigliato di leggere la scultura in parallelo a esiti pittorici contraddistinti da un aspro goticismo influenzato dalla cultura d'oltralpe, quali la ‘Crocifissione’ appartenente alla serie degli arazzi marciani tessuti da maestranze nordiche su cartoni di Nicolò di Pietro, o la ‘Croce’ dipinta da Biagio di Giorgio da Traù per la chiesa di Santa Maria del Carmine della sua città natale. La modellazione sensibile e goticamente tesa del ‘Crocifisso’, unita alla capziosa complessità del perizoma, hanno indotto Tiziana Franco a spostarlo verso la fine del secondo decennio del Quattrocento, ipotesi immediatamente accolta da Lucia Sartor. Negli ultimi anni, Anne Markham Schulz ha proposto di collocare il ‘Crocifisso’ nel secondo decennio del secolo, supponendo che il suo intagliatore sia stato raccomandato proprio da Jacobello del Fiore.

Il commovente volto del ‘Crocifisso’ marchigiano riflette le soluzioni stilistiche della produzione artistica tardo-trecentesca e di primissimo Quattrocento del giovane Jacobello del Fiore, ispirandosi particolarmente ai ruvidi personaggi che popolano sia le tavolette divise tra la Pinacoteca Vaticana, Hampton Court e una collezione privata, sia il polittico di Omisalj, come pure il ‘Polittico della beata Michelina’ della Pinacoteca Civica di Pesaro. Per di più, la tipologia del ‘Crocifisso’ sembra essere stata mutuata dagli omologhi dipinti dal giovane Jacobello a Stoccolma, a Mosca, nella pala d'altare francese e nella ‘Crocifissione’ Matthiesen. Gli altri crocifissi intagliati da Antonio Bonvicino si trovano tra Venezia, Mestre, Treviso e Vicenza; perciò, il fatto che uno di questi abbia raggiunto un piccolo borgo ubicato in prossimità di Pesaro lascia immaginare che sia necessariamente connesso a una possibile committenza malatestiana e all'attività marchigiana di Jacobello del Fiore, di modo che sia stato completato verso la fine del primo decennio del Quattrocento, in parallelo all'esecuzione del trittico di Montegrano.

#### BIBLIOGRAFIA:

R. Adimari, 1616, pp. 131-132; G. Vanzolini, 1864, p. 176; A. Colasanti, 1909, p. 23 nota 1; L. Testi, 1909-1915, I, pp. 399-400; L. Venturi, 1916, p. 41, fig. 15; L. Serra, 1929-1934, II, pp. 150-151; P. Rotondi, 1955, p. 110; R. Pallucchini<sup>1</sup>, 1956, p. 64; B. Berenson, 1957, I, pp. 93-94; I. Chiappini di Sorio, 1968, pp. 14-15; G. Mulazzani, in *Mostra di opere d'arte restaurate*, 1970, pp. 43-45; I. Chiappini di Sorio, 1973, p. 26 nota 10; L. Michelini Tocci, 1974, p. 14; W. Wolters, 1976, I, p. 101; E. Merkel, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1988, XXXVI, p. 559; P. Zampetti, 1988-1991, I, p. 267; M.R. Valazzi, in *Pesaro*, 1989, p. 312; I. Chiappini di Sorio, 1989, pp. 60-61; M. Lucco, in *La Pittura nel Veneto*, 1989-1990, I, pp. 19, 347; M. Simonetti, in *ibidem*, p. 264; E. Negro, in *Dipinti e disegni*, 1993, p. 43; A.R. Nanni, in *Santuari nelle Marche*, 1996, p. 326; A. De Marchi<sup>1</sup>, 1997, pp. 7, 18, 30 nota 38; E. Carli, 1998, p. 199; S. Francioni, in *Casteldimezzo*, 1999, pp. 27-28; T. Franco, in *Pittura veneta*, 2000, p. 64; L. Sartor, 2000-2001, pp. 165-167; A. Markham Schulz, 2004, pp. 293-307; I. Chiappini di Sorio, in *L'aquila e il leone*, 2006, p. 30; A. Markham Schulz, 2011, pp. 23, 37, 59, 79-80, n. 74.

24.

*Polittico della beata Michelina tra i Santi Girolamo, Giacomo Maggiore, Pietro, Paolo, Antonio Abate e Nicola*

Tempera su tavola, ciascuna tavola 85 x 30 cm, complessivamente 129 x 245 cm

Pesaro, Pinacoteca Civica (dalla chiesa di San Francesco; chiesa di Sant'Ubaldo, inizi del Novecento).

Sul libro aperto di San Girolamo: "DOTO[R] OTIME ECLEX[I] [S]AN...[U]"

Il polittico è ormai privo delle finiture laterali e di un plausibile ordine superiore. Sulla superficie pittorica si osservano numerose abrasioni e alcune cadute totali di colore, che interessano soprattutto la parte inferiore delle tavole. Questi danni sembra siano stati causati dall'umidità, quando il polittico fu ospitato in depositi sotterranei di fortuna durante la Seconda Guerra Mondiale. Da un rapido disegno di Giovanni Battista Cavalcaselle, conservato presso la Biblioteca Marciana e pubblicato da Ileana Chiappini di Sorio nel 1989, si evince che nelle nicchiette della carpenteria dovettero trovar posto piccole statuine lignee e che l'ordine delle tavole era differente e arbitrario, conseguenza evidente delle manomissioni subite dal polittico. Infatti, la sequenza dei pannelli visti dal Cavalcaselle aveva tale disposizione: San Pietro, San Giacomo, San Bonaventura (da riconoscere in San Girolamo), San Paolo, Sant'Antonio Abate e San Nicola. In realtà, come è stato correttamente notato da Emilio Negro e da Tiziana Franco, rispetto all'attuale sequenza e all'atteggiarsi delle figure si può ritenere che i pannelli dei Santi Giacomo Maggiore e Antonio Abate fossero originariamente invertiti. Alcune concise osservazioni riportate dal Cavalcaselle accanto al disegno, ci segnalano il rifacimento del fondo del primo pannello (cioè quello con San Girolamo) e la ripassatura del pavimento sul quale poggiano le figure a seguito dei restauri subiti dall'opera. La policromia della statua non è originale. Gli abiti dei santi sono decorati da larghe fasce d'oro punzonate. Gli scomparti laterali hanno il fondo oro lasciato a specchio e le aureole sono ottenute con elaborate decorazioni tipicamente jacobelliane, composte da circoli e rosette a sei bolli e uno centrale.

Il polittico proviene dalla cappella dedicata alla beata Michelina Metelli, in fondo alla navata destra della chiesa di San Francesco di Pesaro. Esso fu rimosso da questa collocazione agli inizi del Seicento per lasciare spazio a un'«Estasi della beata Michelina» di Federico Barocci (Pinacoteca Vaticana) e, poi, sarebbe stato trasferito nella chiesa di Sant'Ubaldo, dove una foto pubblicata da Laudedeo Testi lo mostra impiegato come paliotto d'altare. La beata Michelina Metelli nacque a Pesaro nel 1300 e ivi morì il 19 giugno 1356. A soli dodici anni fu data in sposa a uno dei membri della famiglia dei Malatesta, signori di Pesaro. Nel 1320 rimase vedova e, poco dopo, avrebbe perso l'unico figlio. A seguito di questi dolorosi eventi si sarebbe fatta terziaria francescana, impegnandosi in una vita di austera penitenza e preghiera. Col beato Cecco fondò la confraternita della Santissima Annunziata per servire i poveri, assistere gli infermi e seppellire i morti (A. degli Abati Olivieri Giordani, 1772). Michelina fu talmente venerata a Pesaro e nel suo circondario da essere sepolta nella chiesa di San Francesco per volontà



di Pandolfo II Malatesta, scampato per protezione della beata ad una tempesta al ritorno da Gerusalemme (R. Bertozzi, in *Arte e Cultura*, 1986, p. 114; sul sepolcro della beata vedi P.G. Pasini, 1983<sup>1</sup>, pp. 24-26; B. Montevecchi, in *Pesaro*, 1989, pp. 255-267), e da essere nuovamente effigiata da Giovanni Bellini (S. Bottari, 1963, I, pp. 34-36, tav. 102b) sulla sommità del pilastro destro di un' 'Incoronazione della Vergine tra i Santi Paolo, Pietro, Girolamo e Francesco' che l'artista veneziano avrebbe dipinto intorno al 1475 per la stessa chiesa di San Francesco di Pesaro (Archivio del Santuario della Beata Vergine delle Grazie di Pesaro, *Convento di S. Maria delle Grazie di Pesaro, Documenti per la storia del convento*, 8.2.1, *Documenti di vari archivi relativi al convento*, 2, c. 4, "chiesa di San Francesco. Pesaro. La chiesa di San Francesco ha posseduto fino ad ora i due più pregievoli capi d'arte che rimangono a Pesaro; l'uno per la sua vetustà, ed è la tavola d'altare da taluni attribuita al Vivarini; ma nella quale il Morelli ed il Cavalcaselle vogliono riconoscere la maniera di Iacobello da Fiore; l'altro il bellissimo quadro di Giovanni Bellini rappresentante l'Incoronazione della Vergine coi Santi Pietro e Paolo da un lato, e S. Francesco e Girolamo dall'altro. Tolti recentemente dal luogo ove si trovavano e male si potevano vedere ed apprezzare, sono stati ambedue collocati nella chiesa di S. Ubaldo, chiusa al culto, nella quale si suole raccogliere quanto non può trovare degno posto nell'ateneo").

L'ipotesi suggerita da Tiziana Franco e da Lucia Sartor circa una possibile committenza malatestiana per il polittico pare del tutto condivisibile, considerato che la beata aveva sposato uno dei membri della famiglia dei Malatesta e che fu sepolta nella chiesa di San Francesco nella stessa cappella in cui sarebbe stata collocata la tomba di Paola Orsini, moglie di Pandolfo II (morta nel 1371). In aggiunta, la Franco ricorda che Elisabetta, moglie di Malatesta "dei Sonetti" (figlio di Pandolfo II), nel 1402 istituì una casa di terziarie francescane e che anche il marito, morto nel 1429, sarebbe stato sepolto in San Francesco, chiesa cui del resto la famiglia era molto legata e nella quale Pandolfo aveva promosso vari lavori di ristrutturazione a partire dal 1355 (B. Montevecchi, in *Pesaro*, 1989, pp. 261-263).

In posizione centrale il polittico ospita una statua lignea della beata pesarese, di proporzioni maggiori rispetto ai santi laterali, la quale indossa gli abiti da terziaria francescana e tiene nella mano sinistra un libro. In più, è assai verosimile che nella mano destra reggesse un'ormai scomparso crocifisso. Partendo da sinistra possiamo riconoscere San Girolamo col galero cardinalizio, un libro e un modello di una chiesa a tre cupole con ampio portale, San Giacomo Maggiore con gli abiti apostolici e il bastone da pellegrino, San Pietro con la tiara papale e le chiavi, San Paolo con la spada, Sant'Antonio Abate con gli abiti monacali, la campanella e il bastone a tau, e San Nicola con gli abiti vescovili, il pastorale e le tre sfere dorate che donò a un ricco uomo decaduto, affinché garantisse alle sue tre figlie la dote per il matrimonio.

La più antica menzione del polittico risale al 1783, quando Antonio Becci ammirò nella chiesa di San Francesco di Pesaro "...l'antico quadro che stava nell'altare della cappella della B. Michelina, nel mezzo del qual quadro vedesi l'immagine d'intaglio della medesima Beata, dai lati tre santi per parte dipinti sulla tavola dorata con altri ornamenti pur dorati tra l'una e l'altra immagine". Il polittico è stato attribuito a Iacobello del Fiore da Giulio Cantalamessa, ipotesi repentinamente accettata da Giovanni Battista Cavalcaselle

e da Giovanni Morelli. All'inverso, Guido Cagnola lo ha riferito a Jacobello di Bonomo. L'attribuzione a Jacobello del Fiore è stata messa in discussione anche da Raimond Van Marle, il quale ha ritenuto "that it may be a production of a later manner in Jacobello di Bonomo's career". Roberto Longhi ha riaffermato il riferimento a Jacobello del Fiore, datando il polittico ai primi anni del Quattrocento. Ferdinando Bologna lo ha considerato in relazione alla ripresa laurenziana di Nicolò di Pietro, laddove Rodolfo Pallucchini ha pensato che sia antecedente al polittico di Teramo e più legato al decorativismo di Jacobello di Bonomo. Per Carlo Volpe sarebbe stato "prossimo alla grave e ben popolata macchina del polittico di Teramo, e neppure tanto prima del trittico di Stoccolma". In occasione della mostra veronese *Da Altichiero a Pisanello* del 1958 Licisco Magagnato lo ha creduto opera di Jacobello giovane, memore perfino di Maestro Paolo. Nel 1962 Lionello Puppi ha avanzato il tentativo di inserirlo nel catalogo di una personalità pittorica oscillante tra Jacobello di Bonomo e Jacobello del Fiore. Per Ileana Chiappini di Sorio l'esecuzione del polittico cadrebbe intorno al 1405 o subito dopo il 1407. Luigia Ricci Rozzi e Keith Christiansen hanno proposto di identificarlo con la tavola, firmata "Iacometto de Flor" e datata 1409, che, stando alla testimonianza dell'abate Luigi Lanzi, Jacobello del Fiore avrebbe dovuto dipingere per la città di Pesaro (L. Lanzi, 1795-1796, II, p. 14). Renata Bertozzi e Giampiero Donnini hanno segnalato un primo avvicinamento ai modi di Gentile da Fabriano, collocando il polittico negli anni attorno al 1410, mentre Maria Rosaria Valazzi lo ha retrodatato fino al 1405 circa. Emilio Negro ha notato alcune analogie tra la carpenteria lignea del polittico, composta da colonne tortili, capitelli e nicchie dai profili fitomorfi, e le modanature presenti nella tomba di Paola Bianca Malatesta, la cui realizzazione fu affidata al veneziano Filippo di Domenico, allievo e collaboratore dei fratelli Dalle Masegne (1413-1415, originariamente nel coro della chiesa di San Francesco di Fano). In sintesi, egli ha datato il polittico intorno al 1410, pensando che sia servito da modello per il gruppo scultoreo di Fano. Tiziana Franco ha ipotizzato che sia stato inviato da Venezia alla fine del primo decennio del Quattrocento. Marina Massa ha osservato come sia proprio il rilievo a costituire l'elemento tecnicamente più innovativo, suggerendo di individuare un precedente del polittico pesarese in quello collocato sull'altare eretto dalla confraternita veneziana di San Girolamo nella propria sede di riunione. Infine, Maria Cali lo ha posto nuovamente intorno al 1409.

In un primo momento, Ileana Chiappini di Sorio ha supposto che l'anonimo intagliatore abbia eseguito la statua della beata pesarese senza una direttiva particolare e tanto meno senza alcun preventivo accordo stilistico con il pittore, ma, poi, avrebbe pensato che essa sia stata intagliata da Antonio Bonvicino senza la guida e il supporto disegnativo di Jacobello e, perciò, fosse priva di quella *vis* espressiva presente invece nel 'Crocifisso' di Casteldimezzo. Al contrario, mi trovo d'accordo con Tiziana Franco nel credere che le disperse statuette dorate, che dovettero trovarsi nelle nicchie sopra le colonnine divisorie del polittico, diano ulteriore rilievo al ruolo dell'ignoto intagliatore che lavorò in stretta collaborazione con Jacobello. L'inespressiva statua della beata pesarese, dallo sguardo confuso e dall'abito appiattito da fitte pieghe tubolari, non presenta affinità con il severo patetismo e con l'esuberanza gotica dei crocifissi del Bonvicino, ma è possibile associarla ad un paio di opere aventi in comune il fatto di essere state intagliate da componenti della nutrita famiglia dei Moronzoni. Tra queste vi sono il 'Paliotto del Corpus Domini',

intagliato da Caterino Moronzone e policromato da Bartolomeo di Paolo, nell'ultimo quinquennio del Trecento, per il coro delle monache domenicane della chiesa del convento dedicato al Corpus Domini di Venezia, e le statue di apostoli scolpite tra il 1426 e il 1431 da Matteo Moronzone di Andrea per la chiesa cattedrale di Sant'Anastasia di Zara, che, malgrado indossino abiti dai panneggi dilatati e si muovino nello spazio con maggiore eleganza, mostrano un'analogia fissità iconica da pupazzi di *peluche* e un medesimo intaglio di levigate superfici, con cui l'autore costruisce purissimi volumi geometrici. Con ciò non voglio dire che la beata pesarese sia stata scolpita da uno di questi maestri ma, dal momento che respira a pieni polmoni un'identica temperie culturale, non mi meraviglierei affatto se un giorno si scoprisse che sia stata intagliata da un Moronzone o da un loro collaboratore o seguace. Il polittico si distingue dalle precedenti opere di Jacobello del Fiore a causa di una prima timida adesione alle novità importate in laguna da Gentile da Fabriano. Benché i Santi Girolamo e Pietro esibiscano ancora una solenne compostezza, i Santi Giacomo Maggiore e Antonio Abate sembrano muoversi liberamente, dialogando con il 'Polittico di Valleromita' della Pinacoteca di Brera, capolavoro giovanile del maestro fabrianese (1405-1412). Dobbiamo ricordare che il 27 gennaio 1408 (*more veneto*) Jacobello del Fiore stilò la prima versione del progetto di un testamento nuncupativo, corretto successivamente nel 1410 e poi nel 1411. E' ragionevole pensare che egli si sia deciso in età giovanile a stendere il testamento perché in procinto di lasciare Venezia, magari dopo essersi impegnato a dipingere e ad accompagnare nelle Marche il polittico pesarese. Dunque, è possibile che Jacobello abbia iniziato a lavorare al polittico prima di venire in contatto con le soluzioni gentiliane e, poi, lo abbia terminato solamente dopo aver collaborato con il pittore marchigiano alla decorazione della Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale.

#### BIBLIOGRAFIA:

A. Becci, G.A. Lazzarini, 1783, p. 15; G. Cantalamessa, 1892, p. 407; G.B. Cavalcaselle, G. Morelli, 1896, p. 244; G. Cagnola, 1903, pp. 166-169; L. Testi, 1909-1915, I, pp. 164, 169, 325-326, 415; G. Vaccai, 1909, pp. 92, 114-116; L. Serra, 1920, p. 19; R. Van Marle, 1923-1938, IV, pp. 86-87; L. Serra, 1929-1934, II, p. 374; R. Longhi, 1945-1946, p. 49; P. Zampetti, 1950, pp. 16-17; F. Bologna, 1952, p. 13; R. Pallucchini<sup>1</sup>, 1956, pp. 54-55; B. Berenson, 1957, I, p. 94; C. Volpe<sup>1</sup>, 1958, p. 280; L. Magagnato, in *Da Altichiero a Pisanello*, 1958, p. 65, n. 70, tav. LXVI; L. Puppi, 1962, pp. 19-30; R. Pallucchini<sup>2</sup>, 1964, pp. 206, 223; L. Michelini Tocci, 1965, p. 14; I. Chiappini di Sorio, 1968, pp. 12, 16; Eadem, 1973, p. 24; F. Zeri<sup>2</sup>, 1976, p. 61; L. Ricci Rozzi, 1981, p. 37; K. Christiansen, 1982, pp. 70-71 nota 15; P.G. Pasini, 1983, pp. 30, 39-40; R. Bertozzi, in *Arte e Cultura*, 1986, p. 120; G. Donnini, in *ibidem*, p. 128; K. Christiansen, in *La Pittura in Italia*, 1987, pp. 122-123; E. Merkel, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1988, XXXVI, p. 559; P. Zampetti, 1988-1991, I, p. 266; M. Lucco, in *Antichi Maestri Pittori*, 1988, n. 2; M.R. Valazzi, in *Pesaro*, 1989, p. 312; I. Chiappini di Sorio, 1989, pp. 58-60, fig. 4, 70 note 7-8; E. Negro, in *Dipinti e disegni*, 1993, pp. 42-43, n. 18; T. Franco, in *Fioritura tardogotica*, 1998, p. 214, n. 76; Eadem, in *Pittura veneta*, 2000, pp. 63-64; M. Massa, in *ibidem*, p. 89; L. Sartor, 2000-2001, pp. 71-75; M. Minardi, in *Il potere, le arti, la guerra*, 2001, p. 178; I. Chiappini di Sorio, in *L'aquila e il leone*, 2006, p. 30; M. Calì, in *Documenti dell'Abruzzo Teramano*, 2006, I, p. 467; A.M. Ambrosini Massari, 2007, p. 370 nota 170.

25.

## *Leone di San Marco*

Tempera su tela, 163 x 340 cm

Venezia, Palazzo Ducale (dalla Sala dell'Avogaria di Comùn).

Sulla sinistra, sopra una collina rocciosa: "MCCCCXV DIE PRIMO MAII JACOBELLUS DE FLORE PINXIT". Sul libro sorretto dal leone: "LINQUITUR HIC ODIUM METUS O(MN)IS ZELUS ET A(R)DOR PLECTITUR HIC QUAE SCELUS LIBRATUM CUSPIDE VERI".

La tela è consunta, il fondo azzurro si è alterato e gli stemmi in basso non sono più perfettamente leggibili. Il 'Leone di San Marco' fu dipinto su tela, affinché sopravvivesse all'invasiva umidità del clima veneziano e, nell'eventualità, fosse più facilmente trasportabile da un ambiente all'altro di Palazzo Ducale. Nondimeno, Jacobello non mancò di dipingere una sottile cornice ad imitazione delle pitture ad affresco.

La tela proviene dalla Sala dell'Avogaria di Comùn, la quale ospitava una magistratura formata da tre membri eletti dal Maggior Consiglio, che erano incaricati di curare e difendere gli interessi del *Commune Veneciarum*, cioè l'insieme delle famiglie patrizie che governarono la città di Venezia. Il compito principale degli *Avogadori* fu soprattutto la tutela della legalità costituzionale, sorvegliando attentamente il puntuale rispetto delle leggi da parte dei consigli e dei vari organi dello stato veneziano (A. Da Mosto, 1937-1940, I, pp. 68-77). Per questo ufficio nel 1459 Donato Bragadin avrebbe realizzato il 'Leone di San Marco fra San Girolamo e Sant'Agostino' e nel 1516 Vittore Carpaccio avrebbe dipinto un'ancor più celebre effigie del leone marciano.

Il leone è raffigurato di profilo nella sua totalità e tiene tre zampe a terra, mentre l'anteriore destra è posata sul libro, in accordo alla più comune iconografia del "leone andante" utilizzata per i gonfaloncini o le grandi statue. Se da un lato le sue zampe anteriori poggiano sopra una striscia di terra, dall'altro quelle posteriori lambiscono una porzione di mare: tale iconografia intendeva indicare il saldo potere di Venezia tanto sulla terraferma quanto sul Mar Mediterraneo. Il solo libro aperto è ritenuto un emblema della sovranità dello Stato e, di conseguenza, furono numerose le raffigurazioni dei dogi inginocchiati davanti a tale allegoria. Il simbolo leonino esprime il significato araldico di maestà e potenza, tratto quest'ultimo sottolineato dalla coda felina alzata (secondo un'interpretazione popolare, la coda alzata è simbolo di tempo di vittoria: "*Quando el leon alsa la coa tuti i altri sbassa la soa*"; G. Argolini, 2008), mentre il libro enuncia i concetti di sapienza e di pace, e l'aureola conferisce all'immagine un'aura di *pietas*. Dunque, sono metaforicamente presenti tutti i caratteri con cui Venezia amò descrivere sé stessa: maestà, potenza, saggezza, pace, forza e pietà religiosa.

Marco Boschini vide sopra il tribunale del Magistrato della Biastema "un Leone alato, con un Prencipe avanti, che tiene uno Stendardo in mano; opera di Giacobello" (M. Boschini, 1674, p. 49). Visti i frequenti rapporti tra Jacobello e la Repubblica veneziana è plausibile che egli abbia eseguito una seconda versione (ormai perduta) del 'Leone di San Marco' con l'aggiunta della figura di un doge recante uno stendardo, ma è altrettanto ammissibile che il Boschini abbia visto sia il 'Leone di San Marco' della Sala dell'Avogaria di Comùn

sia quello del Magistrato della Biastema e poi abbia confuso l'autore delle due opere. Nel 1834 Amico Ricci ha accennato a "...una tavola collo stemma della repubblica, che rimane nella sala dell'Avogaria...". Per Michele Caffi il leone marciano è stato il più antico dipinto di Jacobello di cui abbiamo certa la data. Laudedeo Testi ha lodato il dipinto "per l'accordo perfetto tra l'animale e il taglio del quadro, pel disegno, per l'espressione, per le vaste dimensioni". Adolfo Venturi si è soffermato sulla "ricerca di monumentalità decorativa nello studio di riempire lo spazio col superbo animale che ha le ali dalle penne ad aculei di ferro, e la gran giubba arricciata e il fiocco della coda arcuata come termine di gotico fiorone". Carl Huter ha evidenziato come "its subject limits its value as a guide to the artist's direction during that decade". Infine, per Keith Christiansen la "morbidezza del modellato", la "distensione decorativa delle ali" e la "trama astratta delle volute formate dalla coda", renderebbero omaggio a Michelino da Besozzo.

Tra le opere di Jacobello del Fiore il 'Leone di San Marco' ricopre un ruolo significativo, poiché è l'unica che si possa ricondurre con certezza al secondo decennio del Quattrocento, creando una netta cesura tra la più antica attività del nostro artista e la sua prima maturità.

#### BIBLIOGRAFIA:

A. Ricci, 1834, I, p. 224 nota 3; G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, 1871, I, p. 6 nota 1; M. Caffi, 1880, p. 8; L. Venturi, 1907, pp. 59, 81; L. Testi, 1909-1915, I, pp. 394, 399; A. Venturi, 1901-1940, VII, p. 298; R. Van Marle, 1923-1938, VII, pp. 346-347; R. Pallucchini, 1956, p. 64; B. Berenson, 1957, I, p. 94; C. Huter, 1978, p. 35; K. Christiansen, in *La Pittura in Italia*, 1987, I, p. 123; G. Aldrichetti, M. De Biasi, 1998, p. 166, n. 20; G. Aldrichetti, 2002, pp. 50-52; E. Cozzi, 2012, p. 24.

26.

### *La Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele*

Tempera su tre tavole congiunte, la Giustizia 208 x 194 cm, l'arcangelo Michele 208 x 133 cm (frammentario a sinistra) e l'arcangelo Gabriele 208 x 163 cm

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 703 (dal Magistrato del Proprio in Palazzo Ducale).

Sul pannello centrale, sopra la testa del leone di sinistra: "IACOBELLUS DE FLORE PINXIT 1421". Sul pannello sinistro, tra l'arcangelo Michele e il drago/diavolo, all'altezza della bilancia: "S(ANCTUS) MICHAEL". Sul pannello destro, accanto alla parte inferiore del cartiglio svolazzante: "S(ANCTUS) GABRIEL". Sul cartiglio alle spalle della Giustizia: "EXEQUAR ANGELICOS MONITUS SACRATAQUE VERBA BLANDA PIIS INIMICA MALIS TUMIDISQUE SUPERBA". Sul cartiglio sorretto dall'arcangelo Michele: "SUPPLICIUM SCELERI VIRTUTUM PREMIA DIGNA ET MICH I PURGATAS A(N)I(M)AS DA LANCE BENIGNA". Sul cartiglio sorretto dall'arcangelo Gabriele: "VIRGINEI PARTUS HUMANE NUNCIA PACIS VOX MEA VIRGO DUCEM REBUS TE POSCIT OPACIS".

Il trittico presenta ancora la carpenteria originale ridorata e in parte rifatta, particolarmente a sinistra, sopra il braccio destro dell'arcangelo Michele, dove si vede chiaramente la cesura che divide la struttura del XV secolo da quella in stile. La carpenteria è formata da tre archi trilobati ribassati, costruiti tramite lo scandire di racemi floreali e di zone dipinte alternativamente di rosso o di azzurro, mentre nei pennacchi trovano luogo fiori stilizzati a quattro petali iscritti entro clipei e identici soggetti a quattro o tre petali, che aggiornano le analoghe decorazioni delle carpenterie dei trittici di Stoccolma e di Montegranaro. In conseguenza di una fenditura la tavola centrale perse estesi tratti di colore originale (specialmente sulla veste della Giustizia), prontamente integrati da cospicue ridipinture. Il fondo azzurro fu completamente rifatto, adeguandosi filologicamente al medesimo espediente adottato sia dal "Maestro della Madonna Giovanelli" per la 'Madonna' eponima sia da Nicolò di Pietro per un' 'Incoronazione della Vergine' della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini di Roma, come pure dal "Maestro di Ceneda" (*alias* "Lorenzo da Venexia") per i 'Santi Pietro e Stefano' del Museo di Stato della Repubblica di San Marino e per una 'Madonna col Bambino' già a Colonia presso la Galleria Malmedè. Insieme al fondo furono rifatte la mano destra del San Michele e la firma dell'artista, la quale, fortunatamente, non è altro che il riflesso dell'originale tramandataci da Carlo Ridolfi e da Antonio Maria Zanetti: "1421. 23 NOVEMBRIO. JACOBELLUS DE FLORE. PINXIT".

Il trittico è stato acquisito dalle Gallerie dell'Accademia nel 1884, ma originariamente era stato dipinto per ornare il Magistrato del Proprio in Palazzo Ducale, cioè una delle Corti di Palazzo originate dall'antica *Curia Ducis*, destinata ad amministrare la Corte civile e penale (M. Ferro, 1778-1781, II, p. 584; M. Roberti, 1906-1911, I, pp. 182-186, II, pp. 59-99; A. Da Mosto, 1937-1940, I, pp. 89-91).

San Michele è raffigurato nella duplice veste di condottiero che sconfigge il demonio, simboleggiato dal drago, e di psicopompo, ovvero di colui che pesa le anime per verificare quali siano degne di entrare in paradiso e quali, invece, siano destinate all'inferno. Malgrado l'iscrizione con il nome dell'arcangelo Gabriele sia pressochè scomparsa, egli è riconoscibile dal giglio e dall'altra iscrizione nel cartiglio, che lo designa quale nunzio della nascita della Vergine e della pace tra gli uomini. Le maniche verdi del suo abito possiedono ancora qualche traccia delle velature originali, a cui era affidato il compito di creare un effetto cangiante, mentre le sue ali sono tappezzate da eleganti piume di pavone. La malinconica Giustizia è accompagnata dai suoi più comuni attributi iconografici, vale a dire la bilancia, rappresentazione di equità ed equilibrio, che in genere viene posta nella mano sinistra (C. Ripa, 1593, III, p. 203), la spada, simbolo di potere e forza, e la corona d'oro, emblema di regalità, eccellenza e sublimità, ed è affiancata da due mansueti leoni, personificanti la sapienza divina, che sembrano essere stati catturati nella medesima savana da cui dovette provenire il 'Leone di San Marco' della Sala dell'Avogaria di Comùn. Essa indossa un appariscente corpetto in pastiglia dorata, su cui è raffigurato un sole, che trae origine da alcune soluzioni impiegate da Nicolò di Pietro, ossia la splendida fibbia a forma di testina/sole, dipinta direttamente sulla lamina metallica nella 'Madonna' Belgarzone del 1394, e la fibbia circolare puntata sul petto della 'Madonna dell'Umiltà' dello Szépművészeti Múzeum di Budapest. In nessuna altra opera del momento si riscontra un così ampio utilizzo della decorazione a pastiglia dorata: con questa tecnica furono eseguiti

i nimbi, i diademi e le ali degli arcangeli, i polsini dei corpetti della Giustizia e di Gabriele, gli elementi che costituiscono l'armatura dell'arcangelo Michele (cioè la goletta, gli spallacci, le gambiere, il petto a maglie quadrate, delineate da una punteggiatura con al centro una rosetta a sei cerchi e uno centrale, la panziera, composta da tre grandi borchie dalla forma floreale ottenute a stampo e il fiancale a maglie semicircolari, tracciate da una punteggiatura con al centro una borchia dalla forma floreale, che in basso prosegue in una sorta di gonnellino a losanghe), la corona della Giustizia, il gambo, dipinto di verde, e i fiori del giglio tenuto da Gabriele, sia i bracci sia i piatti delle bilance sorrette dalla Giustizia e dall'arcangelo Michele, e, addirittura, le corna sulla cresta del drago (P. Buttus, 2002-2003, pp. 84-86).

Nel lontano 1648 Carlo Ridolfi ammirò "...in Venezia nell'ufficio del Proprio sopra un armadio tre figure, i cui corpi sono inseriti con bell'artificio di lavori di stucco dorati...". Anche Marco Boschini, "Andando al Magistrato del Proprio", ha visto "...tre figure: nel mezzo la Giustizia, alla destra l'Angelo Michele, & alla sinistra l'Angelo Gabriele: e sono memorabili per l'antichità, che furono fatte l'anno 1421 da Jacobello". Nel 1771 Antonio Maria Zanetti ha avuto la fortuna di poter osservare il trittico ancora nella sua collocazione originaria: "...Sono tre figure, introdotte in tre nicchie, ornate di stucchi dorati. La prima è la Giustizia, e le altre due rappresentano i Santi Angeli Michele e Gabriele...". Luigi Lanzi ha lodato "que' due leoni che" Jacobello "ha messi per simboli alla Giustizia", ma ha ritenuto che "tutte le altre figure" avrebbero avuto "più stima se non avesse caricato di ornati e trine d'oro le vesti secondo il costume del suo secolo". Michele Caffi ha ricordato "...una ancona con tre figure in nicchie adorne di stucchi dorati; eravi la Giustizia nel centro, a destra l'angelo Michele, a sinistra il Gabriele...". Per Lionello Venturi "Il desiderio di un grandioso effetto decorativo rendeva l'opera di Jacobello come di gotico barocco...", mentre per Laudedeo Testi "Jacobello nei due arcangeli può considerarsi come un barocco del secolo XV, che però ha vivo e vigile il senso decorativo e sa riempire ed equilibrare gli spazi e le masse con arte sapiente un po' farraginoso". Frederick Mason Perkins ha riscontrato un'esuberante spirito decorativo e un goticismo *flamboyant*. Viceversa, Roberto Longhi ha criticato aspramente il trittico, parlando di "lusso ormai insolente" e di "fioritura spampanata...". Di questa opinione sono stati anche Luigi Coletti, che lo ha paragonato a una "prurigine gotica" o a "una ubriacatura forzata...tanto gonfia e 'barocca' è l'enfasi oratoria delle figure gesticolanti a vuoto", e Rodolfo Pallucchini, che ha notato "un momento di involuzione espressiva, di "abbandono a questo ritmo gotico senza controllo...". Più recentemente, Mauro Lucco, sottolineando come il trittico sia un'opera a parte nel percorso di Jacobello, ha sostenuto che questa "differenza di stile" dagli altri lavori sia "colmata dalla radicale differenza di funzione".

L'arcangelo Michele fu il modello da cui prese ispirazione l'autore del medesimo soggetto in pietra calcarea, ubicato nella cappella della navata sinistra della chiesa dedicata a San Michele arcangelo di Montemerlo, frazione di Cervarese Santa Croce (Padova; G. Ericani, in *Pisanello*<sup>1</sup>, 1996, p. 219). La scultura fu portata in chiesa il 23 settembre 1425 su commissione di Benvenuto de Bazioli ed è la più importante opera dello scultore viennese Aegidius Gutenstein da Wiener Neustadt. Le finiture, la policromia e le decorazioni in oro rimandano al gusto lussuoso ed esorbitante del San Michele veneziano, anche se va detto che nella scultura, costruita nei modi di Jacobello Dalle Masegne e secondo stilemi desunti

dalle opere di Niccolò di Pietro Lamberti e di Nanni di Bartolo, tutto risulta meno accattivante. Un'equivalente raffigurazione della Giustizia, stavolta in rilievo, sostituisce il quadrilobo traforato della tredicesima colonna, partendo dall'angolo sud, della zona superiore della galleria di Palazzo Ducale affacciata sulla Piazzetta. Tale figura coronata, accompagnata dall'iscrizione "Venecia", stringe una spada ed un cartiglio, sedendo sopra un invisibile trono, fiancheggiato da due leoni. Essa sovrasta il mare, contenente un delfino e alcuni pesci, mentre ai suoi piedi emergono due "furie". Il trittico è l'emblema della produzione artistica "ufficiale" di Jacobello del Fiore e si colloca allo schiudere del terzo decennio del Quattrocento, dando avvio alla prima maturità del nostro artista. Le sue eterogenee componenti stilistiche sono frutto di svariate esperienze, come la metabolizzazione delle novità gentiliane, la rielaborazione delle tecniche decorative di Nicolò di Pietro e il contatto con la produzione scultorea destinata al coronamento esterno della basilica di San Marco di Venezia, a cui lavorarono i toscani Niccolò di Pietro Lamberti, il figlio Pietro, Giovanni di Martino da Fiesole e Nanni di Bartolo. Per questa ragione, credo che si debba accantonare il giudizio negativo che lo ha accompagnato fin dal commento del Lanzi, restituendogli il merito di essere uno dei più straordinari esempi del gotico internazionale veneziano.

#### BIBLIOGRAFIA:

C. Ridolfi, 1648, I, pp. 46-47; M. Boschini, 1674, p. 49; A.M. Zanetti, 1771, pp. 16-17; L. Lanzi, 1795-1796, II, p. 15; F. Baldinucci, 1681-1728, I, p. 458; G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, 1871, I, p. 6 nota 2; M. Caffi, 1880, p. 8; *Catalogo*, 1887, p. 80; A. Conti, 1895, p. 6; L. Venturi, 1907, pp. 82-83; L. Testi, 1909-1915, I, pp. 400-402, 420; A. Venturi, 1901-1940, VII, p. 296; G. Gronau, in *Allgemeines Lexicon*, 1915, XI, pp. 595-597; R. Van Marle, 1923-1938, VII, pp. 347-348; L. Planiscig, 1926, p. 91; F. Mason Perkins, 1929, p. 40; B. Berenson, 1936, p. 232; R. Longhi, 1945-1946, p. 50; R. Pallucchini<sup>1</sup>, 1950, p. 13; L. Coletti, 1953, pp. X-XII; S. Moschini Marconi, 1955, pp. 28-29, n. 26; R. Pallucchini<sup>1</sup>, 1956, p. 65; G. Gamulin, 1957, p. 27; B. Berenson, 1957, I, p. 94; Idem, 1958, I, p. 97; G. Vitalini Sacconi, 1974, p. 11; S. Sinding-Larsen, 1974, V, pp. 55-56; B. Degenhart, A. Schmitt, 1980, pp. 140-141, 153; K. Christiansen, 1982, pp. 70-71 nota 15; G. Nepi Scirè, in *Gallerie dell'Accademia*, 1985, p. 124, n. 133; K. Christiansen, in *La Pittura in Italia*, 1987, I, pp. 126-127, fig. 167; E. Merkel, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1988, XXXVI, p. 559; M. Lucco, in *La Pittura nel Veneto*, 1989-1990, I, pp. 27-28; G. Nepi Scirè, 1991, p. 43; F. Spadavecchia, in *Pisanello*<sup>1</sup>, 1996, pp. 302-303; N. Schneider, 2002, pp. 13-14; E. Cozzi, 2012, p. 24.

27.

### *Madonna dell'Umiltà*

Tempera su tavola.

Ubicazione ignota (Londra, collezione di R.H.R. Brocklebank).



La tavola è percorsa da una vistosa fenditura centrale. Pamela Buttus ha giustamente notato che le applicazioni dell'oro non combaciano con quelle solitamente impiegate da Jacobello del Fiore: i larghi bordi punzonati sono sostituiti da un minuto ricamo in oro a missione e manca completamente il punzone a rosetta a sei circoli e uno centrale, che ritroviamo in quasi tutte le opere di Jacobello (P. Buttus, 2002-2003, p. 64).

In quest'occasione il pittore veneziano ha unito l'iconografia della 'Madonna dell'Umiltà' con quella dell'*hortus conclusus*, ispirandosi alla soluzione che era stata introdotta a Venezia da Gentile da Fabriano nella 'Madonna col Bambino' destinata alla chiesa di San Domenico di Perugia. Oltre In aggiunta, il valore simbolico della verginità di Maria è riprodotto mediante la fusione dell'originario motivo iconografico della siepe arborea con quello dell'*hortus conclusus*, ed è ulteriormente rafforzato dalla presenza del Padre Eterno, che invia la colomba dello Spirito Santo e da cui si diparte una fitta razzatura sul fondo oro.

La tavola è stata attribuita a Jacobello del Fiore da Andrea De Marchi con una datazione sul 1420.

Questa cronologia è confermata dalle affinità che intercorrono tra il volto della Vergine londinese e quello della Giustizia del trittico delle Gallerie dell'Accademia, datato 1421: si confrontino i menti sferici, le lievi pappagorgie e i grandi occhi stanchi, evidenziati da ampi rigonfiamenti in corrispondenza delle palpebre inferiori.

#### BIBLIOGRAFIA:

A. De Marchi, 1992, pp. 51, 89-90 nota 40.

28.

### *Madonna col Bambino*

Tempera su tavola, 53,7 x 39,7 cm

San Francisco, Fine Arts Museums, Legion of Honor, inv. 69.30.71 (Forth Worth, Texas, collezione di Ernest Closuit; Bradford, Pennsylvania, dono di T. Edward e Tullah Hanley).

Dalle foto conservate nelle fototeche di Bernard Berenson e di Federico Zeri (scheda 24066, busta 0277, fascicolo 3) si osserva che il fondo oro si presenta in un mediocre stato di conservazione e che entrambe le figure dovettero subire un improprio addolcimento antiquariale, che contribuì a raggelare gli originari aspetti stilistici del dipinto.

La seria Madonna, dalle seducenti labbra e dal viso perfettamente ovale, poggiato su di un collo taurino, non nasconde la sua preoccupazione per la futura Passione del Figlio. Essa indossa un soave abito rosa e un *maphorion* di broccato azzurro, arricchito da guarnizioni in oro punzonato, mentre il robusto e sorridente Bambino, dalla fronte spaziosa e dal mento pronunciato, protende le manine e la gambetta sinistra nel tentativo di attirare l'attenzione della Madre.

Per quanto concerne la cronologia, non sarà inopportuno supporre una datazione sul 1420 circa: infatti, la posa del Bambino imita quella dell'equivalente figura della tavola già a Londra in collezione Brocklebank e la Madonna si collega tanto alla Giustizia del trittico delle Gallerie dell'Accademia quanto all'omologa della predetta tavola londinese.

#### BIBLIOGRAFIA:

Inedita.

29.

### *Madonna col Bambino*

Tempera su tavola, 61 x 42 cm

Firenze, Museo Stefano Bardini, Galleria Corsi, inv. 24/1686.

La tavola è danneggiata da una crepa, che la solca verticalmente. In un vecchio restauro il tavolato è stato assottigliato e rinforzato sul retro con una parchettatura alla "fiorentina" formata da cinque traverse longitudinali e sette orizzontali. La superficie pittorica risulta leggermente svelata, il volto della Vergine è stato alterato da fastidiose ridipinture e sia la cornice sia la decorazione punzonata delle aureole sono frutto di un rifacimento moderno.

Il 21 giugno 1938 la signora Fortunata Carobbi donò la tavola al Comune di Firenze, insieme ad altri 611 dipinti, per adempire alle volontà testamentarie del marito Arnaldo Corsi, ingegnere, collezionista e antiquario, che nel 1919 aveva lasciato a usufrutto della moglie la sua raccolta formata da più di duemila quadri, per allestire una pinacoteca o un museo dedicato al suo nome.

La Madonna a mezzo busto sorregge il Figlio con entrambe le mani, osservando lo spettatore, mentre il vivace Bambino si dimena, sollevando gli occhi e il braccio sinistro in direzione della Madre.

In occasione della mostra "*Le arti a Firenze tra Gotico e Rinascimento*" Alberto Lenza ha introdotto negli studi la tavola, suggerendo una datazione oscillante tra il 1420 ed il 1425.

Tale forbice cronologica andrà accorciata, collocando la tavola intorno al 1420, visti i rapporti con il medesimo soggetto dei Fine Arts Museums of San Francisco (Legion of Honor) e con il trittico delle Gallerie dell'Accademia, raffigurante la 'Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele', datato 1421.

#### BIBLIOGRAFIA:

A. Lenza, in *Le arti a Firenze*, 2009, p. 152, n. 45.

30.

### *Madonna dell'Umiltà*

Tempera su tavola, 60 x 46 cm

Collezione privata (Verona, Galleria Menaguale, 1991).

Il dipinto è in un discreto stato di conservazione, malgrado abbia perso estesi tratti di colore nella parte inferiore.

La Vergine siede sopra un prato di margheritine, stringendo tra le braccia uno stempiato Bambino, che indossa una tunica decorata da cangianti crisografie alla bizantina, segno indelebile del mai sopito amore per la tradizione pittorica del Trecento veneziano. Il luminosissimo mantello della Vergine esibisce quel motivo decorativo cuoriforme, che vediamo impresso anche sugli abiti delle Madonne dipinte dal “Maestro della Madonna Giovanelli”. Tale decorazione fu realizzata con la tecnica dello sgraffito per simulare un tessuto ricamato in oro. L’impiego di questa particolare tecnica, unito al considerevole utilizzo della pastiglia dorata nel trittico con la ‘Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele’ delle Gallerie dell’Accademia, testimonia lo spiccato interesse per le sperimentazioni tecniche di Nicolò di Pietro, dal momento che trae origine dall’esecuzione del minuto ricamo d’oro della veste rossa della ‘Madonna’ Belgarzone, firmata dal pittore del “Ponte del Paradiso” nel 1394. Il fondo è fittamente razzato, gli orli delle vesti sono punzonati con una serie di anelli a due cerchi e le aureole di entrambe le figure sono punzionate con quel tipico motivo jacobelliano delle rosette a sei cerchi e uno centrale.

Egidio Martini ha attribuito la tavola a Jacobello del Fiore, proponendo una datazione intorno al 1410-1415.

Ciò nondimeno, ritengo che vada spostata leggermente in avanti, sul 1420 circa, considerato che le pieghe curvilinee del mantello della Madonna sono strettamente connesse alle analoghe soluzioni del trittico veneziano, datato 1421. Del dipinto esiste una variante, ascrivibile alla bottega del nostro artista (tempera su tavola, 54,5 x 43 cm.), transitata ad un’asta londinese di Christie’s come Jacobello del Fiore (25 marzo 1977, lotto 76; Londra, Arundel Cathedral Restoration Fund; Christie’s, Londra, 10 luglio 1981, lotto 100; Dorotheum, Vienna, 17 marzo 1982, lotto 348).

#### BIBLIOGRAFIA:

E. Martini, 1991; Idem, in *Florilegium artium*, 2006, pp. 127-128.

31.

### *Incoronazione della Vergine tra i Santi Ambrogio, Girolamo, Agostino, Berardo, Gregorio e Nicola da Tolentino, e l'Imago*

## *Pietatis tra i Santi Caterina d'Alessandria, Filippo, Pietro, Paolo, Giacomo Minore e Monica*

Tempera su tavola, 264 x 300 cm

Teramo, Cattedrale, cappella di San Berardo (dalla chiesa di Sant'Agostino).

Sul pavimento marmoreo dove poggiano i piedi i santi del registro inferiore: “S(ANCTUS) AMBROSIUS”, “S(ANCTUS) JERONIMUS”, “S(ANCTUS) AUGUSTINUS”, “S(ANCTUS) BERARDUS”, “S(ANCTUS) GREGORIUS”, “S(ANCTUS) NICOLAUS DE TOLENTINO”. Sul cartiglio sorretto da Santa Monica: “UT CIVITATEM ISTAM TERAMANAM CUM OMNI POPULO SUO REGERE ET CONSERVARE DIGNERIS TE ROGAMUS AUDI NOS / SANCTA MONACA MATER AUGUSTINI”. Sul cartiglio sorretto da San Berardo: “AVERTATUR OBSECO IRA TUA ET FUROR TUUS A CIVITATE TUA TERAMANA / CAPITULO EODEM”. Sul cartiglio sorretto da Sant'Agostino: “PROPTER TEMET IPSUM INCLINA DEUS MEUS AUREM TUAM ET AUDI APERI OCULOS TUOS ET INDE CIVITATEM TERAMANAM SUPER QUAM VOCATUM EST NOMEN TUUM / CAPITULO EODEM”. Sul registro inferiore del pannello centrale, accanto al committente agostiniano: “MAGIST(ER) NICOLAUS”, “NE MORERIS PROPTER TEMET IPSUM DEUS MEUS QUARE NOMEN TUUM INVOCATUM EST SUPER CIVITATEM ISTAM ET SUPER POPULUM ISTUM / CAPITULO EODEM”. Sul registro inferiore del pannello centrale, alla confluenza dei due fiumi: “TERAMUM”. Sul registro inferiore del pannello centrale, sotto la prima figura maschile di destra “JACOBELL(US) DE FLORE PINXIT”. Sui cartigli sorretti dai sei mezzi busti di profeti, collocati all'estremità superiore della carpenteria del polittico: “DANIEL PROPH(ET)A”, “P(ROPHETA) ABRA[S]”, “DAVIT REX”, “SALOMON P(ROPHETA)”, “JACOB”, “P(ROPHETA)...”.

Nel corso di un intervento di restauro del 1808 i pannelli del registro superiore furono trasferiti da destra a sinistra e viceversa, modificando l'ordine gerarchico dei santi e con esso quello dei profeti che sbocciano da turgide effluorescenze nella zona superiore della carpenteria. In passato la tavola con il ‘Cristo passo’ era stata danneggiata da una grossa spaccatura, che fu urgentemente risanata, mentre l'integrità della carpenteria fu ricostituita mediante il rifacimento di alcuni elementi. Attualmente il polittico si presenta in buono stato di conservazione, ancorché sia possibile notare alcune cadute di colore nel registro inferiore del pannello centrale e nel pavimento marmoreo su cui poggiano i piedi i santi a figura intera.

Il polittico è ubicato sull'altare della cappella di San Berardo all'interno della Cattedrale di Teramo, ma fu dipinto per ornare l'altar maggiore della chiesa di Sant'Agostino.

La sua struttura è alquanto complessa: nel registro inferiore sono presenti sei santi a figura intera e un pannello centrale più grande, in cui compare una raffinatissima ‘Incoronazione della Vergine’ e una dettagliata rappresentazione della città di Teramo, affiancata tanto dai rappresentanti della comunità ecclesiastica quanto da quelli della comunità civile. Il registro superiore ospita sei santi a mezzo busto e una cimasa trapezoidale, leggermente aggettante, composta da tre tavole, raffiguranti l’*Imago Pietatis*. I santi del registro inferiore sono comodamente riconoscibili dalle iscrizioni e dai loro attributi iconografici: partendo da sinistra vediamo Sant'Ambrogio in abiti vescovili, con il pastorale e lo

scudiscio, San Girolamo in abiti cardinalizi, con un libro e il modello di una chiesa con la facciata a salienti e un grande portale centrale (forse l'antica chiesa di Sant'Agostino di Teramo), Sant'Agostino con la tonaca nera e la mitra vescovile, San Berardo vescovo, patrono della città e della diocesi di Teramo, San Gregorio benedificante con un libro e il triregno papale e San Nicola da Tolentino con un libro e la tonaca nera degli agostiniani. I santi del registro superiore non sono accompagnati da iscrizioni, ma sono comunque identificabili: partendo da sinistra possiamo distinguere Santa Caterina d'Alessandria con la corona, la palma del martirio e un frammento della ruota dentata con cui fu torturata, San Pietro con un libro e le canoniche chiavi, San Paolo con la spada e un *rotulus*, che allude alle sue celebri *Lettere*, e Santa Monica con un libro e l'abito nero delle agostiniane. In più, il giovane santo imberbe e l'altro dalla parte opposta, con un libro e la barba, dovrebbero essere riconosciuti nei Santi Filippo e Giacomo Minore, visto che la chiesa a cui era destinata il polittico, prima che fosse dedicata a Sant'Agostino, era stata costruita in onore dei beati apostoli Filippo e Giacomo, i quali sono spesso raffigurati insieme, tanto che la Chiesa cattolica celebra la loro festa nello stesso giorno, il tre maggio. La Vergine incoronata è circondata da zelanti angioletti e siede accanto al Cristo sopra un mirabolante trono, adornato da una nicchia a valva di conchiglia e da aeree microarchitetture traforate in stile *flamboyant*, in accordo ad una tradizionale iconografia veneziana, che trova le sue origini sia in una medesima composizione della National Gallery of Art di Washington, datata 1324, la quale è stata riferita al fratello maggiore di Paolo Veneziano, cioè a Marco di Martino (M. Muraro, 1969, pp. 29-32, 78-81 note 52-77; S. Borla, 1970, pp. 199-204; G. Gamulin<sup>2</sup>, 1970, pp. 255-267), sia in alcune dipinte dallo stesso Paolo, ossia il pannello centrale del cosiddetto 'Polittico di Santa Chiara' delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e un' 'Incoronazione della Vergine' della Frick Collection di New York, datata 1358. Nel registro inferiore del pannello centrale la città di Teramo è riconoscibile sia grazie all'iscrizione "TERAMUM" sia perché è fiancheggiata dai due fiumi, il Vezzola e il Tordino, che contribuirono a dargli il nome con cui fu conosciuta durante l'antichità (Interamnia). Le chiese ritratte nella "pianta" jacobelliana sono San Francesco (in basso presso la Porta Regia), la Cattedrale (al centro, di maggiori dimensioni) e Sant'Agostino (in alto a destra verso le mura), la cui architettura combacia con quella del modello di chiesa sorretto da San Girolamo. Alla sinistra di quest'ultimo edificio compare il massiccio Palazzo Vescovile e, in basso, alla confluenza dei due fiumi vi è la chiesa con cenobio femminile benedettino di Sant'Angelo delle Donne (poi Santa Maria delle Grazie). In alto, in piena evidenza su una montagnola, vi è una chiesa che si impone per dimensioni rispetto a tutte le altre ubicate in città; Luisa Franchi dell'Orto ha immaginato che possa essere la più importante fondazione agostiniana nell'ambito della diocesi teramana, cioè l'eremo di Sant'Onofrio *ad Cesenanum*, consacrato nel 1251. Tra i rappresentanti della comunità ecclesiastica spicca la figura di "MAGIST(ER) NICOLAUS", che indossa la tonaca nera degli agostiniani e che, nella prima metà del terzo decennio del Quattrocento, fu eletto vicario dell'intera provincia della Marca Trevigiana e del convento di Santo Stefano di Venezia (Archivio della Curia Generalizia Agostiniana, *Registro del generale Agostino da Roma*, Dd.4, anni 1419-1427; vedi cap. IV, pp. 121-124). Se riflettiamo sul suo eminente ruolo e sui rapporti che dovette intrattenere con l'ambiente lagunare, allora non sarà indebito ritenere che egli sia stato il reale committente del polittico. Al suo seguito vi sono

due monaci agostiniani, un altro seguace della regola di Sant'Agostino, ossia un premostratense vestito di bianco (B. Ardura, in *La sostanza dell'effimero*, 2000, pp. 240-244, n. 52), il cui Ordine canonico si era insediato fin dall'XI-XII secolo presso la chiesa di San Pietro di Campovalano di Campi, a poco meno di dieci chilometri da Teramo (i premostratensi si diffusero rapidamente in Abruzzo, poiché da una bolla di Lucio III del 1183 si rileva che essi si erano insediati nelle chiese di Santa Maria di Ronzano, San Giovanni in Isola, San Giovanni in Casanello, San Niccolò in Galbano e San Salvatore *ad Fanum*, le quali dipendevano tutte dall'abate premostratense, che risiedeva presso l'abbazia dei Santi Quirico e Giulitta di Antrodoco; N. Palma, 1832-1836, IV, p. 101), e due importanti personaggi, magari due canonici, dal momento che presentano la piccola tonsura, che distingue i sacerdoti secolari dai monaci (G. Rocca, in *La sostanza dell'effimero*, 2000, pp. 60, 225-227, n. 42), e indossano un mantelletto rosso con cappuccio, che lascia in vista un gran collo di vaio, una pelliccia di pregio riservata solitamente a nobili, dignitari o magistrati (forse quel mantelletto che copre la nuca, le spalle ed eventualmente la testa è un'*almuzia*, in altre parole un segno distintivo dei canonici, che si diffuse soprattutto a partire dal XV secolo; G. Rocca, in *La sostanza dell'effimero*, 2000, p. 54). Tra i rappresentanti della comunità civile sono un uomo maturo, che indossa un mantello e un mazzocchio rosso-azzurro, un ragazzo biondo, che indossa un lungo abito nero e un capperone (*chaperon*) rosso, ovvero un copricapo maschile, ibrido tra il cappuccio, il mazzocchio ed il turbante, una donna con uno sgargiante abito rosa e un'altra con una sofisticata acconciatura. L'uomo in primo piano è stato considerato come un autoritratto di Jacobello del Fiore, a causa della firma che appare sotto di lui, ma recentemente la Franchi dell'Orto ha congetturato che possa connotare la figura del podestà, per quanto non sussistano sufficienti elementi per sostenere tale ipotesi. La prima menzione del polittico si deve allo storiografo abruzzese Niccola Palma, il quale ha fatto talmente tanta confusione tra il nome del committente e quello dell'artista da riferirlo a un immaginario "Niccolò Jacobelli Fiorentino". Tuttavia, è riuscito a cogliere le qualità del polittico, dichiarando che "...sono tirate sopra l'oro molte e tutte belle figure, le quali ancora conservano una vivacità e freschezza di colorito incantevole...". È stato merito di Michele Caffi e di Gennaro Della Monica l'averlo restituito a Jacobello del Fiore, pubblicandolo sulle pagine della rivista *'Arte e Storia'* a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro. Giulio Cantalamessa ha ricordato che "...Teramo ha il vanto di conservare una tavola che può dirsi il capolavoro..." di Jacobello del Fiore in Abruzzo. Guglielmo Aurini ha proposto di collocarlo dopo il 1430, ipotizzando che nel personaggio indicato dall'iscrizione come "MAGIST(ER) NICOLAUS" si debba riconoscere l'orafo e scultore Nicola da Guardiagrele, il quale fra il 1433 e il 1448 eseguì il famoso paliotto in argento dorato per la Cattedrale teramana. Laudedeo Testi ha supposto "...che l'opera sia stata dipinta in patria da Jacobello per commissione di devoti cittadini teramani residenti in Venezia". Per Adolfo Venturi alcuni dei santi "disposti entro le caselle del polittico" avrebbero reso manifesta l'influenza di Gentile da Fabriano. Anche Raimond Van Marle ha fatto il nome del pittore fabrianese: "In the central figures and in those of the standing saints, I think that Gentile's influence, although still comparatively feeble, is, none the less, indisputable". Enzo Carli ha associato due opere abruzzesi del "Maestro di Ceneda" (*alias* "Lorenzo da Venezia"), vale a dire il polittico proveniente dalla chiesa di Santa Maria La

Nova di Cellino Attanasio (oggi al Museo Nazionale d'Abruzzo dell'Aquila) e il 'Polittico di San Giacomo' del Museo Capitolare di Atri, al polittico teramano di Jacobello del Fiore, istituendo "...un filo di collegamento...nel paesaggio, altrimenti deserto e impraticato, dell'arte abruzzese dei primi decenni del Quattrocento". Roberto Longhi ha pensato che il polittico spetti ai primi anni del XV secolo, "dato lo stacco forte" che lo "disgiunge dalle opere datate del '15 e del '21". Questa datazione è stata ugualmente caldeggiata da Carlo Volpe e da Rodolfo Pallucchini, al quale è sembrata "evidente la discendenza di Jacobello del Fiore dai modi gotici risentiti ed intensi di Jacobello di Bonomo, e particolarmente dal polittico del 1385 di S. Arcangelo di Romagna". Ileana Chiappini di Sorio ha localizzato cronologicamente il polittico dopo il 1407, cioè dopo il trittico di Montegranaro. Nel 1974 Giuseppe Mantovani ha arretrato la sua esecuzione alla fine del Trecento. Carl Huter ha reputato "...that it was painted in the years immediately following 1400 were it not observable that Jacobello's art underwent a radical change in those years comparable to the direction taken by other Venetian painters and illuminators". Luigia Ricci Rozzi ha creduto che sia databile tra il 1400 e il 1410, mentre Keith Christiansen lo ha sistemato subito dopo la fine del primo decennio del Quattrocento. Ettore Merkel ha posto "il polittico del Municipio di Teramo" tra i dipinti di Jacobello che "la critica tende a raggruppare, in una sequenza di tempo forzatamente problematica", in altre parole tra il 1395 e il 1407 circa. Andrea De Marchi è stato il primo a pensare che possa appartenere "...già al terzo decennio" del secolo. Al contrario, Tiziana Franco ha immaginato che sia stato compiuto nel corso del secondo decennio, aggiungendo che "...le sue pitture, rispetto a quelle del polittico della Beata Michelina, pur nella conferma di un tono emotivo corrucciato, attestano un più evidente, ma selettivo, riecheggiamento delle novità di Gentile". Mauro Minardi lo ha situato a poca distanza dal 'Polittico della beata Michelina' di Pesaro, datandolo nuovamente verso il 1410. Maria Calì ha ritenuto che sia stato dipinto intorno al 1412-1415, o meglio a seguito del 'Polittico della beata Michelina' e più vicino alle immagini del polittico destinato alla chiesa di San Pietro in Penna di Fermo. Da ultimo, Fausto Eugeni lo ha datato tra il 1407 e il 1410 circa.

La bellissima cornice è coeva al polittico ed è costituita da arcature trilobate fiorite, sormontate da sei mezzi busti di profeti, ognuno dei quali reca un filatterio col proprio nome. Nel lontano 1942 Enzo Carli, notando una simile ornamentazione d'intaglio, ha pensato che questa carpenteria abbia influenzato il 'Polittico di San Giacomo' del Museo Capitolare di Atri. Confrontandolo con il 'Paliotto del Corpus Domini' del Museo Correr, che reca le firme di Caterino Moronzone e di Bartolomeo di Paolo, ha ipotizzato che il 'Polittico di San Giacomo' possa esser stato eseguito da quello scultore veneziano. Di conseguenza, viste le relazioni tra il polittico atriano e quello teramano, ha reputato che Caterino abbia realizzato anche la decorazione plastica del polittico di Sant'Agostino. In effetti, le affinità tra i nostri mezzi busti di profeti e i personaggi del paliotto veneziano sono concrete: si osservino le sottili striature che suddividono le ciocche dei capelli e delle barbe spumose, i panneggi che aderiscono perfettamente al corpo e le grandi mani prensili. A questo punto mi chiedo se Jacobello del Fiore e Caterino Moronzone non siano stati legati da un'abituale *partnership* lavorativa, dal momento che per il 'San Giovanni Evangelista' in legno del polittico di Omisalj e per la statua della beata Michelina Metelli, intagliata al centro dell'omonimo polittico pesarese, abbiamo rilevato analoghi rapporti

con l'attività dello scultore veneziano (Caterino Moronzone è documentato a partire dall'agosto 1399, quando, insieme a "ser Petrus pictor Sanctae Mariae Formosae", compare in qualità di testimone. Sappiamo che era ancora vivo il 16 gennaio 1413 e che era sicuramente morto alla data del 22 ottobre 1430, dato che la moglie Moreta è detta "condam magistri Catarini moranzono". Egli dovette avere una certa dimestichezza nel lavorare fianco a fianco con i pittori veneziani, poiché nel 1404 aveva collaborato con Nicolò di Pietro all'esecuzione del 'Crocifisso' della parrocchiale di Verucchio. A sostegno dell'ipotesi che Jacobello e Caterino abbiano collaborato, dobbiamo ricordare che nel giugno 1400 entrambi avevano vissuto nel rione di San Luca; I. Chiappini di Sorio, 1973, p. 23; A. Markham Schulz, 2011, p. 94, n. 153). Il polittico teramano mostra una profonda comprensione della lezione gentiliana, sviluppando le soluzioni stilistiche embrionali del 'Polittico della beata Michelina'. L' 'Incoronazione della Vergine' del pannello centrale, quantunque discenda dai più celebri modelli del Trecento veneziano, è fortemente influenzata dal medesimo soggetto del 'Polittico di Valleromita' della Pinacoteca di Brera. Le relazioni tra i due polittici non sono testimoniate solamente dagli aspetti stilistici, ma anche da quelli tecnici: infatti, gli angioletti disposti attorno al trono, ad esclusione dei volti e delle mani, sembrerebbero dipinti direttamente sulla foglia d'oro del fondo, in ossequio alla tecnica impiegata per dipingere gli angeli della 'Crocifissione' del polittico milanese, poiché il colore steso sulla lamina metallica fu inciso, scoprendo l'oro sottostante, e poi fu ricoperto da una vernice traslucida rossa (P. Buttus, 2002-2003, p. 63). Che il polittico teramano sia stato dipinto ad anni di distanza dal 'Polittico di Valleromita' e dal 'Polittico della beata Michelina' pare essere confermato sia dai dati di costume, in particolare dai copricapi portati dai rappresentanti maschili della comunità civile, sia dal fatto che nel 1420 la comunità agostiniana di Teramo abbia ampliato la propria struttura conventuale fino a comprendere la chiesa e l'oratorio di San Giacomo, ubicata nelle adiacenze dello stesso convento (L. D'Annunzio, in *L'Archivio di Stato di Teramo*, 2010, p. 60). Dunque, è plausibile che a seguito di quella data gli agostiniani abbiano richiesto un polittico per ornare l'altar maggiore della nuova chiesa, favorendone l'esecuzione intorno alla metà del terzo decennio del Quattrocento.

#### BIBLIOGRAFIA:

N. Palma, 1832-1836, V, p. 166; G. Pannella, 1888, p. 49; V. Bindi, 1889, I, p. 28; M. Caffi, 1890, pp. 110-111; G. Della Monica, 1890, p. 141; G. Cantalamessa, 1892, p. 407; G. Aurini, 1896; B. Cavacchioli, 1903, pp. 442-443; L. Venturi, 1907, pp. 84-85; L. Testi, 1909-1915, I, pp. 406-408; A. Venturi, 1901-1940, VII, p. 206; L. Planiscig, 1926, pp. 89-90; R. Van Marle, 1923-1938, VII, p. 344; P. Colombo, 1931, pp. 3-7; E. Carli, 1942, pp. 164, 168-170; R. Longhi, 1945-1946, p. 49; R. Pallucchini<sup>1</sup>, 1950, p. 14; Idem<sup>1</sup>, 1956, pp. 53-54; B. Berenson, 1957, I, p. 94; C. Volpe<sup>1</sup>, 1958, p. 280; Idem, 1962, p. 438; I. Chiappini di Sorio, 1968, p. 16; Eadem, 1973, pp. 26-28; G. Mantovani, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi*, 1972-1976, V, pp. 5-8; C. Huter, 1978, p. 34; E. Merkel, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1988, XXXVI, p. 559; L. Ricci Rozzi, 1981, pp. 37-41; K. Christiansen, 1982, pp. 70-71 nota 15; D.V. Fucinese, in *Il Duomo di Teramo*, 1993, pp. 76-77; E. Merkel, in *Pisanello*<sup>1</sup>, 1996, p. 291; A. De Marchi, in *Fioritura tardogotica*, 1998, p. 31; T. Franco, in *Pittura veneta*, 2000, p. 64; M. Minardi, in *Il potere, le arti, la guerra*, 2001, p. 178;



M. Calì, in *Documenti dell'Abruzzo Teramano*, 2006, I, pp. 463-468; L. Franchi dell'Orto, in *ibidem*, pp. 469-471; M. Minardi, 2006, p. 11; F. Eugeni, 2008, pp. 18-25.

32.

a. *Santa Caterina d'Alessandria*

b. *Sant'Agostino*

a. Tempera su tavola, 37 x 29,6 cm; b. Tempera su tavola, 37,9 x 29,5 cm

a. Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi (collezione privata pugliese (?); acquistata sul mercato antiquario romano); b. Collezione privata (mercato antiquario romano, 1955, come opera di anonimo).

Nel corso di un antico restauro sono stati ritoccati alcuni dettagli della tavola con la 'Santa Caterina d'Alessandria', cioè i raggi della ruota, la mano sinistra, il collo e il fondo oro. La tavola con 'Sant'Agostino' ha subito una consistente perdita del fondo oro e del nimbo. La veste della santa è bordata da larghe bande in oro a guazzo punzonato a bolli e rosette.

Le tavole fecero parte dello stesso complesso: ciò è testimoniato sia dalle analoghe dimensioni sia dalle identiche decorazioni punzionate delle aureole (rosette a sei cerchi e uno centrale), nonché dalla congruenza stilistica. Come se non bastasse, esse rivelano lungo i margini laterali e in quello superiore le tracce dell'antica incorniciatura, che correva intorno al nimbo dei santi con una centina di archetti continui, disegnando un arco a sesto acuto. Ignoriamo la loro originaria destinazione ma considerata la presenza di Sant'Agostino è possibile che il polittico da cui provengono sia stato richiesto da una committenza agostiniana.

La 'Santa Caterina d'Alessandria' regge tra le mani i simboli che la designano in qualità di martire, vale a dire la palma ed un frammento della ruota dentata, con cui un imperatore romano (forse Massimino Daia) provò ad ucciderla. Il 'Sant'Agostino' benedicente indossa il consueto abito nero, regge un libro dalla preziosa rilegatura e porta la mitra vescovile.

La 'Santa Caterina d'Alessandria' è stata introdotta negli studi da Bernard Berenson, mentre il 'Sant'Agostino' è stato attribuito a Jacobello del Fiore da Carlo Volpe, con una "...datazione abbastanza precoce nel primo quindicennio del secolo, avanti l'affermarsi delle 'storiette' ferme". Per Gloria Fossi la santa "...sembra databile entro il secondo decennio del Quattrocento". La studiosa ha riportato anche l'opinione di Miklos Boskovits, il quale ha ritenuto che la tavola Longhi sia da spostare in una fase più matura dell'attività dell'artista, all'incirca verso il terzo decennio del secolo. Keith Christiansen ha collocato le tavole dopo il 1410. Viceversa, Francesca Pasut e Mauro Minardi non hanno escluso che il polittico da cui provengono le tavole sia stato dipinto nei primi anni del terzo decennio del Quattrocento. Visto che la santa dovrebbe provenire dalla Puglia, Maurizio Calvesi ha ipotizzato che il perduto polittico sia stato eseguito per la città di Lecce, magari per la chiesa di San Marco dei Veneziani.

La 'Santa Caterina d'Alessandria', dai grandi occhi castani, dal collo esageratamente lungo e dalla canna nasale compatta, che termina in una forcilla di retaggio bizantino, non è poi così diversa dal 'San Tommaso' dell'iconostasi della basilica di San Marco di Venezia, ma trova le sue migliori pietre di paragone nell'adolescente San Filippo e nel filiforme San Nicola da Tolentino del polittico teramano. Anche il 'Sant'Agostino', dalle sopracciglia inarcate, dal profilo pungente e dalla barba rasata, va confrontato con le figure del polittico abruzzese: egli emula la posa del San Giacomo Minore del registro superiore, condividendo cristalline affinità formali con i Santi Gregorio e Monica. Per questi motivi, possiamo supporre che le due tavole siano state dipinte verso la metà del terzo decennio del Quattrocento.

#### BIBLIOGRAFIA:

B. Berenson, 1957, I, p. 94; C. Volpe<sup>1</sup>, 1958, pp. 282-284; A. Boschetto, 1971, tav. 18; C. Huter, 1978, p. 36; G. Fossi, in *La Fondazione Roberto Longhi*, 1980, p. 248, n. 34; K. Christiansen, 1982, pp. 70-71 nota 15; F. Pasut, in *Pasion por la Pintura*, 1998, pp. 156-157, n. 8; M. Minardi, in *Il potere, le arti, la guerra*, 2001, p. 178, n. 53; S. Bandera, in *La Collezione di Roberto Longhi*, 2007, pp. 82-83, n. 11; M. Calvesi, 2007, pp. 5-8.

33.

### *Madonna Platytera della Misericordia tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista*

Tempera su tavola, 86 x 113 cm

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 22, cat. 13 (dono di Gerolamo Ascanio Molin, 1816).

Sotto i piedi del San Giovanni Battista: "1436 IACHOMELLO DE FLOR PENSE".

Al suo ingresso nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia la tavola presentava una cornice ottocentesca in stile, che in seguito sarebbe stata rimossa, lasciando scoperte numerose zone di colore non alterato dalla luce e dalle verniciature. Attualmente è in discreto stato di conservazione, per quanto le figure risultino piuttosto svelate e si notino alcune mancanze sul mantello della Madonna e all'altezza del petto del San Giovanni Evangelista. La veste della Madonna è costituita da una losanga romboidale granita, al cui centro compare una rosetta a sei circoli ed uno centrale (come nelle aureole), mentre l'orlo dei suoi indumenti e la base della corona sulla sua testa sono ottenuti tramite una decorazione a pastiglia dorata. Con questa tecnica furono realizzati anche il libro e l'orlo superiore ed inferiore dell'abito azzurro del San Giovanni Evangelista. Diverso è il caso dell'arcangelo Gabriele e dell'Annunciata a mezza figura, che compaiono ai lati della testa della Vergine in due quadrilobi, poiché i loro mantelli sono decorati da motivi geometrici e floreali, che furono realizzati con la tecnica dello sgraffito.

Al centro è ritratta una ‘Madonna *Platytera* della Misericordia’, la cui iconografia era già stata sperimentata ai tempi del trittico di Montegrano ed è riprodotta su molteplici rilievi scultorei murati sulle pareti esterne delle chiese o dei palazzi di Venezia. Il deperito ‘San Giovanni Battista’, dalla carnagione olivastra, indossa un vestito di peli di cammello (Marco, I, 6) e indica l’*Agnus Dei*, in riferimento all’episodio in cui Giovanni additò Gesù ai suoi seguaci come “l’agnello di Dio che toglie i peccati del mondo” (Giovanni, I, 29). In più, egli poggia i piedi sopra un arido e brullo terreno, chiara allusione al deserto dove andò a vivere, conducendo una vita di penitenza e di preghiera. Dalla parte opposta, il canuto San Giovanni Evangelista legge il proprio *Vangelo*, posando gli arti inferiori sopra un lussureggiante tappeto erboso. Egli indossa un manto rosa con un soppanno fittamente granito, a suggerire la consistenza materica della pelliccia, e poi velato nelle zone in ombra con stesure di vernice traslucida bruna (P. Buttus, 2002-2003, p. 80).

Il fatto che l’iscrizione in basso a sinistra non sia autentica ha reso la critica incerta sulla paternità e sulla datazione della tavola. Giovanni Battista Cavalcaselle e Joseph A. Crowe l’hanno giudicata negativamente: “...the Virgin of Mercy of 1436 at the Academy presents to us in its worst form the shapeless bluntness of face and figure, which may distinguish puppets, but not human beings”. Al contrario, Michele Caffi l’ha reputata “...il più soave dipinto che noi abbiamo veduto di Giacomello”. Laudedeo Testi ha creduto che sia stata dipinta da un tardo seguace di Lorenzo Veneziano influenzato da Jacobello, mentre Adolfo Venturi l’ha riferita direttamente a un seguace del nostro artista. Nel catalogo del museo veneziano del 1924 è stata elencata come di “ignoto veneziano del secolo XIV”. Roberto Longhi ha riaffermato l’attribuzione a Jacobello del Fiore, proponendo di ascriverla alla metà del secondo decennio del Quattrocento. Rodolfo Pallucchini ha pensato che l’iscrizione non originale sia corrisposta a quella autentica andata perduta, tranne che nel caso della data, che egli ha emendato in 1426. Luigi Coletti ha ritenuto che la data riportata nell’iscrizione (1436) sia troppo avanzata e Sandra Moschini Marconi ha evidenziato il fatto che l’iscrizione in basso non sia originale, supponendo che almeno in parte possa corrispondere all’autentica “posta forse sulla cornice”. Grgo Gamulin, tenendo conto delle caratteristiche del trittico con la ‘Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele’ delle Gallerie dell’Accademia, ha concordato col Longhi nel proporre una datazione sul 1415. Per Licisco Magagnato “E’ un’opera incantevole, ancor memore si direbbe di Maestro Paolo, e certo da accostare alle opere migliori di Nicolò di Pietro, per sottolineare la diversità d’accenti rispetto all’arte più presaga dei nuovi tempi del suo vicino maestro del Ponte Paradiso”. Ileana Chiappini di Sorio, Cristina Pesaro e Keith Christiansen l’hanno posta verso il 1415. Carl Huter l’ha spostata fin nel terzo decennio del secolo. Giovanna Nepi Scirè l’ha sistemata tra il 1415 e il 1420. Per Fiorella Spadavecchia “La tavola...si colloca stilisticamente vicino al Leone Andante di palazzo Ducale, firmato e datato 1415 e prima del Trittico della Giustizia, del 1421”. Andrea De Marchi ha ridato credito alla data spuria (1436) apposta in basso, ritenendo che la tavola mostri “...un linguaggio non molto lontano da quello della *Madonna Manfrin*, di due anni prima”. Tiziana Franco si è allineata alle proposte avanzate dal Longhi e dal Coletti, ipotizzando che sia stata dipinta nel secondo decennio del Quattrocento. Infine, Luca Caburlotto ha presunto che la falsa firma sia stata aggiunta da un falsario “conoscitore” o che abbia avuto sufficienti indizi documentari per offrire il nome corretto (forse una scritta sulla carpenteria perduta).

Numerosi elementi ci permettono di associare la Madonna *Platytera* alla Vergine incoronata o al San Giacomo Minore del polittico teramano: si osservino i menti globosi, le labbra sottili, i nasi diritti, i grandi occhi e le ampie sopracciglia marcate. Per la figura del San Giovanni Evangelista Jacobello sembra essersi ispirato agli apostoli dell'iconostasi della basilica di San Marco: infatti, il nostro anziano santo stempiato, dal severo sguardo concentrato, dalla fronte aggrottata e dalla soffice barba, risolta per sottili grafismi, presenta un viso analogo a quello del 'San Taddeo' e ripete la posa del 'San Marco', dacché entrambi reggono un libro, reclinando la testa per osservarne il contenuto. Tuttavia, è indubbio che i più efficaci raffronti stilistici si possano intavolare con la Santa Monica di Teramo. Anche lo smunto San Giovanni Battista scarmigliato, dalle occhiaie profonde e dallo sterno in evidenza, si può avvicinare al polittico abruzzese, giacché la sua eloquente espressione deriva sia da quella del Cristo incoronante sia da quella del 'Cristo passo'. Possiamo notare equivalenti affinità stilistiche nell'esecuzione dei panneggi: quelle pieghe così profondamente scavate sul mantello verde smeraldo del San Giovanni Battista o sul manto rosa del San Giovanni Evangelista ricompaiono uguali sull'abito cardinalizio del San Girolamo o sulle vesti color ametista del San Gregorio o, ancora, nella parte inferiore della cappa rossa del Cristo incoronante. Persino la moda dei personaggi combacia perfettamente con quella del polittico abruzzese: tra i devoti effigiati sotto il mantello della Madonna si scorge un uomo con un copricapo identico a quello del biondo ragazzo teramano e una donna che indossa un elegante abito (decorato da un motivo a bolli), portando i capelli raccolti in una treccia, come la giovane alle spalle del predetto ragazzo. Alla luce di queste considerazioni, è possibile che Rodolfo Pallucchini abbia avuto ragione nel credere che la data spuria, riportata in basso, vada emendata in 1426.

#### BIBLIOGRAFIA:

*Guida*, 1832, p. 15; *Catalogo*, 1852, p. 6; G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, 1871, I, p. 8; *Catalogo*, 1875, p. 7; M. Caffi, 1880, pp. 7-8; P. Paoletti, 1903, p. 9; L. Testi, 1909, pp. 183-184, 410-412; A. Venturi, 1901-1940, VII, p. 298; L. Serra, 1914, p. 9; (G. Fiocco), 1924, p. 13; R. Van Marle, 1923-1938, VII, pp. 338, 350; (G. Fiocco), 1928, p. 13; B. Berenson, 1932, p. 270; R. Longhi, 1945-1946, p. 50; R. Pallucchini<sup>1</sup>, 1950, p. 13; L. Coletti, 1953, p. XII; S. Moschini Marconi, 1955, p. 29, n. 27; R. Pallucchini<sup>1</sup>, 1956, p. 66; G. Gamulin, 1957, pp. 23, 27; L. Magagnato, in *Da Altichiero a Pisanello*, 1958, pp. 65-66, n. 71, tav. LXVII; F. Zava Boccazzi, 1966, tav. VI; I. Chiappini di Sorio, 1968, p. 17; C. Pesaro, 1978, p. 46; C. Huter, 1978, p. 36; K. Christiansen, 1982, pp. 70-71 nota 15; G. Nepi Scirè, in *Gallerie dell'Accademia*, 1985, p. 123, n. 132; K. Christiansen, in *La Pittura in Italia*, 1987, I, p. 123; F. Spadavecchia, in *Pisanello*<sup>1</sup>, 1996, p. 305; A. De Marchi<sup>1</sup>, 1997, pp. 14-15 nota 9; T. Franco, in *Pittura veneta*, 2000, p. 61; L. Caburlotto, 2002, p. 201; I. Chiappini di Sorio, in *L'aquila e il leone*, 2006, p. 31.

34.

#### *Madonna dell'Umiltà*

Tempera su tavola, 56,5 x 46 cm

Ubicazione ignota (The Ludlow, Boston & Dublin, New Hampshire, collezione di Joseph Lindon Smith; New York, Sotheby's, 17 gennaio 1985, lotto 36; Firenze, 14<sup>a</sup> biennale internazionale d'antiquariato di Palazzo Strozzi, 1985; Varese, Silbernagl V. & C.).

La tavola è in un mediocre stato di conservazione: la superficie pittorica è consunta e il fondo oro è sciupato. Essa presenta una cornice realizzata con punzoni a margherita, delimitati da fasce di bolli che si incrociano negli angoli, mentre sui bordi del mantello e della tunica della Madonna corre la solita fascia di rosette a sei cerchi ed uno centrale su fondo granito.

La Vergine siede sopra un cuscino rosso e congiunge le mani in segno di preghiera, adorando un erculeo Bambino, che rivolge il suo sguardo verso lo spettatore.

La sorniona Madonna è facilmente confrontabile con le figure del politico abruzzese, come i Santi Paolo e Monica o come la Vergine incoronata, con cui condivide gracili mani, dalle dita sottili. Di conseguenza, possiamo ipotizzare che la tavola sia stata dipinta verso la metà del terzo decennio del Quattrocento.

#### BIBLIOGRAFIA:

Inedita.

35.

#### *Crocifissione tra i dolenti*

Tempera su tavola, 62 x 48 cm

Padova, Musei Civici agli Eremitani, inv. 1197 (dono dell'abate Stefano Piombin di Monselice, 1887).

Lo stato di conservazione della tavola non è buono: numerose abrasioni hanno deteriorato la superficie pittorica, il fondo oro è danneggiato in più punti e i margini sono ridotti sulla sinistra e in basso. Lo sfondo è decorato da una griglia di quadratini, al cui centro compare una rosetta a sei cerchi ed uno centrale, vero e proprio marchio di fabbrica della bottega jacobelliana.

L'asciutto Crocifisso, dal naso aquilino e dai lunghi capelli castani, piega leggermente il volto verso il basso, mentre i dolenti si dispongono ai suoi lati, indossando degli eleganti paludamenti.

Nel 1938 Andrea Moschetti ha affermato che la tavola è “non poco interessante, di scuola trecentesca veneziana, ma non meglio definibile, almeno per ora”. Lucio Grossato è stato il primo ad accostarla timidamente al linguaggio di Jacobello del Fiore, ma spetta a Carlo Volpe il merito di averla aggiunta al catalogo del pittore veneziano, collocandola nei primi anni del secondo decennio del Quattrocento. A distanza di anni, Lucio Grossato, “considerata la qualità e le peculiarità stilistiche inconfondibili”, ha ritenuto che fosse superabile qualsiasi riserva e che si dovesse senz'altro attribuire la tavola al giovane

Jacobello. Ettore Merkel l'ha datata intorno alla metà del secondo decennio del Quattrocento. Davide Banzato ha rilevato degli "elementi culturali compositi" mentre Franca Pellegrini, tenendo presenti gli "esempi giovanili arcaizzanti" del trittico di Stoccolma e della tavola del Museo Puskin, ha concordato col Merkel nel credere che spetti alla metà del secondo decennio.

I tre personaggi sono delle variazioni sul tema del polittico teramano, dato che il volto del Cristo macilento, dalla barba appena tratteggiata, ripropone la commovente fisionomia del 'Cristo passo', mentre i dolenti dialogano con gli omologhi e con quella umanità così viva e reale, che si accalca ai lati della "pianta" della città abruzzese.

#### BIBLIOGRAFIA:

A. Moschetti, 1938, p. 170; L. Grossato, 1957, pp. 134-135; C. Volpe<sup>1</sup>, 1958, pp. 280, 283 nota 1; L. Grossato, 1974, n. 68; E. Merkel, 1974, p. 322; Idem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1960-2013, XXXVI, p. 560; M. Lucco, in *La Pittura nel Veneto*, 1989-1990, I, p. 101 nota 64; D. Banzato, in *Da Giotto al tardogotico*, 1989, p. 92; F. Pellegrini, in *Pisanello*<sup>1</sup>, 1996, p. 199.

36.

### *Madonna dell'Umiltà*

Tempera su tavola, 65 x 52 cm

Ubicazione ignota (Parigi, collezione di Charles Perriolat; Londra, Sotheby's, 22 giugno 1960, lotto 67, come Stefano Fiorentino).

La tavola è nota tramite una riproduzione fotografica custodita nella fototeca Zeri (scheda 24085, busta 0277, fascicolo 3), in cui appare maltrattata dalle ridipinture, e da un'altra conservata nella fototeca Berenson, in cui, invece, risulta essere tremendamente svelata.

La Vergine siede sopra un prato, adorando un pacioccoso Bambino. La scena si svolge entro un pungente roseto, che rinforza il valore simbolico della verginità di Maria e che incornicia la parte superiore dell'arco, creando una ghirlanda di rose, dalla quale si diparte la consueta razzatura sul fondo oro.

Il fatto che la tavola sia una variante della 'Madonna dell'Umiltà' già a Varese presso l'antiquario Silbernagl induce a pensare che sia stata dipinta verso la metà del terzo decennio del Quattrocento.

#### BIBLIOGRAFIA:

Inedita.

37.

## *Morte di San Pietro Martire*

Tempera su tavola, 58,42 x 48,26 cm

Dumbarton Oaks Research Library and Collection (Washington D.C.), inv. HC.P.1922.01.(T) (dalla chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia; Roma, collezione Sterbini, 1893; Firenze, collezione di Georges Brauer; Parigi, collezione d'Hendecourt; Lucerna, antiquario F. Steinmayer; New York, antiquario Dikran G. Kelekian; Washington D.C., collezione di Mildred e Robert Woods Bliss, dal 15/9/1922 al 29/11/1940).

In basso a sinistra: "CREDO IN UNUM DEUM".

Le fotografie ad infrarosso e le analisi con la fluorescenza ultravioletta, eseguite preventivamente ad un intervento di restauro nel settembre 1951, rivelano che Jacobello fece qualche modifica nel passaggio dal disegno alla stesura definitiva dell'abito azzurro dell'assassino di destra, e che erano state applicate alcune ridipinture sul bordo inferiore, sulla tonaca bianca del santo e sull'avambraccio del manigoldo di sinistra (ringrazio James Carder per avermi gentilmente fornito il materiale documentario relativo agli interventi di restauro).

Grazie alle testimonianze di Francesco Sansovino e di Carlo Ridolfi (F. Sansovino, 1581, p. 23v; C. Ridolfi, 1648, p. 48) e a nuove attestazioni documentarie, che ho rinvenuto presso l'Archivio di Stato di Venezia, è possibile ipotizzare che la tavola abbia fatto parte di un polittico con 'San Pietro Martire a figura intera e storie della sua vita', proveniente dal secondo altare a sinistra (dal 1433 di proprietà della Scuola di San Pietro Martire) della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia (ASV, *SS. Giovanni e Paolo*, XVII, *Registri Inventari 1681-1782, Inventari diversi 2° 1681*, N. S8., D.2°; *SS. Giovanni e Paolo*, XVII, *Registri Inventari 1681-1782, Inventarij di Tutte L'Officine del Monastero di S.S. Gio: e Paolo. Fatti nel Priorato del M. R.° P. Gio: Alvise Franchi, L.° e P.° G.° sotto li 12 setbre 1693*, N° 74. C.; vedi cap. IV pp. 132-133).

San Pietro Martire indossa l'abito dell'Ordine dei Frati Predicatori, composto dalla tonaca e dallo scapolare bianchi e dal mantello nero, esibendo la caratteristica tonsura "ad aureola", che distingueva i domenicani dal clero secolare. Egli è ritratto nel momento in cui fu accoltellato da alcuni sicari nella foresta di Seveso, mentre si stava recando a piedi da Como a Milano nel 1252. Il santo avrebbe intinto un dito nel proprio sangue e con esso avrebbe scritto per terra le prime parole del *Credo*, cadendo poi morto. Le tre corone di colore rosso, nero e dorato che provengono dalla gloria divina, dipinta nella zona superiore sinistra, sono simboli della castità, della sapienza e del martirio.

Nel 1940 Wilhelm Suida ha attribuito la tavola a Gentile da Fabriano. E' stato Luigi Grassi a riferirla a Jacobello del Fiore, sottolineando il rapporto con le 'Storie di Santa Lucia' di Fermo. Nel 1957 Bernard Berenson ha creduto che abbia costituito la parte inferiore di un altare portatile, coronato da una 'Madonna dell'Umiltà', oggi in deposito presso la Staatsgalerie di Stoccarda. Per Carlo Volpe la tavola americana sarebbe andata "nella direzione di un incipiente rinnovamento che, come da un legno adusto che germogli, conduce alla malinconia fiorita delle successive storie di Fermo". Anche Ileana Chiappini

di Sorio ha evidenziato “degli stretti legami” con le tavolette di Fermo, mentre Keith Christiansen ha supposto che la tavola sia stata dipinta nel secondo decennio del Quattrocento. Più tardi, Patricia M. Meilman sarebbe stata la prima ad accorgersi che un polittico di Jacobello del Fiore sarebbe stato dipinto per l’altare della Scuola di San Pietro Martire nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia, dove avrebbe lasciato spazio ad una più moderna pala di Tiziano. La studiosa ha ritenuto che il polittico di Jacobello sia stato eseguito entro i primi cinque anni dalla fondazione della Scuola di San Pietro Martire (1433) e prima che questa avesse comprato del terreno nel 1443 per la costruzione di un albergo. Tuttavia, la Meilman ha mantenuto qualche riserva nell’associare la tavola di Dumbarton Oaks al predetto polittico, convenendo col Berenson nell’immaginare che essa abbia costituito la parte inferiore di un altare portatile.

Il moribondo San Pietro Martire, dagli occhi socchiusi e dalle palpebre gonfie, si ispira ai modelli del polittico teramano, come il Cristo incoronante o i Santi Paolo, Monica e Nicola da Tolentino. L’assassino di sinistra varia leggermente l’espressione del ‘Cristo passo’ abruzzese, laddove il crudele profilo dell’altro parla il medesimo mordace linguaggio del vivido ritratto di “MAGIST(ER) NICOLAUS”. Quindi, è ammissibile che Jacobello del Fiore abbia dipinto la tavola americana nella scia delle soluzioni gentiliane del polittico abruzzese, magari poco dopo la fondazione della Scuola di San Pietro Martire all’interno della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (1433), visto che il polittico da cui proviene fu collocato sull’altare della confraternita veneziana.

#### BIBLIOGRAFIA:

W. Suida, 1940, pp. 348-352; L. Grassi, 1953, p. 68; B. Berenson, 1957, I, p. 94, tav. 37; C. Volpe<sup>1</sup>, 1958, p. 281; I. Chiappini di Sorio, 1968, p. 16; B.B. Fredericksen, F. Zeri, 1972, pp. 100, 644; K. Christiansen, 1982, pp. 70-71 nota 15; E. Hall, H. Uhr, 1985, pp. 585-586, fig. 17; P.M. Meilman, 1989, pp. 106, 115-118, 361 fig. 12; Eadem, 2000, pp. 41, 43 fig. 18, 80; I. Chiappini di Sorio, in *L’aquila e il leone*, 2006, pp. 32, 33 nota 28; G. Buhl, 2008, p. 304.

38.

#### *Martirio di San Lorenzo*

Tempera su tavola, 38 x 70,5 cm; 35 x 66,7 cm (superficie dipinta).

Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr A 4001 (Amsterdam, collezione di Otto Lanz; The Hague, Dienst Verspreide Rijkscollecties, inv. nr NK 2343).

Sul cartiglio a sinistra, sopra la testa delle monache domenicane: “MARTIRE LAURENTI PIE DEVOTE MEI. ROGO TE I(N) GRATI/CHULLA DULCIS (ET) BE(N)IG(N)E SIT ME ADVOCATO (ET) FIDELE DEI”. Sul cartiglio al centro, sopra il santo: “FORTITUDO DULCIS SIT ME IESU CRISTE. QUIA SERVUS TUUS ET DEVOTE ISTE”.

La tavola ha una curvatura orizzontale convessa. Sul retro si notano due strisce larghe sei centimetri, in cui sono state rilevate tracce di una sostanza simile alla colla. Tracce di un



pigmento argenteo sulla graticola indicano che questo era il suo colore originale. Le fiamme e la folta chioma di Cristo/Dio Padre sono state ridipinte.

E' plausibile che l'opera provenga da un ignoto monastero domenicano femminile, vista la presenza delle due monache in basso a sinistra, le quali indossano la tonaca e il soggolo di colore bianco e il velo e la mantellina di colore nero.

La tavola mostra l'episodio in cui San Lorenzo fu bruciato vivo sulla graticola, a seguito di un editto emanato nel 258 dall'imperatore romano Valeriano, secondo il quale tutti i vescovi, i presbiteri e i diaconi dovevano essere messi a morte. Hendrick W. van Os, C.E. de Jong-Janssen e Carlo van Oosterhout hanno immaginato che essa abbia formato lo scomparto centrale della predella di un grande polittico. Questa teoria non può corrispondere al vero per almeno due motivi: innanzitutto, le predelle narrative apparvero raramente nei polittici veneziani tardogotici e, in più, qui non siamo di fronte ad una tipica "scena narrativa", dato che il predominante utilizzo delle iscrizioni la trasforma in una "scena votiva". Pertanto, è verosimile che abbia fatto parte dell'allestimento del coro delle monache, in conformità alla soluzione adottata da Lorenzo Monaco per l'esecuzione del polittico che alla fine del Trecento dovette trovarsi nel monastero agostiniano femminile dedicato a Santa Caterina al Monte e San Gaggio di Firenze (D. Parenti, in *Lorenzo Monaco*, 2006, pp. 112-117, n. 6).

La vicenda critica della tavola prende avvio da una serie di lettere custodite negli archivi del museo olandese e di Mrs Kijzer-Lanz. Nel 1921 Wilhelm Reinhold Valentiner ne ha raccomandato l'acquisto a Otto Lanz, ipotizzando che sia strettamente connessa all'attività di Giovanni di Paolo. In una lettera del 26 giugno 1934 Wilhelm Suida ha confermato l'attribuzione al pittore senese. Geiger e Ludwig Baldass hanno sospettato che non sia italiana: il primo ha fatto il nome di Melchior Broederlam, mentre il secondo ha pensato che provenga dall'Austria. Nel corso di una visita al Rijksmuseum, datata 8 marzo 1963, Enzo Carli ha rifiutato il riferimento a Giovanni di Paolo, attribuendola ai fratelli Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Pasquale Rotondi, in una lettera del 29 maggio 1963, ha ribadito l'ipotesi del Carli, assegnandola a Lorenzo Salimbeni. Al contrario, nel catalogo del museo olandese è stata ascritta a Jacobello del Fiore e, in un secondo tempo, Carl Huter avrebbe identificato le monache con due benedettine, supponendo che la tavola sia stata dipinta dal nostro artista nel terzo decennio del Quattrocento per il monastero benedettino femminile di San Lorenzo di Venezia.

Il giovanile viso del santo, dai tratti delicati e gentili, non differisce da quello della 'Santa Caterina d'Alessandria' della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi e i suoi capelli castani, dipinti tramite l'unione di sottili striature ondulate, si potrebbero sostituire a quelli del San Giovanni Evangelista dolente di Padova. I volti dei carnefici traducono su scala ridotta le espressioni del San Pietro Martire e dell'assassino di sinistra della tavola di Dumbarton Oaks e si apparentano finanche ai personaggi che rappresentano la comunità civile della città di Teramo. Infine, le monache potrebbero essere facilmente confuse con gli analoghi personaggi che trovano protezione sotto il mantello della 'Madonna *Platytera* della Misericordia' delle Gallerie dell'Accademia. Per queste ragioni, è presumibile che la tavoletta sia stata dipinta da Jacobello del Fiore verso la metà del terzo decennio del Quattrocento.

## BIBLIOGRAFIA:

P.J.J. van Thiel, 1976, p. 227; H.W. van Os, C.E. de Jong-Janssen, in *The early Venetian paintings*, 1978, pp. 84-87, n. 19; C. Huter, 1978, p. 36; C. van Oosterhout, in *From tempera to oil paint*, 1998, pp. 16-17, n. 2, fig. 6.

39.

### *Madonna dell'Umiltà*

Tempera su tavola, 62,3 x 43,9 cm

Firenze, collezione di Luigi Bellini (New York, collezione di Jacob Heimann; Phoenix, Arizona, collezione di Lewis Ruskin, fino al 1970; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 70.PB.36, 1972; New York, Christie's, 21 maggio 1992, lotto 25).

La tavola ha subito pesanti ridipinture, soprattutto in corrispondenza del volto della Madonna. Il fondo oro è stato ritoccato e sul mantello della Vergine si notano alcune cadute di colore dovute alla *craquelure*. La scena è delimitata da un arco ogivale, composto da fasce di bolli che si intrecciano sulla sommità, nelle quali trovano spazio le consuete rosette a sei cerchi ed uno centrale e margherite a nove o dieci petali con al centro una rosetta. Questa elaborata lavorazione dell'oro prosegue nella passamaneria del mantello e della veste della Vergine, in cui fu punzonato un motivo decorativo ad anelli a due cerchi.

In quest'occasione Jacobello del Fiore non fece altro che riproporre l'iconografia del dipinto già a Milano nelle collezioni Luzi e Luigi Bonomi, vale a dire una variante della 'Madonna dell'Umiltà' con i simboli dell'*Apocalisse* (la "luna sub pedibus"), già ampiamente diffusa nel Trecento da Lorenzo Veneziano.

La tavola è stata associata a Jacobello del Fiore da Burton B. Fredericksen quando giunse al J. Paul Getty Museum di Los Angeles (in precedenza era stata riferita oralmente a Tommaso da Modena).

Il volto della Vergine si apparenta con quelli della Madonna incoronata di Teramo e della 'Madonna *Platytera* della Misericordia' delle Gallerie dell'Accademia, permettendoci di supporre che la tavola sia stata dipinta intorno alla metà del terzo decennio del Quattrocento.

## BIBLIOGRAFIA:

B.B. Fredericksen, 1972, p. 9, n. 11; A. Lenza, in *Le arti a Firenze*, 2009, p. 152.

40.

### *Madonna dell'Umiltà*

Tempera su tavola, 62,5 x 48 cm

Trieste, Museo Civico di Storia ed Arte, inv. 14688 (Firenze, collezione Spinelli).

La tavola è in mediocre stato di conservazione: sugli incarnati consunti affiora il sottostante verdaccio, mentre sul mantello rosso della Madonna dovevano essere visibili gli originali arabeschi applicati in oro a missione, di cui restano ancora scarsissime tracce. Il fondo oro è fittamente razzato e presenta ai bordi una cornice punzonata con bolli e rosette. La tavola è pervenuta al Museo Civico di Storia ed Arte di Trieste con la donazione Sartorio del 1910. La 'Madonna dell'Umiltà' è ritratta in adorazione del Figlio, adagiato sopra le ginocchia della Madre, in conformità all'iconografia dell'equivalente soggetto già a Varese presso l'antiquario Silbernagl.

Nel 1924 Antonio Morassi ha associato la tavola all'ambiente di Gentile da Fabriano. È stato Bernard Berenson ad attribuirle a Jacobello del Fiore, inserendola nei suoi elenchi sotto il nome del pittore veneziano. Luigi Coletti ha corroborato tale riferimento, accostandola alla 'Madonna col Bambino' del Museo Correr e alla 'Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista' delle Gallerie dell'Accademia. Ileana Chiappini di Sorio ha ipotizzato che sia stata eseguita verso la metà del secondo decennio del Quattrocento. Marisa Bianco Fiorin ha proposto di "...situarla in un periodo posteriore al 1420, in quella fase moderatamente gotica, pur con richiami bolognesi-bizantini, che fu l'ultima del pittore". Keith Christiansen ha mantenuto una certa cautela nel collegarla al nostro artista. All'inverso, Pamela Buttus e Mauro Minardi hanno confermato la paternità di Jacobello, supponendo che la tavola sia databile agli anni Venti del Quattrocento. Infine, Stefano G. Casu l'ha collocata alla fine del terzo decennio del secolo o nei primi anni del decennio successivo.

Le indiscutibili relazioni con la 'Madonna' Silbernagl, con il polittico di Teramo e con la 'Madonna *Platytera* della Misericordia' delle Gallerie dell'Accademia costringono a pensare che anche la tavola triestina sia stata dipinta intorno alla metà del terzo decennio del Quattrocento.

#### BIBLIOGRAFIA:

A. Morassi, 1924, pp. 21-22, n. 5; B. Berenson, 1932, p. 270; L. Coletti, 1953, p. XII e nota 15, tav. 12a; R. Pallucchini<sup>1</sup>, 1956, p. 70; B. Berenson, 1957, I, p. 94; G. Gamulin, 1963, p. 11; I. Chiappini di Sorio, 1968, p. 17; M. Bianco Fiorin, in *Pittura su tavola*, 1975, n. 5; K. Christiansen, 1982, pp. 70-71 nota 15; P. Buttus, 2004, pp. 272-273, 276; I. Chiappini di Sorio, in *L'aquila e il leone*, 2006, p. 32; M. Minardi, 2006, p. 22 nota 31; A. Lenza, in *Le arti a Firenze*, 2009, p. 152; S.G. Casu, 2011, p. 89.

41.

### *Sposalizio Mistico di Santa Caterina d'Alessandria e una donatrice*

Tempera su tavola, 77 x 54,5 cm (con la cornice).

Spalato, Museo Archeologico (Spalato, acquistato dall'antiquario Ivan Galic, 1935).

La superficie pittorica è sciupata e il fondo oro presenta numerose abrasioni. La Madonna è avvolta in un mantello dai gotici ricaschi ondulati, impreziositi da incisioni di bolli e rosette.

La Santa Caterina d'Alessandria è accompagnata dalla canonica ruota dentata e indossa un mantello punzonato e bordato in oro. Una minuscola donatrice ritratta di profilo è posta ai piedi della Vergine.

Nel 1963 Grgo Gamulin ha attribuito la tavola a Jacobello del Fiore, reputando che sia stata realizzata entro e non oltre il secondo decennio del Quattrocento. Recentemente, Alberto Lenza ha immaginato che sia stata dipinta nella prima metà del terzo decennio del secolo.

Benché il vocabolo architettonico sulla sinistra sia un tantino arcaizzante, ritengo che la tavola denoti lampanti affinità stilistiche con la 'Madonna dell'Umiltà' di Trieste, con la Madonna incoronata di Teramo e con la 'Madonna *Platytera* della Misericordia' delle Gallerie dell'Accademia, consentendoci di convalidare la cronologia proposta dal Lenza.

#### BIBLIOGRAFIA:

G. Gamulin, 1963, pp. 10-11, fig. 2; A. Lenza, in *Le arti a Firenze*, 2009, p. 152.

42.

### *Madonna col Bambino*

Tempera su tavola, 56 x 40 cm

Fiesole, Villa I Tatti, collezione Berenson.

Il fondo oro e l'incantevole viso della Vergine hanno subito un lieve rifacimento. Il soppanno in pelliccia della Vergine è realizzato in oro a guazzo e fu fittamente inciso per restituirne la consistenza materica, mentre sull'orlo del cappuccio si susseguono rombi dorati, dal cui centro si dipartono esili ramoscelli.

La bellissima Madonna bionda, la cui fronte è impercettibilmente coperta da un velo trasparente, tradisce tutta la sua preoccupazione per la futura Passione del Figlio; all'opposto, il gioioso Bambino indossa un primaverile vestitino rosso, dalle maniche di seta aperte sui gomiti, disinteressandosi del proprio avvenire. L'iconografia della tavola è assai più complicata di quanto si possa riassumere con l'etichetta 'Madonna col Bambino': in primo luogo è una 'Madonna del solletico', poiché l'atteggiamento intimo e ludico dei

due personaggi la apparentano sia con l'identico soggetto dipinto da Masaccio intorno al 1426-1427 sia con le varianti realizzate dal fratello Giovanni, detto lo Scheggia, o da Donatello e Nanni di Bartolo (L. Cavazzini, in *Masaccio*, 2002, pp. 136-138, n. 14). Per di più, quel magnetico e coinvolgente sguardo, che si scambiano le due figure, la rendono un'icastica 'Madonna del colloquio' e, quindi, una più moderna versione della 'Madonna col Bambino' già a Venezia in casa Giovanelli.

Nel 1916 Bernard Berenson ha attribuito la tavola a Jacobello del Fiore, giudicandolo "The most interesting painter of the transition from the Greek Mediaeval style to that of the Italian Renaissance...". Per Luigi Coletti la tavola "è a mezza via tra Lorenzo Veneziano e Lippo di Dalmasio". Keith Christiansen ha reputato che sia stata eseguita dopo il trittico con la 'Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele' delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (1421). Analogamente, Pamela Buttus e Stefano G. Casu l'hanno collocata nel terzo decennio del Quattrocento.

La 'Madonna' Berenson omaggia esplicitamente Gentile da Fabriano, traendo origine dalle equivalenti soluzioni stilistiche del polittico di Teramo e della tavola con la 'Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista' delle Gallerie dell'Accademia.

#### BIBLIOGRAFIA:

B. Berenson, 1916, p. 5; Idem, 1932, p. 270; Idem, 1936, p. 232, tav. 38; L. Coletti, 1953, p. X; B. Berenson, 1957, I, p. 93; F. Russoli, 1962, p. XXVI; G. Gamulin, 1963, p. 11; K. Christiansen, 1982, pp. 70-71 nota 15; P. Buttus, 2004, p. 273 nota 10; S.G. Casu, 2011, p. 89.

43.

### *Madonna allattante il Bambino*

Tempera su tavola, 63 x 45 cm

Collezione privata (Vicenza, Galleria Antichi Maestri Pittori, 1988).

La tavola si presentava, almeno fino al 1974, coperta da una volgare ripassatura del fondo oro, stesa a larghe pennellate, che aveva non solo eliminato ogni accenno di nimbatura, ma addirittura alterato il perimetro della capigliatura del Bambino e l'andamento del mantello della Vergine, dove sopravvive ancora qualche traccia degli arabeschi dorati a missione. La doratura attuale risale ad un intervento di restauro eseguito dopo il 1974 e fu calibrata in modo da restituire alla tavola una corretta leggibilità dei rapporti cromatici.

A distanza di anni Jacobello del Fiore recuperò il modello iconografico della 'Madonna allattante il Bambino' del Museo Provinciale di Lecce, dipingendo un'analogo versione di quel tema. La Vergine piega leggermente il volto verso il basso, permettendo al Bambino di avvicinare la bocca al suo rotondo seno. La ricerca di una maggiore definizione dei rapporti spaziali spinse Jacobello a far sì che la Madonna sorreggesse il corpulento Bambino nell'ipotetica area che separa il grembo della Madre dallo spettatore; oltre a ciò,

non è affatto marginale che le grandi mani prensili della Vergine tocchino il piede destro e il costato di Gesù, visto che quelle zone saranno trafitte dai chiodi e dalla lancia di Longino nella futura Passione.

Nel 1988 la tavola è stata attribuita a Jacobello del Fiore da Mauro Lucco, il quale ha favorito “una data strettamente collegata all’altare di Omisalj, al polittico della Beata Michelina di Pesaro e al trittico già a Montegranaro: cioè fra il 1405 ed il 1407 circa”. Per Ileana Chiappini di Sorio “l’opera è molto precedente alla Madonna dell’Umiltà di Trieste, già apertamente gotica, e a quella del Museo Correr”. Lucco sarebbe tornato sull’argomento, evidenziando come la tavola sembri “simile al neo-trecentismo denunciato a chiare lettere dal trittico di Montegranaro”. Dopodiché, Pamela Buttus l’avrebbe situata nel terzo decennio del Quattrocento.

Le palesi concordanze stilistiche con lo scomparto centrale del polittico abruzzese, ove si rivedono sia i filamenti luminosi, che danno spessore al naso o al contorno superiore della bocca, sia il medesimo punzone con anelli a due cerchi utilizzato per ornare i bordi delle vesti, ci concedono di convalidare la cronologia avanzata dalla Buttus.

#### BIBLIOGRAFIA:

M. Lucco, in *Antichi Maestri Pittori*, 1988, n. 2; I. Chiappini di Sorio, 1989, p. 62; M. Lucco, in *La Pittura nel Veneto*, 1989-1990, I, p. 19; P. Buttus, 2004, p. 273 nota 10.

44.

### *Prete Filippo*

Tempera su tavola, 86,5 x 43 cm

Venezia, chiesa di Sant’Alvise (dal monastero di San Girolamo).

Al centro, dietro la schiena del prete: “M(AGI)S(TER) PHILIPP / VS”. In alto a sinistra: “JESUS CRISTV PATRI ET FI(LI) IMOLATVS AGNVS DEI SALVATO[R] NOSTRI FILIVS [PIE]TATI MISERI[CO]RS ER. PR.”. In basso a sinistra: “M[E] PINX[IT]”.

Nel corso di un restauro, effettuato nel 1959, furono asportate le ridipinture che coprivano gran parte della superficie pittorica, comprese le ripassature delle scritte, rinvenendo tracce di oro originale nei raggi che connotano la figura del religioso inginocchiato come beato.

La tavola proviene dal monastero di San Girolamo, dove rimase fin oltre la metà dell’Ottocento; più tardi, sarebbe giunta nelle mani di un certo Gabrielli, il quale l’avrebbe ceduta alla chiesa di Sant’Alvise per le cure sollecite del vicario d’allora Francesco Driuzzo. L’iscrizione centrale, in conformità alla qualifica con cui solitamente furono appellati i priori dei conventi e le eminenti personalità ecclesiastiche, ci consente di identificare il prete orante con tale “M(AGI)S(TER) PHILIPP / VS”, priore dell’Oratorio di San Giobbe e amministratore dell’Ospedale di San Girolamo (situato accanto all’omonimo monastero) nel terzo e quarto decennio del Quattrocento. La tavola è un

frammento di una più grande composizione, irrimediabilmente sfigurata da un incendio, in cui era raffigurato il 'Prete Filippo' dinanzi all'effigie del beato Pietro Gambacorta da Pisa, fondatore della congregazione dei poveri eremiti di San Girolamo. Per questo motivo, è probabile che l'aureola irradiante la testa del religioso sia stata aggiunta posteriormente, cioè quando si incominciò a credere che l'immagine rappresentasse il beato Pietro Gambacorta. Dalle notizie storiche in nostro possesso sappiamo che Giovanni Contarini, patrizio veneto della contrada di San Pantaleone, ordinò che nel 1378 fosse eretto un Ospedale, per accogliere i poverelli lungo le fondamenta che conducono alla laguna nella parrocchia di San Geremia. In un secondo tempo, Giovanni avrebbe fatto costruire un Oratorio dedicato a San Giobbe, vicino al precedente Ospedale. Il Contarini morì nel 1407, lasciando la sua eredità nelle mani della figlia Lucia, vedova di Enrico Dolfin, la quale istituì un priore dell'Ospedale di nome Filippo e nel 1422 concesse l'Ospedale e l'Oratorio al beato Pietro Gambacorta. Dopo soli tre anni i frati abbandonarono quel luogo a favore dei frati Minori Osservanti, i quali subentrarono definitivamente nel novembre 1428.

La più antica menzione della tavola spetta a Flaminio Corner, il quale ha ammirato "...un'antica immagine creduta comunemente del Beato stesso, e fatta dipingere dal già lodato Prete Filippo per mano di Giacomello dal Fiore noto Pittore di que' tempi". Egli ne ha tratto un'incisione, interpretando l'iscrizione in basso a sinistra come "IACOBE DE FLO / RE ME PINX"; questa importante testimonianza è stata ribadita da Giovanni Maria Sasso nella *Venezia pittrice*, nella quale ricorda la tavola "entro il Monastero delle monache di San Girolamo" con la firma "JACOBE DE FLORE ME PINXI". Emmanuele Antonio Cicogna ha visto il ritratto del religioso in "...un dipinto di Jacobello del Fiore, che conservavasi già nel detto Monastero di San Girolamo, ed oggidì (a. 1859) nella Chiesa di S. Alvise...". Michele Caffi ha enumerato tra le opere del nostro artista "...la figura genuflessa di un prete, certo Filippo, unica rimasta da un quadro in gran parte perito...". Lionello Venturi ha evidenziato il fatto che il 'Prete Filippo' "è tanto rovinato da non poter ricavarne nulla". Laudedeo Testi ha ipotizzato che la tavola sia stata eseguita tra il 1422 ed il 1425. Adolfo Venturi ha esaminato "un ritratto tutto guasto di Prete Filippo, nella chiesa di Sant'Alvise a Venezia". Per Rodolfo Pallucchini la tavola sarebbe stata così alterata dai restauri, da non permetterci di giudicarla approfonditamente. Bernard Berenson l'ha inserita nei suoi elenchi sotto il nome di Jacobello del Fiore, proponendo di datarla al 1420. Ileana Chiappini di Sorio ha suffragato questa cronologia, mentre Andrea De Marchi ha attribuito la tavola al "Maestro della Madonna Giovanelli", ritenendo che sia un indizio indiretto a favore della sua identificazione con Francesco del Fiore. Cristina Guarnieri ha concordato col De Marchi, includendola tra le opere del "Maestro della Madonna Giovanelli". Da ultimo, Daniele Benati ha riaffermato con decisione l'attribuzione a Jacobello del Fiore, rimarcando come la tavola sia "...un tassello importante per la restituzione a Jacobello dell'intero *corpus* del Maestro della Madonna Giovanelli".

Le affilate mani del prete e i geometrici panneggi della sua veste si uniformano ai corrispettivi elementi del polittico di Teramo; oltre al resto, il suo acuminato viso, dal naso adunco e dagli zigomi spigolosi, va abbinato tanto al 'Sant'Agostino' a mezzo busto di collezione privata o al sicario che accoltella San Pietro Martire nella tavola di Dumbarton Oaks quanto alla 'Madonna allattante il Bambino' già a Vicenza nella Galleria Antichi

Maestri Pittori. Alla luce di quanto indicato, è possibile che la tavola sia stata dipinta da Jacobello del Fiore alla metà del terzo decennio del Quattrocento (quando Francesco del Fiore era ormai deceduto da più di dieci anni), ma il fatto che sia stata alterata dai restauri e che Jacobello mantenga un coerente registro stilistico per tutto l'arco della sua carriera, spinge a vagliare altre possibili soluzioni. Flaminio Corner ed Emmanuele Antonio Cicogna hanno immaginato che la tavola sia stata richiesta nel 1435 dallo stesso 'Prete Filippo' per commemorare l'amico Pietro Gambacorta a seguito della sua improvvisa morte. A quanto pare, in quell'anno il beato sarebbe stato a Venezia per sbrigare alcuni affari riguardanti la sua congregazione; non trovando spazio nelle ristrette abitazioni dei suoi frati nella parrocchia di San Raffaele, si risolse di convivere con il 'Prete Filippo' all'interno del monastero di San Girolamo, dove avrebbe cessato di vivere. Se questa seconda teoria fosse giusta, allora sarebbe più facile comprendere la presenza del 'Prete Filippo', in quanto è plausibile aspettarsi che per devozione abbia commissionato a Jacobello del Fiore un effigie del beato, desiderando farsi ritrarre in ginocchio dinanzi all'ormai defunto amico.

#### BIBLIOGRAFIA:

F. Corner, 1758, pp. 328-329; G.M. Sasso, fine XVIII-inizio XIX secolo, c. 122; E.A. Cicogna, 1824-1853, IV, p. 133, VI, pp. 529, 532 nota 3, 823-824; M. Caffi, 1880, p. 9; L. Venturi, 1907, p. 85; L. Testi, 1909, pp. 403-404; A. Venturi, 1901-1940, VII, p. 298; R. Pallucchini<sup>1</sup>, 1956, p. 66; B. Berenson, 1957, I, p. 94; I. Chiappini di Sorio, 1989, pp. 64-65, 71 nota 27; A. De Marchi<sup>1</sup>, 1997, pp. 12, 23 nota 85; C. Guarnieri<sup>1</sup>, 2006, pp. 43-44; I. Chiappini di Sorio, in *L'aquila e il leone*, 2006, p. 32; D. Benati, 2007, p. 56.

45.

### *Storie di Santa Lucia*

Tempere su tavola, 70 x 32 cm ognuna.

Fermo, Pinacoteca Comunale (dalla chiesa di Santa Lucia).

Ai lati della testa del Sant'Antonio Abate, dipinto sul verso della quarta storia: "ANTO / NIVS".

In perfetta adesione con il contenuto della *Legenda Aurea* (J. da Varagine, 1990, I, pp. 36-40) le otto tavole narrano con dovizia di particolari la storia della conversione della giovinetta Lucia: 1) Santa Lucia prega davanti alla tomba di Sant'Agata, affinché interceda per la guarigione di sua madre Eutichia 2) constatata la guarigione di Eutichia, Santa Lucia distribuisce il suo patrimonio ai poveri 3) Santa Lucia è denunciata dal fidanzato dinanzi al proconsole Pascasio 4) Santa Lucia diviene così pesante che decine di uomini non riescono a condurla al lupanare 5) Santa Lucia è messa al rogo 6) Santa Lucia è trafitta dal carnefice 7) Santa Lucia riceve l'ultima comunione 8) Sepoltura di Santa Lucia. Sul verso del quarto e del quinto pannello furono dipinti un 'Sant'Antonio Abate' a figura intera ed una 'Santa



Lucia' a mezzo busto, che sono stati pubblicati nel 1936 da Pasquale Rotondi. Essi si presentano mutili e con un orientamento rovesciato rispetto a quello degli episodi del recto, poiché fecero parte di un preesistente paliotto d'altare (con figure di santi su fondo rosso), che fu riutilizzato per dipingere le 'Storie di Santa Lucia'.

Le otto tavole si presentano in discrete condizioni di conservazione. Il primo episodio è solcato da una fenditura orizzontale, mentre nel quarto notiamo la quasi totale perdita della veste della santa e alcune lacune sul prato fiorito. La superficie pittorica dei 'Santi Antonio Abate e Lucia' del verso è compromessa da estese cadute di colore. Della carpenteria quattrocentesca sopravvivono solo parte degli archi e delle colonnine tortili che delimitavano le scene. Le tavole sono state restaurate nel 1912 da Guglielmo Filippini e successivamente da Leonetto Tintori in occasione delle mostre di Ancona (1950), Amsterdam (1953), Verona (1958) e Vienna (1962). Nel 1973 il quarto e il settimo pannello sono stati affidati alle cure di Martino e Anna Oberto. Nel 2011 Francesca Ascenzi (Fermo) ha restaurato la sola tavola con 'Santa Lucia davanti alla tomba di Sant'Agata'. Ciò che stupisce maggiormente è la padronanza del linguaggio tecnico e la varietà di motivi che Jacobello inventò anche per i più piccoli dettagli: per esempio, taluni particolari architettonici, quali capitelli e pinnacoli, sono eseguiti in parte in oro a guazzo ed in parte sono ottenuti a risparmio sulla foglia dorata del fondo. Jacobello ricorse all'oro a guazzo anche per la cintura dell'uomo con la giubba verde e i calzoni rossi nella scena del martirio della santa o per il calice e il piattino in quella in cui riceve l'ultima comunione. Il nostro artista dimostrò di avere una grande consapevolezza dei valori luministici della lamina dorata, giacché adoperò l'oro a missione per aggiungere alcune delle lingue di fuoco che avvolgono la santa o per creare la moneta sul palmo di Lucia nell'episodio in cui distribuisce il suo patrimonio ai poveri. L'abito di Sant'Agata fu inciso a losanghe, croci trilobate e motivi floreali, mentre quello di Lucia è decorato da una losanga disegnata da bolli e con al centro anelli, gigli o croci trilobate (P. Buttus, 2002-2003, pp. 71, 101-108).

Le otto tavole provengono dalla chiesa di Santa Lucia di Fermo, dove sono ricordate da alcuni inventari settecenteschi e ottocenteschi (vedi cap. VI, pp. 169-172).

In origine erano disposte ai lati di un'immagine della santa a figura intera (dipinta o scolpita), in accordo ad una tipologia di polittico ampiamente diffusa a Venezia tra il XIV e il XV secolo e con un preciso riscontro proprio in due ancone dedicate a Santa Lucia, dipinte rispettivamente da Paolo Veneziano (chiesa benedettina di Santa Lucia di Jurandvor, Isola di Krk/Veglia, Dalmazia) e da Quirizio da Murano (1462, Rovigo, Accademia dei Concordi). E' presumibile che esse siano state distribuite quattro per lato su due registri con l'avvio della storia in alto a sinistra, il proseguimento nell'ordine sottostante e poi a destra, dall'alto in basso.

Le tavole sono state menzionate per la prima volta da Vincenzo Curi: "Nella casa del parroco di S. Lucia si conservano sacre pitture in tavola di stile assai antico dei seguaci di Giotto". Filippo Raffaelli le ha giudicate di scuola toscana del Quattrocento, Giovanni Battista Cavalcaselle e Giovanni Morelli di scuola umbro-fiorentina e Carlo Astolfi dubitativamente di Andrea de' Bruni da Bologna. Arduino Colasanti le ha ritenute di un maestro marchigiano, operante verso la metà del Quattrocento sotto l'influenza di Gentile da Fabriano, il medesimo che avrebbe dipinto il 'Crocifisso' della chiesa di San Michele

arcangelo di Fermo. Adolfo Venturi le ha riferite alla scuola romagnola, mentre Luigi Serra le ha collegate all'arte dell'Italia centrale. Roberto Longhi e Raimond Van Marle, rilevando alcuni rapporti con la pittura veneta, le hanno assegnate a Pietro di Domenico da Montepulciano. L'attribuzione a Jacobello del Fiore si deve a Bernard Berenson, seguito repentinamente dal Longhi, che vi ha ravvisato la stessa "aria del continente in senso gotico e favoleggiante fiorito". Nel 1934 Luigi Serra, dopo averne precedentemente riconosciuto lo spiccato carattere bolognese sotto l'influenza veneziana, le ha confrontate con un paio di opere di Jacobello, ossia il ritratto di 'Prete Filippo' della chiesa di Sant'Alvise di Venezia e il trittico con la 'Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele' delle Gallerie dell'Accademia, senza trasferirle nel pieno dominio della scuola lagunare. Nel *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* Roberto Longhi le ha collocate intorno al 1410. La questione cronologica è stata affrontata anche da Rodolfo Pallucchini, il quale ha proposto di datarle nella prima metà della seconda decade del Quattrocento. Luigi Coletti, pur dopo qualche dubbio, ha accettato il riferimento al nostro artista, sottolineando "...la squillante gaiezza dei colori...la grazia ingenua dei moti...la freschezza delle forme sode, slanciate vibranti come germogli...il taglio fiabesco della messinscena...". Giuseppe Fiocco ha proposto di posizionarle intorno al 1415. Per Grgo Gamulin sarebbero state dipinte tra il 1410 e il 1415. Luigi Dania le ha poste intorno al 1410, "in contiguità con la Madonna con il Bambino del Museo Correr di Venezia" e dopo il trittico di Montegranaro. Ileana Chiappini di Sorio ha reputato che siano state eseguite intorno al 1412, "...perché stilisticamente rivelano una svolta decisiva verso il gotico di influenza gentileasca...". Federico Zeri le ha spostate "un poco più oltre del 1410". Francesca D'Arcais e Luigia Ricci Rozzi hanno immaginato una datazione precoce, forse sul 1410. Hendrik W. van Os e C.E. de Jong-Janssen le hanno considerate parti di una predella, datandole "...around 1400, partly on account of their sharper linearity". Carl Huter le ha ricondotte al terzo decennio del Quattrocento. Keith Christiansen le ha avvicinate al trittico con la 'Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele' delle Gallerie dell'Accademia. Pietro Zampetti e Maria Rosaria Valazzi hanno supposto che siano state realizzate tra il 1411 e il 1413. Per Mauro Lucco "Le tavole di Fermo rappresentano uno stile mediano fra le opere considerate prime, come il trittichino di Stoccolma ed il polittico di Teramo, e quella del 1421...". Esaminando i dati di costume, Andrea De Marchi ha proposto di includerle nella prima metà del terzo decennio del secolo. Stefano Papetti le ha considerate posteriori alle 'Storie dei Santi Pietro e Paolo' del Denver Art Museum. Ritornando sull'argomento, Luigi Dania le ha situate poco dopo il 1420. Tiziana Franco ha evidenziato come Jacobello del Fiore abbia contemperato "con sapiente equilibrio il retaggio forte e sentito della tradizione trecentesca con le sollecitazioni ineludibili del nuovo clima figurativo e delle novità gentiliane...", indicando "per il polittico una cronologia agli inizi del terzo decennio, confortata anche dalla data non precoce dei due santi sul verso". Massimo Papetti ha suggerito una cronologia intorno al 1420, evidenziando "I preziosismi delle stoffe che accompagnano le delicate movenze della santa, la minuziosa e raffinata descrizione delle erbe nelle storie del martirio e le icastiche fisionomie dei mendicanti nell'*Elemosina di santa Lucia*...". Infine, Giuseppe Capriotti ha concordato con la Franco nel situare le tavolette agli inizi del terzo decennio del Quattrocento.

Certuni elementi mostrano come Jacobello del Fiore abbia scrupolosamente seguito la lezione di Gentile da Fabriano: la cappa del proconsole Pascasio e le ali degli angeli, che portano in cielo l'animula di Lucia nel settimo pannello, sono ottenute con la tecnica dello sgraffito, in conformità alle modalità impiegate per dipingere gli angeli della 'Crocifissione' del 'Polittico di Valleromita'. La dipendenza dalle figurazioni del grande artista marchigiano rende impossibile ipotizzare una datazione precoce per le storie ferme. Infatti, tanto i dati stilistici quanto i dati di costume sono in linea con le soluzioni del polittico di Teramo e della tavola con la 'Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista' delle Gallerie dell'Accademia. Anche i 'Santi Antonio Abate e Lucia' del verso si apparentano con la tavola del museo veneziano, rivelando non pochi contatti con il trittico con la 'Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele' (1421). Pertanto, è ragionevole pensare che i santi del verso siano stati dipinti intorno al 1420 e che le 'Storie di Santa Lucia' del recto siano state inviate a Fermo negli ultimi anni della signoria di Ludovico Migliorati (1405-1428).

#### BIBLIOGRAFIA:

V. Curi, 1864, p. 63; F. Raffaelli, 1889, p. 58; G.B. Cavalcaselle, G. Morelli, 1896, p. 202; C. Astolfi, 1902, p. 193; A. Colasanti, 1908, p. 248; A. Venturi, 1901-1940, VII, pp. 186-188; L. Serra, 1925, p. 100; R. Longhi, 1927, pp. 18-20; R. Van Marle, 1923-1938, VIII, p. 270; B. Berenson, 1932, p. 270; L. Serra, 1932, p. 73; R. Longhi, 1934, pp. 158, 198; L. Serra, 1929-1934, II, pp. 376, 381; P. Rotondi, 1936, pp. 107-108; R. Longhi, 1945-1946, pp. 8, 50; P. Zampetti, 1950, p. 27; R. Pallucchini<sup>1</sup>, 1950, pp. 10-15; L. Coletti, 1953, p. XI; R. Pallucchini<sup>1</sup>, 1956, pp. 58-61, 83; B. Berenson, 1957, I, p. 94; G. Gamulin, 1957, p. 24; G. Fiocco, 1958, pp. 31-32; L. Magagnato, in *Da Altichiero a Pisanello*, 1958, pp. 66-67, tavv. LXVIII-LXIX; G. Gamulin, 1963, p. 10; L. Dania, in *La pittura a Fermo*, 1967, pp. 31-34; I. Chiappini di Sorio, 1968, pp. 16, 22 nota 17; F. Zeri, 1971, p. 40; I. Chiappini di Sorio, 1973, pp. 27-28; F. Bisogni<sup>2</sup>, 1973, pp. 46, 52, 54; F. D'Arcais, 1976, pp. 31-32; H.W. van Os, C.E. de Jong-Janssen, in *The early Venetian paintings*, 1978, p. 87; C. Pesaro, 1978, p. 45; C. Huter, 1978, p. 36; L. Ricci Rozzi, 1981, p. 37; K. Christiansen, 1982, pp. 70-71 nota 15; Idem, in *La Pittura in Italia*, 1987, I, p. 128; R. Battistini, in *ibidem*, p. 391; P. Zampetti, 1988-1991, I, pp. 267-268; M.R. Valazzi, in *Pesaro*, 1989, p. 312; I. Chiappini di Sorio, 1989, pp. 58-61; M. Lucco, in *La Pittura nel Veneto*, 1989-1990, I, p. 27; C. Costanzi, in *Fermo*, 1990, pp. 200-203; A. De Marchi, 1992, pp. 109-110 nota 57; S. Papetti, 1995, p. XII; L. Dania, in *Vittore Crivelli*, 1997, p. 30; A. De Marchi, in *Fioritura tardogotica*, 1998, p. 31; S. Papetti, in *ibidem*, pp. 211-212, n. 74; A. De Marchi, in *Il Gotico Internazionale*, 1999, p. 57; L. Dania, in *ibidem*, pp. 86-90, n. 7; T. Franco, in *Pittura veneta*, 2000, p. 64; A. Marchi, in *Il Trecento adriatico*, 2002, pp. 228-229, nn. 63-64; T. Franco, in *Medioevo*, 2003, pp. 485-487, 494 nota 19; M. Papetti, in *Atlante dei Beni Culturali*, 2003, p. 37; T. Franco, in *Gentile da Fabriano*, 2006, pp. 168-169, n. III.14; I. Chiappini di Sorio, in *L'aquila e il leone*, 2006, pp. 108-111, n. 10; P. Dragoni, 2012, pp. 19-20; E. Cozzi, 2012, pp. 22-23; F. Coltrinari, in *Pinacoteca comunale di Fermo*, 2012, p. 28; G. Capriotti, in *ibidem*, pp. 66-68, p. 84, n. 3.

46.

## *Madonna col Bambino*

Tempera su tavola, 60 x 46 cm

Bergamo, collezione privata (dalla collezione Manfrin a Venezia).

In basso, sul finto cartiglio: “1434 ADI 26 MA(R)ÇO. JACHOMELLO DE FLOR PENSE”. In basso a destra, accanto alla data e alla firma del pittore: “REGINA IO SON DE TUTTA L’ANIMA. PERDONO XIE P[ECCATOR]?”. Negli angoli in alto, entro due medaglioni: “M(A)T(ER) DIV”.

Alla metà dell’Ottocento il fondo oro e l’orlo del mantello della Madonna sono stati ritoccati. La tavola presenta una cornice punzonata con rosette alternate a bolli, mentre negli angoli in alto si osservano due medaglioni, delimitati da file di bolli semplici e disposti a triangolo, con lettere risparmiare sulla granitura e attorno ai quali fu incisa una razzatura. Sull’orlo in oro a guazzo del mantello della Madonna sono incise delle margherite a nove o dieci petali, che ritroviamo nell’arco ogivale in cui è iscritta la ‘Madonna dell’Umiltà’ già a Los Angeles nel J. Paul Getty Museum o lungo i bordi della ‘Crocifissione tra i dolenti’ del Museo Civico agli Eremitani di Padova e della ‘Madonna dell’Umiltà’ già a Varese presso l’antiquario Silbernagl.

L’intirizzita Madonna sostiene delicatamente un tenero Bambino addormentato, in accordo a quella particolare iconografia che prefigura la futura Passione e morte del Redentore e che tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento era stata introdotta nell’area veneta dal “Maestro della Madonna Giovanelli”. Il mantello della Madonna è impreziosito da sofisticati motivi floreali e da quelle crisografie di origine bizantina che appaiono sul risvolto, denunciando un forte legame con la tradizione trecentesca veneziana. L’aureola di Maria e le estremità laterali del suo abito sono poste davanti alla cornice punzonata: questi espedienti permettono alle figure di acquisire una più solida volumetria, travalicando i confini imposti dalla cornice stessa.

La tavola è stata menzionata per la prima volta da Luigi Lanzi, il quale ha ricordato come opera sicura di Jacobello del Fiore a Venezia “...una Madonna presso il sig. Girolamo Manfrini, dipinta nel 1436...”. Giovanni Maria Sasso l’ha fatta incidere per illustrarla nella sua *Venezia Pittrice*. Alla metà dell’Ottocento Franz Kugler ha visto “...una Madonna, del 1434, nella galleria Manfrin”. Giuseppe Nicoletti ha stilato un catalogo della Pinacoteca Manfrin a Venezia, dedicando alla tavola una breve scheda. Per Raimond Van Marle la ‘Madonna’ Manfrin “should be identified with a painting in three parts in the Accademia of Venice...”. Andrea De Marchi ha riscoperto la tavola in una collezione privata di Bergamo, consigliando di ridare credito alla data spuria visibile sulla ‘Madonna *Platytera* della Misericordia tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista’ delle Gallerie dell’Accademia, che, a suo dire, mostrerebbe “un linguaggio non molto lontano da quello della ‘Madonna’ Manfrin, di due anni prima”.

La ‘Madonna’ Manfrin documenta l’estrema attività di Jacobello del Fiore, poiché è una delle rarissime opere del nostro artista che si possa ricondurre con assoluta certezza al quarto decennio del Quattrocento.

## BIBLIOGRAFIA:

L. Lanzi, 1795-1796, II, p. 15; F. Kugler, J. Burckhardt, 1852, p. 632; G. Nicoletti, 1872, pp. 7-8; R. Van Marle, 1923-1938, VII, p. 338; E. Borea, in *Hommage à Michel Laclotte*, 1994, p. 511, fig. 591; A. De Marchi<sup>1</sup>, 1997, pp. 14-15 nota 9, figg. 47-48; R. Callegari, 1998, p. 294, fig. 99; A. De Marchi, 2003, p. 80 nota 6; S.G. Casu, 2011, p. 88.

47.

### *Madonna col Bambino*

Tempera su tavola, 57 x 39,5 cm

Venezia, Museo Correr, inv. 7.

In basso, sul finto cartiglio: “IN GREMIO MATRIS SEDE(S) SAPI(E)NSIA(E) PATRIS IACOBELU<sup>S</sup> D(E) FLOR<sup>E</sup> PIXIT”.

La tavola è stata restaurata nel 1955 da Giuseppe Arrigoni e nel 1993 da Sabina Vedovello. Tutto il fondo oro intorno alle figure è decorato da una fitta razzatura. Le uniche zone non dorate sono i margini laterali e parte di quello superiore, dove, attraverso le zone di preparazione a vista e le incisioni che delimitarono il campo della doratura, è ancora possibile leggere l'andamento di una cornice sagomata. Gli incarnati risultano fortemente abrasi, tanto da essere ridotti quasi alla sola preparazione a “verdaccio”. Il mantello di Maria fu eseguito con lapislazzuli e al di sopra di questa campitura fu realizzato, con lo stesso pigmento ma in una tonalità più intensa, quel tipico motivo decorativo cuoriforme, che vediamo impresso sugli abiti di gran parte delle Madonne dipinte dal “Maestro della Madonna Giovanelli”.

La Vergine a mezzo busto abbraccia un graziosissimo Bambino addormentato, emulando l'iconografia della ‘Madonna col Bambino’ già a Venezia nella collezione Manfrin.

La tavola è pervenuta alle civiche raccolte veneziane insieme alla collezione di dipinti che Teodoro Correr lasciò alla città nel 1830. E' stato merito di Vincenzo Lazari l'averla riconosciuta in una soffitta del palazzo del nobiluomo a San Zan Degolà, prima sede del museo, e a sistemarla in una delle stanze del secondo piano, dandone contemporaneamente notizia nella prima guida della raccolta. Adolfo Venturi ha incluso tra le opere di Jacobello del Fiore “una Madonna guasta, dalle forme aggomitolate, nel Museo Correr...”. Leo Planiscig ha supposto che la tavola veneziana e l'altareto Lederer siano stati eseguiti nello stesso periodo. Luigi Coletti ha suggerito di confrontarla con le opere di Michele Giambono, mentre Rodolfo Pallucchini ha pensato che possa spettare a “una fase abbastanza primitiva di gusto di Jacobello”, localizzandola non oltre il primo decennio del Quattrocento. Giovanni Mariacher l'ha accostata al trittico di Stoccolma con una datazione intorno al 1410. Licisco Magagnato ha evidenziato i caratteri arcaizzanti della ‘Madonna’ Correr, collocandola nei primi anni del Quattrocento. Grgo Gamulin ha suggerito di paragonarla allo ‘Sposalizio Mistico di Santa Caterina d'Alessandria e donatrice’ del Museo Archeologico di Spalato, proponendo una cronologia intorno al 1410. Di questo

parere è stato anche Luigi Dania, il quale ha posto la tavola veneziana in contiguità con le 'Storie di Santa Lucia' di Fermo. Al contrario, Ileana Chiappini di Sorio è stata propensa a ritardarla a dopo il 1421, "quale conclusione dell'iter artistico di Jacobello, non solo per la lezione gentileasca ormai assimilata, ma per un certo precorrimto del gusto che compare nelle opere giovanili di Jacopo Bellini". Per Carl Huter "It is now perhaps possible to place it even later in Jacobello's career than the 1420s, and to see it as representative of the next decade of Jacobello's career, a phase clearly distinguishable from that of the 1420s". Pietro Zampetti ha concordato con la Chiappini di Sorio nel sistemarla dopo il 1421. Pamela Buttus e Mauro Minardi hanno ritenuto di farla risalire al terzo decennio del Quattrocento. Egidio Martini l'ha equiparata alla 'Madonna dell'Umiltà' già a Verona nella Galleria Menaguale, anticipandone la datazione intorno al 1410-1415. Da ultimo, Stefano G. Casu ha reputato che sia stata realizzata intorno al 1425.

Il leggiadro viso di Maria, dalla fronte spaziosa e dalle sopracciglia sottili, si sposa perfettamente con quello della 'Madonna' Manfrin (1434), lasciandoci ipotizzare che la tavola sia stata dipinta verso la metà del quarto decennio del Quattrocento.

#### BIBLIOGRAFIA:

M. Michiel, 1521-1543, pp. 237-238 nota 1; V. Lazari, 1859, p. 3, n. 7; M. Caffi, 1880, p. 9; *Guida del Museo Civico*, 1881, p. 69, n. 8; E. Jacobsen, 1894, p. 267; *Elenco degli oggetti esposti*, 1899, p. 67, n. 21; L. Venturi, 1907, p. 85; *Guida illustrata*, 1909, p. 20, n. 21; L. Testi, 1909, p. 404; A. Venturi, 1901-1940, VII, p. 298; G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, 1912, I, p. 8; L. Planiscig, 1926, pp. 89-90; R. Van Marle, 1923-1938, VII, pp. 342-343; R. Pallucchini, 1946, p. 40, n. 72; G. Mariacher, T. Pignatti, 1949, p. 16, n. 19; L. Coletti, 1953, tav. 17; R. Pallucchini<sup>1</sup>, 1956, p. 70; B. Berenson, 1957, I, p. 94; G. Mariacher, 1957, pp. 95-96, n. 7; L. Magagnato, in *Da Altichiero a Pisanello*, 1958, p. 67, n. 73, tav. LXXIIa; G. Gamulin, 1963, p. 11; L. Dania, in *La pittura a Fermo*, 1967, p. 33; I. Chiappini di Sorio, 1968, pp. 19-20; G. Mariacher, 1974, pp. 27-28; C. Huter, 1978, p. 36; G. Romanelli, 1984, p. 52; P. Zampetti, 1988-1991, I, p. 268; I. Chiappini di Sorio, 1989, p. 64; A. Dorigato, in *Carpaccio*, 1993, pp. 62-63; S. Vedovello, in *ibidem*, pp. 153-156, n. 13; P. Buttus, 2004, p. 273 nota 10; E. Martini, in *Florilegium Artium*, 2006, p. 128; I. Chiappini di Sorio, in *L'aquila e il leone*, 2006, p. 32; M. Minardi, 2006, p. 22 nota 31; S.G. Casu, 2011, p. 89.

48.

### *Madonna col Bambino*

Tempera su tavola.

Ubicazione ignota (Firenze, collezione De Clemente).

Una fitta razzatura circonda la sagoma delle due figure. Il nimbo della Vergine presenta una fascia centrale con grandi margherite a sei petali, mentre quello del Bambino è punzonato a rosette entro file di bolli semplici. Il mantello di Maria ha perso le originarie decorazioni in oro a missione ed è bordato da una fascia incisa a rosette.

Jacobello del Fiore si ispirò all'iconografia della 'Madonna col Bambino' del Museo Correr, variando solamente l'aspetto del Bambino, il quale succhia due ditini della mano sinistra con estrema naturalezza.

Nel 1926 Raimond Van Marle ha attribuito la tavola a Jacobello del Fiore, affiancandola a una 'Madonna dell'Umiltà' già a Roma nella collezione del Principe Fabrizio Massimo. Stefano G. Casu l'ha posta in prossimità della 'Madonna' Correr, datandola poco dopo la metà del terzo decennio del Quattrocento.

La tavola va letta in parallelo a una 'Madonna col Bambino' già a Venezia nella collezione Manfrin (1434) e allo stesso soggetto del Museo Correr, spingendoci ad immaginare che sia stata eseguita verso la metà del quarto decennio del secolo.

#### BIBLIOGRAFIA:

R. Van Marle, 1923-1938, VII, p. 342; S.G. Casu, 2011, p. 89.

49.

### *San Francesco*

Tempera su tavola, 39 x 30,5 cm

Ubicazione ignota (Perugia, collezione Van Marle; Milano, Finarte, 16-31 marzo 1968, lotto 1, come Jacobello del Fiore; Bologna, collezione privata, 1972).

Sull'aureola del santo: "ORA PRO NOBIS SANCTI FRANCISCI".

Considerate le misure e il formato è probabile che la tavola abbia fatto parte di un dittico o di un trittico portatile. Essa presenta una cornice punzonata lungo tre lati con rosette e bolli come nella 'Madonna dell'Umiltà' del Museo Civico di Storia ed Arte di Trieste, mentre il bordo interno è decorato con bolli disposti a triangolo come nella 'Madonna col Bambino' già a Venezia nella collezione Manfrin.

'San Francesco' mostra le stimmate sulle mani e sul costato, stringendo una sottilissima croce metallica e un libro dalla preziosa rilegatura punzonata e granita. Keith Christiansen ha riferito la tavola a Jacobello del Fiore, ipotizzando che abbia potuto far parte del medesimo polittico da cui provengono il 'Sant'Agostino' di collezione privata e la 'Santa Caterina d'Alessandria' della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze. Recentemente, Mauro Minardi ha creduto che la tavola esibisca "...il retaggio della congiuntura rappresentata dal polittico del Duomo di Teramo, compiuto verso il 1410 o poco più tardi...".

Il 'San Francesco' a mezzo busto, dalle forme spigolose e dall'espressione risoluta, si apparenta con una 'Madonna col Bambino' già a Firenze in collezione De Clemente, persuadendoci ad assegnarlo alla tarda attività di Jacobello del Fiore.

## BIBLIOGRAFIA:

K. Christiansen, 1982, pp. 70-71 nota 15; M. Minardi, 2006, pp. 11, 22 nota 30.

50.

### *Madonna dell'Umiltà*

Tempera su tavola, 53,5 x 40 cm

Ubicazione ignota (Roma, collezione del Principe Fabrizio Massimo e collezione Schiff-Giorgini; Firenze, Semenzato, 20 novembre 1990, lotto 369).

Sul libro di Maria: "AVE REGINA CELORUM MATER REGIS ANGELORUM O MARIA FLOS VIRGINUM VELUT ROSA VELUT LILIUM FUNDE PRECES AD FILIUM PRO SALUTE FIDELIUM".

La tavola è in mediocre stato di conservazione: gli incarnati delle figure sono svelati e il fondo oro è oltremodo abraso.

Essa modifica lievemente lo schema compositivo della 'Madonna dell'Umiltà' del Museo Civico di Storia ed Arte di Trieste, dalla quale recupera sia la razzatura del fondo oro sia l'impiego di una dissonante gamma cromatica, e unisce il raro motivo iconografico della Madonna che insegna a leggere al Bambino, noto a Venezia grazie agli esempi del "Maestro del Dossale Correr", con quello del Bambino addormentato, visibile anche nella 'Madonna col Bambino' già a Venezia nella collezione Manfrin o in un identico soggetto del Museo Correr. Sul libro di Maria possiamo leggere un'antifona, dedicata alla 'Madonna della Grazia', che l'Ordine Agostiniano ha utilizzato fin dalla sua origine (appare già nell'Ordinario del beato Clemente da Osimo), recitandola nella prima metà del giorno, generalmente dopo l'Ora Media. Ciò potrebbe suffragare l'ipotesi di una committenza agostiniana, testimoniando ulteriormente il continuo rapporto tra Jacobello del Fiore e questo Ordine mendicante.

La tavola è stata attribuita al nostro artista da Raimond Van Marle, quando si trovava a Roma nella collezione del Principe Fabrizio Massimo. Rodolfo Pallucchini ha confermato il riferimento al pittore veneziano. Mauro Minardi ha proposto di collocarla nel terzo decennio del Quattrocento. Infine, Stefano G. Casu l'ha avvicinata a una 'Madonna col Bambino' che si conserva a Londra nella collezione di Andreas Pittas.

La tavola mostra numerosi punti di contatto con la 'Madonna' Manfrin (1434) e con l'analogo tema della collezione Pittas, invogliandoci a pensare che sia stata dipinta intorno alla metà del quarto decennio del Quattrocento.

## BIBLIOGRAFIA:

R. Van Marle, 1923-1938, VII, p. 342, fig. 226; R. Pallucchini<sup>1</sup>, 1956, p. 70; M. Minardi, 2006, p. 22 nota 31; S.G. Casu, 2011, p. 89.



51.

### *Madonna col Bambino*

Tempera su tavola, 56,5 x 40 cm

Londra, collezione di Andreas Pittas (Londra, Christie's, 17 dicembre 1999, lotto 36, come Zanino di Pietro).

La tavola è in discrete condizioni, sebbene il viso e il mantello della Vergine siano stati ridipinti e gli arabeschi sull'abito del Bambino non siano più perfettamente leggibili. Una fenditura verticale attraversa l'occhio destro di Maria, proseguendo fin sul suo polso. Il fondo oro è decorato da una fitta razzatura.

La Madonna a mezzo busto sorregge un vispo Bambino stempiato, che si aggrappa al velo della Madre, indossando uno scollato abito primaverile dalle maniche trasparenti.

Quando la tavola è stata messa in vendita da Christies' nel 1999, Everett Fahy l'ha attribuita a Zanino di Pietro. All'inverso, Mauro Minardi e Miklos Boskovits (comunicazione orale al proprietario del dipinto) l'hanno inclusa nel catalogo di Jacobello del Fiore. Stefano G. Casu ha convalidato il riferimento al nostro artista, ipotizzando che sia stata dipinta intorno al 1430.

La tavola appartiene all'ultima fase della carriera di Jacobello del Fiore, poiché mostra indiscutibili analogie stilistiche sia con la 'Madonna col Bambino' già a Venezia nella collezione Manfrin (datata 26 marzo 1434) sia con un equivalente tema del Museo Correr, nonché con un'ennesima 'Madonna col Bambino' già a Firenze in collezione De Clemente.

#### BIBLIOGRAFIA:

M. Minardi, in *Il potere, le arti, la guerra*, 2001, p. 174; S.G. Casu, in *Teotokos / Madonna*, 2005, pp. 88, 104, n. 28; M. Minardi, 2006, p. 22 nota 31; S.G. Casu, 2011, pp. 86-89, n. 18.

52.

a. *Storie dei Santi Pietro e Paolo*

b. *San Pietro papa in cattedra*

c. *Santi Pietro e Paolo*

d. *Crocifissione*

Tempere su tavola, a-b. 62 x 46 cm ciascuna; c. 61 x 37 cm; d. 43 x 35 cm

a-c. Denver Art Museum, inv. AD-128; d. Milano, collezione privata (dalla chiesa di San Pietro in Penna di Fermo; a-c. Milano, collezione di Achillito Chiesa (?); New York, Knoedler and Co.; d.

Milano, Finarte, 19-20 novembre 1963, nn. 6, 28; Brescia, collezione di Mariella de Zoti; Milano, Finarte, 13 giugno 2001, n. 32).

d. Sulla sommità della croce: "INRI".

Le dodici tavole del Denver Art Museum sono state rimontate a gruppi di tre entro cornici spurie, senza prestare attenzione alla congruenza dello svolgimento narrativo e con una discutibile risagomatura della parte superiore. Ad esse sono state allegate delle iscrizioni fittizie, tratte dal *Vangelo* e dagli *Atti degli Apostoli*, che talvolta non sono pertinenti a quanto figurato. Nelle tavole con le mezze figure dei 'Santi Pietro e Paolo' sono stati aggiunti due brutti parapetti marmorei. Il 'San Pietro papa in cattedra' è circondato da una fitta razzatura; il suo ricco mantello presenta un orlo, decorato da rosette, e una fibbia a mandorla, delineata da bolli semplici con una rosetta centrale. La 'Crocifissione' è stata modificata sia in basso, dove è stata inserita un'iscrizione posticcia ("ECCE HIC EST CHRISTUS JESUS REX JUDEORU(M) SERVATOR MUNDI SALUS NOSTRA QUI P(RO) N(O)B(I)S"), sia in alto, dove la sagoma è stata manomessa per simulare un andamento archiacuto con un trilobo in pastiglia.

Le dodici tavole americane (nove 'Storie dei Santi Pietro e Paolo', un 'San Pietro papa in cattedra' e due mezze figure dei 'Santi Pietro e Paolo') e la 'Crocifissione', già a Brescia nella collezione di Mariella de Zoti, formarono un polittico che dovette decorare l'altare maggiore della chiesa di San Pietro in Penna di Fermo.

I pannelli furono disposti in orizzontale su due registri sovrapposti, ciascuno con cinque scomparti, secondo il modello della 'Pala Feriale' di Paolo Veneziano. Il registro inferiore incluse le cinque storie con il solo fondo oro, mentre quello superiore accolse le quattro con l'aggiunta dell'orizzonte incurvato e del cielo atmosferico, distribuite a due a due ai lati del 'San Pietro papa in cattedra'. Sulla sommità fu la 'Crocifissione', affiancata dalle mezze figure dei 'Santi Pietro e Paolo', dato che le tre tavole mostrano nell'oro del fondo una netta differenza tra una parte centrale, a forma cuspidata, e una parte condotta diversamente, in cui la mancanza di *craquelure* indica la presenza della porporina. Questa ricostruzione è confermata da alcuni inventari settecenteschi della chiesa, che sono stati riscoperti da Ileana Chiappini di Sorio e da Tiziana Franco, e dalla presenza di una raffinata razzatura solamente sul fondo oro delle cinque tavole che alloggiarono nel registro superiore.

Una serie di documenti, rinvenuti casualmente da Federico Zeri nell'Archivio di Stato di Roma, ci aiutano a far chiarezza sulle vicende che portarono alla dispersione del polittico. Quando nel 1846 l'Arcivescovo di Fermo Filippo De Angelis scrisse a Roma, chiedendo di poter alienare tutte le tavolette, che già avevano fatto parte dell'altare maggiore della chiesa di San Pietro in Penna, esse erano conservate in sagrestia, appese alle pareti o usate come sportelli di un grande armadio. Prima di concedere il permesso di alienazione, da Roma risposero che uno dei dipinti venisse esaminato dalla Commissione Consultiva delle Antichità e Belle Arti e, invero, il 16 aprile 1847 uno dei pannelli fu spedito nella capitale e consegnato al Cardinale Camerlengo Tomaso Riario-Sforza. La Commissione Consultiva ne raccomandò l'acquisto per le Gallerie Pontificie, ma l'8 giugno 1847 l'arcivescovo di Fermo confessò di aver già provveduto personalmente all'acquisto e al restauro dei dipinti, i quali furono depositati, almeno fino al 1887, presso il Palazzo Arcivescovile di Fermo,

dove ancora li vide Filippo Raffaelli. Federico Zeri ha immaginato che intorno al 1920 siano stati acquistati dal noto collezionista Achillito Chiesa, non escludendo che si siano trattati proprio delle “storie apostoliche” citate da Roberto Longhi come appartenenti a quella grande raccolta milanese. In un secondo tempo, tutti i dipinti, tranne la ‘Crocifissione’, si sarebbero trovati sul mercato antiquario di New York, donde finirono nel Denver Art Museum.

Come ha indicato Tiziana Franco, l’ordine cronologico delle ‘Storie dei Santi Pietro e Paolo’ va suddiviso entro tre nuclei tematici. Il primo è costituito da cinque scene pertinenti al solo San Pietro nel periodo anteriore al suo trasferimento a Roma: 1) La vocazione di Pietro e Andrea 2) La pesca miracolosa 3) San Pietro cammina sulle acque 4) San Pietro in carcere 5) La liberazione di San Pietro dal carcere. Il secondo nucleo tematico consiste nell’unica scena dedicata al solo San Paolo, ovvero 6) La conversione del santo sulla via di Damasco, ed il terzo comprende tre episodi che accomunano i due santi al cospetto dell’imperatore Nerone: 7) I Santi Pietro e Paolo resuscitano un defunto 8) La caduta di Simon Mago 9) Il martirio dei Santi Pietro e Paolo. La presenza di soggetti così peculiari è dovuta ad un’erudita committenza ecclesiastica e all’utilizzo di una particolare fonte letteraria, cioè l’apocrifia *Passio sanctorum apostolorum Petri et Pauli* (*Passio sanctorum apostolorum Petri et Pauli*, in *Acta Apostolorum apocripha*, 1990, pp. 119-177). E’ proprio grazie al raffronto con questo testo che possiamo interpretare la rara scena con Pietro e Paolo che, in presenza di Nerone, vollero sbugiardare i falsi poteri di Simon Mago, invitandolo a resuscitare un defunto, o quella in cui il prefetto Agrippa consigliò a Nerone di diversificare il martirio, comminando a Paolo la decapitazione e a Pietro la crocifissione in rapporto alle loro diverse responsabilità. Le mezze figure dei ‘Santi Pietro e Paolo’ sono accompagnate dai rispettivi attributi iconografici: il primo regge un libro e una chiave, mentre il secondo impugna la spada, afferrando un *rotulus*, chiara allusione alle *Lettere* che Paolo inviò alle comunità da lui fondate o visitate nel corso dei suoi viaggi apostolici. Il ‘San Pietro papa in cattedra’ siede sopra un sobrio trono marmoreo ed esibisce la tiara papale, stringendo nella mano sinistra le usuali chiavi.

George Martin Richter (in una perizia, datata 13 agosto 1932), Alfred M. Frankfurter e Evelyn Sandberg Vavalà hanno associato le tavole americane a Francesco dei Franceschi. Nel 1962 Carlo Volpe ha attribuito la ‘Crocifissione’ di collezione privata a Jacobello del Fiore, ipotizzando che sia stata dipinta intorno al 1410. Nel 1971 Federico Zeri ha esaminato le tavole di Denver, riferendole al nostro artista. Egli ha pensato che possano appartenere al periodo formativo di Jacobello, proponendo di situarle tra il 1405 e la fine del primo decennio del secolo. Per Ileana Chiappini di Sorio, Francesca D’Arcais e Cristina Pesaro la collocazione cronologica delle storie fermane dovrebbe cadere intorno al 1410. Carl Huter ha supposto che possano spettare al quarto decennio del secolo. Keith Christiansen ha creduto che siano state eseguite da un seguace di Jacobello nel quarto decennio del secolo “as the diminishing hills, buildings, more particularized flora, and atmospheric skies indicate”. Pietro Zampetti ha immaginato che siano state dipinte prima delle ‘Storie di Santa Lucia’ “ma a distanza ravvicinata”. Andrea De Marchi ha reputato che siano state realizzate negli anni Trenta con ampio contributo della bottega. Luigi Daniale ha considerate posteriori alle ‘Storie di Santa Lucia’ e a un paliotto con l’*Imago Pietatis* tra i dolenti e un donatore’ del Museo di Arte Orientale e Occidentale di Kiev, suggerendo

di porle intorno al 1425. Tiziana Franco ha notato che gli inventari settecenteschi della chiesa di San Pietro in Penna registrano nella sagrestia, insieme al “quadro” con le ‘Storie dei Santi Pietro e Paolo’, il predetto paliotto ucraino. Per questo motivo e per il fatto che le misure del paliotto coincidono con quelle di un registro a cinque arcate del polittico, la studiosa ha immaginato che le due opere siano state destinate all’altar maggiore della chiesa di San Pietro in Penna, su commissione di quel Gaspare di Giovanni (rettore della chiesa) che è ritratto nel paliotto. Ella ha rilevato “...un tratto stanco, meno teso e incisivo che nelle *Storie di Santa Lucia...*”, immaginando per il polittico di San Pietro una cronologia orientativa nella prima metà degli anni Trenta del secolo. Massimo Papetti ha ritenuto che il polittico rappresenti “L’esordio fermano di Jacobello, forse collocabile attorno al 1410”. Da ultimo, Giacomo Maranesi ha rilevato che quando fu dipinto il polittico, il committente Gaspare di Giovanni era già stato insignito del titolo di *archipresbiter*. Pertanto, incrociando i dati emersi con l’iscrizione presente sul paliotto di Kiev, ha ritenuto che il complesso polittico-paliotto sia stato eseguito da Ercole del Fiore (con una limitata partecipazione di Jacobello, riservata all’impostazione del polittico e delle varie scene) tra il 9 febbraio 1439 e i primi mesi del 1444, cioè in quel lasso di tempo che va dalla nomina del committente fermano ad archipresbitero della Cattedrale fino alla sua morte.

Tiziana Franco ha considerato i monogrammi di Cristo, che decorano il mantello del ‘San Pietro papa in cattedra’, omogenei alla realizzazione del polittico da parte di Jacobello, spiegandoli con la precoce fortuna del movimento dell’Osservanza a Fermo e con la predicazione nella Marca del santo senese sullo scorcio degli anni Venti del secolo (C. Tomassini, 1976, pp. 171-200). Tuttavia, credo sia maggiormente opportuno convenire con Federico Zeri e Giacomo Maranesi nel pensare che siano stati applicati posteriormente, forse in occasione di una predica di San Giacomo della Marca, che fu più volte nella città marchigiana negli anni Quaranta (F. Trebbi, G. Filoni Guerrieri, 2003, pp. 143-144). Stando all’iscrizione del paliotto di Kiev il polittico sarebbe stato terminato dopo il 9 febbraio 1439, vale a dire quando Gaspare di Giovanni affermò il suo nuovo *status* di *archipresbiter* della Cattedrale all’interno della gerarchia ecclesiastica locale ed entro la morte di Jacobello del Fiore, avvenuta proprio in quell’anno nel mese di ottobre. Il respiro paesaggistico riservato a gran parte delle ‘Storie dei Santi Pietro e Paolo’ trova riscontro in alcune esperienze figurative d’ambito lagunare del quarto decennio del secolo ed è assolutamente nuovo rispetto alle ‘Storie di Santa Lucia’. Oltre a ciò, se riflettiamo sul fatto che il probabile committente del polittico, il Gaspare di Giovanni del paliotto di Kiev, sia stato rettore della chiesa di San Pietro in Penna a partire dal 20 dicembre 1431 e che in alcuni episodi del ‘Messale de Firmonibus’ (1436) di Giovanni di Ugolino da Milano si possa cogliere un’eco delle tre scene d’ambiente marino che Jacobello del Fiore dedicò alla conversione di San Pietro e di suo fratello, allora è possibile che i lavori al polittico della chiesa di San Pietro in Penna siano iniziati qualche anno prima del 1439.

#### BIBLIOGRAFIA:

F. Raffaelli, 1889, p. 27; A.M. Frankfurter, 1937, p. 13; E. Sandberg Vavalà, 1940, pp. 155-156; R. Longhi, 1945-1946, p. 50; *Masterpieces of Italian Religious Painting*, 1949, p. 7; O.K. Bach, 1955,

p. 4; C. Volpe, 1962, p. 438; F. Zeri, 1971, pp. 36-41; B.B. Fredericksen, F. Zeri, 1972, p. 100; I. Chiappini di Sorio, 1973, p. 27; F. D'Arcais, 1976, p. 31; C. Pesaro, 1978, p. 45; C. Huter, 1978, p. 36; G. Kaftal, 1978, coll. 828, 831, 833-836; G. Romano, 1978, p. 48; K. Christiansen, 1982, pp. 70-71 nota 15; P. Zampetti, 1988-1991, I, p. 268; E. Merkel, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1960-2013, XXXVI, p. 559; A. De Marchi, 1992, pp. 188-189; L. Dania, in *Vittore Crivelli*, 1997, pp. 33-34; A. De Marchi, in *Fioritura tardogotica*, 1998, p. 31; Idem, in *Il Gotico Internazionale*, 1999, p. 57; L. Dania, in *ibidem*, pp. 83-86, n. 6; T. Franco, in *Pittura veneta*, 2000, pp. 64, 67-68, 83 note 84, 88; Eadem, in *Medioevo*, 2003, pp. 487-488, 490, 493, 494 note 21, 24, 26 28-29, 495 note 36, 47, 63; M. Papetti, in *Atlante dei Beni Culturali*, 2003, p. 36; T. Franco, in *Gentile da Fabriano*, 2006, p. 168; I. Chiappini di Sorio, in *L'aquila e il leone*, 2006, p. 107, n. 9; F. Coltrinari, in *Pinacoteca comunale di Fermo*, 2012, p. 28; G. Maranesi, 2013, pp. 160-187, 198-199.

53.

### *Imago Pietatis tra i dolenti e un donatore*

Tempera su tavola, 62 x 236 cm

Kiev, Museo di Arte Orientale e Occidentale, inv. 149 ZK (dalla chiesa di San Pietro in Penna di Fermo; Roma, collezione Alberici; Kiev, collezione Chanenko, dal 1891).

Ai lati della testa della Madonna: "MATER DOMINI". Ai lati della testa di Gesù: "JHESUS CRISTUS". Ai lati della testa del San Giovanni: "S(ANCTUS) JHOAN(N)ES EVANGELISTA". Sotto la Madonna: "HOC OPUS FUIT F(AC)T(U)M T(EM)P(O)RE D(OMI)NI GASPARIS IOH(ANN)IS DE FIRMO ARCHIPRESBITER FIRMI NEC NON RECTORIS ECC(LESIE) DE PENNA".

Il paliotto si presenta in buono stato di conservazione. Il tradizionale fondo oro è qui sostituito da una campitura di colore rosso, com'era in uso a Venezia per opere di carattere più corsivo. Le operazioni dell'oro si limitano alle decorazioni a missione dei manti dei due dolenti e del committente e all'incisione dei nimbi con punzoni ad anelli, rosette e bolli.

Il paliotto proviene dall'altar maggiore della chiesa di San Pietro in Penna di Fermo, dove gli inventari settecenteschi lo ricordano in sagrestia (vedi cap. VI, p. 175).

Al centro il 'Cristo passo' è accompagnato da alcuni simboli della *Passione*, come la croce e i chiodi. A sinistra sono raffigurati un'addolorata Madonna a mezzo busto e la piccola figura del committente fermano, mentre a destra è ritratto un malinconico San Giovanni Evangelista a mezzo busto.

Nel 1958 Giuseppe Fiocco ha attribuito il paliotto ucraino a Jacobello del Fiore, ipotizzando che abbia formato la predella del polittico da cui provenirono le 'Storie di Santa Lucia' di Fermo. Victoria Markova ha rilevato una serie di stringenti analogie stilistiche tra il paliotto e una 'Crocifissione tra i dolenti e donatori in ginocchio' del Museo Statale di arti figurative "A.S. Puskin" di Mosca. Luigi Dania ha pensato che si possa collocare "appena dopo il 1415". Tiziana Franco ha interpretato correttamente l'iscrizione che corre sotto alla mezza figura dolente della Madonna, permettendogli di

identificare il religioso inginocchiato e orante con un certo Gaspare di Giovanni, il quale è documentato rettore della chiesa di San Pietro in Penna di Fermo (tra il 20 dicembre 1431 e il 21 ottobre 1444) ed ebbe una posizione di spicco presso la curia fermiana, poiché, a più riprese, tra il 1439 e il 1440, risulta agire a nome del vicario della Cattedrale Paolo da Mogliano in assenza del vescovo Domenico Capranica. Ciò ha persuaso la studiosa ad immaginare che il dipinto sia stato in origine il paliotto per l'altar maggiore di San Pietro e, rilevando che le sue dimensioni coincidono con quelle di un registro a cinque arcate di polittico, ha supposto che il Gaspare di Giovanni da Fermo, menzionato nell'iscrizione come *archipresbiter* e rettore della chiesa di San Pietro, abbia commissionato in un'unica soluzione il polittico con le 'Storie dei Santi Pietro e Paolo' del Denver Art Museum e il paliotto ucraino. All'inverso, Daniele Benati ha reputato che il paliotto sia stato eseguito precocemente, viste le affinità con le opere raggruppate sotto il nome di "Maestro della Madonna Giovanelli". Recentemente, Giacomo Maranesi, alla luce di nuovi documenti, ha incrociato i dati emersi con l'iscrizione presente sul paliotto, ipotizzando che il polittico con le 'Storie dei Santi Pietro e Paolo' e il dipinto ucraino siano stati dipinti da Ercole del Fiore quando il committente ricoprì la carica di archipresbitero della Cattedrale, ovvero tra il 9 febbraio 1439 e i primi mesi del 1444.

Il paliotto si adegua alle soluzioni impiegate per dipingere il polittico di Teramo: infatti, il 'Cristo passo' dialoga con l'equivalente abruzzese, mentre i dolenti, per quanto siano strettamente connessi alle opere del "Maestro della Madonna Giovanelli", sono paragonabili ai santi a mezzo busto del registro superiore. Le coordinate stilistiche della Madonna si attagliano perfettamente a quelle della tarda produzione artistica di Jacobello del Fiore, autorizzandoci a collegarla alla 'Madonna col Bambino' già a Venezia nella collezione Manfrin (datata 26 marzo 1434) e a un medesimo soggetto che si trova a Londra nella collezione di Andreas Pittas. La cronologia del paliotto ucraino collima con quella del polittico con le 'Storie dei Santi Pietro e Paolo' di Denver e con il fatto che Gaspare di Giovanni sia stato rettore della chiesa di San Pietro in Penna e contemporaneamente *archipresbiter* della Cattedrale a partire dal 9 febbraio 1439, spingendoci a credere che le due opere siano state inviate a Fermo entro il mese di ottobre di quell'anno, cioè prima che Jacobello del Fiore morisse.

#### BIBLIOGRAFIA:

R. De Minicis, 1857, pp. 161, 163, nn. 461, 463; *Catalogue des objets d'art*, 1891, n. 298; B.I. Chanenko, V.N. Chanenko, 1899, n. 3; G. Cicconi, 1927, p. 20; *Muzej*, 1927, n. 16; *Muzej*, 1931, n. 15; R. Pallucchini<sup>1</sup>, 1956, p. 58; G. Fiocco, 1958, pp. 31-32; *Kievskij*, 1961, n. 38; L. Dania, in *La pittura a Fermo*, 1967, p. 33; I. Chiappini di Sorio, 1973, p. 27; L. Ricci Rozzi, 1981, p. 37; V. Markova, 1982, pp. 13-14; *Muzej*, 1983, n. 33; H. Roslavets, 1986, pp. 22-23; E. Merkel, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1960-2013, XXXVI, p. 559; J. Antonova, *State Pushkin Museum of Fine Arts*, 1995, p. 133; T. Franco, in *Fioritura tardogotica*, 1998, p. 213, n. 75; L. Dania, in *Il Gotico Internazionale*, 1999, p. 91, n. 8; T. Franco, in *Pittura veneta*, 2000, pp. 65-66, 82-83 note 74-79; Eadem, in *Medioevo*, 2003, pp. 490-491, 495 note 47, 49, 54-55; D. Benati, 2007, p. 63; G. Maranesi, 2013, pp. 160-187, 199.

# BIBLIOGRAFIA GENERALE

## OPERE MANOSCRITTE

### 1755

J. Grevembroch, *Monumenta veneta ex antiquis ruderibus templorum aliarumque aedium vetustate collapsarum collecta studio et cura Petri Gradonici Jacobi Sen.*, Venezia, biblioteca del Museo Correr, ms. Gradenigo 228.

### 1785

(C. Lotti), *Series Episcoporum Cenetensium. Pars. I*, ms. presso il Vescovado di Ceneda (Vittorio Veneto).

### Fine XVIII-inizio XIX secolo

G.M. Sasso, *Venezia Pittrice*, Padova, Biblioteca Civica, ms. BP 2538.

## OPERE A STAMPA

### 1521-1543

M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno* (ms. della biblioteca Marciana pubblicato ed illustrato da D.J. Morelli, Bassano 1800), seconda edizione riveduta ed aumentata per cura di G. Frizzoni, Bologna 1884.

### 1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, voll. 9, Firenze 1906.

### 1581

F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII Libri*, (rist. anastatica dell'ed. Venezia 1581) Bergamo 2002.

### 1582

F. Sansovino, *Della origine et de' fatti delle famiglie illustri d'Italia*, Venezia.

**1593**

C. Ripa, *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa. Notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni, e di fatti dall'Abate Cesare Orlandi*, voll. 5, Perugia 1764-1767.

**1616**

R. Adimari, *Sito Riminese, Dove si tratta della Città, & sue parti, & come si potesse ampliare, & fin dove arrivano li suoi confini da tutte le parti di terra, Et in particolare, di tutte le Chiese, & cose Ecclesiastiche, che sono nella Città, e fuori di essa; opera nova, & dilettevole da sapersi da tutte le persone curiose, con alcune Figure d'intaglio, divisa in due Parti*, Brescia.

**1627**

C. Clementini, *Raccolta Istorica della Fondazione di Rimini e dell'origine e vite de' Malatesti*, (rist. anas.) Bologna 1969.

**1644**

T. de Herrera, *Alphabetum Augustinianum, in quo Praeclara Eremitici Ordinis germina, virorumque, et faeminarum domicilia recensentur*, Madrid.

**1648**

C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte, ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, voll. 2, Padova 1835-1837.

**1666**

A. Masini, *Bologna Perlustrata*, voll. 3, Bologna.

**1674**

M. Boschini, *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana*, Venezia.

**1672**

A. Lubin, *Orbis Augustinianus, sive Conventuum ordinis Eremitarum Sancti Augustini chorographica et topographica descriptio...*, Parigi.



**1675**

L. Torelli, *Secoli Agostiniani Overo Historia Generale del Sagro Ordine Eremitano del Gran Dottore di Santa Chiesa, S. Aurelio Agostino Vescovo D'Hiipona Divisa in Tredici Secoli...Composta, e data in luce dal R.P.F. Luigi Torelli da Bologna Maestro in Sagra Teologia, Historiografo, e Predicatore Generale dello stesso Ordine*, voll. 8, Bologna.

**1678**

C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna 1844.

**1681-1728**

F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, con note e aggiunte di G. Piacenza, voll. 4, Torino 1768-1814.

**1733**

A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine: o sia rinnovazione delle ricche minere di Marco Boschini...*, Venezia.

**1751**

P.M. Amiani, *Memorie istoriche della città di Fano*, voll. 2, Fano.

**1758**

F. Corner, *Notizie storiche delle Chiese e Monasteri di Venezia e di Torcello*, (rist. anast.) Sala Bolognese 1990.

**1771**

A.M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri, Libri V*, Venezia.

**1772**

A. degli Abati Olivieri Giordani, *Della patria della beata Michelina e del beato Cecco del terz'ordine di San Francesco*, Pesaro.

**1775**

A. degli Abati Olivieri Giordani, *Memorie di Gradara, terra del contado di Pesaro*, Pesaro.

**1777**

A. degli Abati Olivieri Giordani, *Memorie della chiesa di S. Maria di Monte Granaro*, Pesaro.

**1778-1781**

M. Ferro, *Dizionario del diritto comune e veneto*, seconda ediz., 2 voll., Venezia 1845-1847.

**1783**

A. Becci, G.A. Lazzarini, *Catalogo delle pitture che si conservano nelle chiese di Pesaro*, Pesaro.

**1792**

F. Lancellotti, *Uomini illustri di Fabriano*, Fermo.

**1795-1796**

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, ed. 1809 a cura di M. Capucci, voll. 3, Firenze 1968-1974.

**1803**

D.M. Federici, *Memorie Trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille e ottocento, per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, voll. 2, Venezia.

**1808**

G. Moschini, *Guida per l'isola di Murano*, Venezia.

**1815**

G. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*, voll. 2, Venezia.

**1822-1825**

G.G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, voll. 8, Milano.

**1824-1853**

E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, voll. 6, Venezia.

**1826**

L. Menin, *Memorie sulle pitture del Guariento*, Venezia.

**1829**

G. Vedova, *Memorie intorno alla vita ed alle opere del cardinale Francesco Zabarella padovano*, Padova.

**1832**

*Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia con alcune notizie riguardanti detto Stabilimento*, Venezia.

G. Mancini, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e palazzi di Città di Castello*, voll. 2, Perugia.

N. Palma, *Storia della Città e della diocesi di Teramo*, voll. 4, Teramo 1978-1981.

**1832-1836**

N. Palma, *Storia ecclesiastica e civile della regione più settentrionale del Regno di Napoli, detta dagli antichi Praetutium, ne' bassi tempi Aprutium, oggi città di Teramo e Diocesi Aprutina, scritta dal dottore di Leggi D. Niccola Palma, Canonico della Cattedrale Aprutina, Socio dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica di Roma e della Società Economica del primo ulteriore Apruzzo*, voll. 5, Teramo.

**1833**

L. Crico, *Lettere sulle belle arti trevigiane*, Treviso.

**1834**

A. Ricci, *Memorie Storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona*, voll. 2, Macerata.

**1839-1840**

J. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, voll. 3, Firenze.

**1840**

A. Nani, *I Dogi di Venezia. Vite, ritratti e stemmi*, (riproduzione anastatica dell'esemplare stampato a Venezia nel 1840, appartenente alla *Familienstiftung Haus Orsini Dea Paravicini*) Milano 2010.

**1841**

E. Forster, *Die Wandgemalde der S. Georgenkapelle zu Padua*, Berlin.

**1844**

D. Malipiero, *Annali Veneti dall'Anno 1457 al 1500*, in 'Archivio Storico Italiano', VII, 1844, p. 663.

**1846-1847**

V. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani, con aggiunta di alcuni scritti intorno le belle arti*, voll. 2, Firenze.

**1848-1882**

L. Tonini, *Storia civile e sacra Riminese*, voll. 5, Rimini.

**1849**

M. Merrifield, *Original Treatises dating from the XIIth to the XVIIIth Centuries on the Art of Painting*, London.

**1852**

*Catalogo degli oggetti d'arte contenuti nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, Venezia.

B. Gonzati, *La basilica di S. Antonio di Padova*, Padova.

F. Kugler, J. Burckhardt, *Manuale della storia dell'arte*, prima versione italiana fatta sulla seconda edizione tedesca dall'AB. Pietro Mugna, Venezia.

P. Selvatico, V. Lazari, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia.

**1856**

G. De Minicis, *La Santa Spina che oggi si venera in S. Agostino di Fermo. Illustrazione ad un suo Monumento in Santelpidio*, in 'L'Album di Roma', 14, 24 maggio 1856, p. 108.

**1857**

R. De Minicis, *Le iscrizioni fermane antiche e moderne*, Fermo.

**1858**

N. Pietrucci, *Biografia degli artisti Padovani*, Padova.

**1859**

C. Bernasconi, *Studi sopra alcuni punti storici della pittura italiana*, Verona.

D. De Sanctis, *Omaggio che al piissimo e clementissimo Francesco II Re del Regno delle due Sicilie in occasione che nel fausto giorno 16 ottobre 1859 prendeva possesso della Prefettura perpetua dell'Arciconfraternita de' Cinturati e del SS. Sacramento...*, Teramo.

V. Lazari, *Notizie delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia*, Venezia.

**1863**

L. Menin, *Illustrazione delle stanze della I.R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova*, Padova.

**1864**

V. Curi, *Guida Storica ed Artistica della Città di Fermo*, Fermo.

G. Vanzolini, *Guida di Pesaro*, Pesaro.

**1865**

[L. Balladoro, C. Bernasconi], *Catalogo degli oggetti d'arte e d'antichità del Museo Civico di Verona*, Verona.

**1868**

G.B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia ovvero serie di atti pubblici dal 1253 al 1797 che variamente lo riguardano tratti dai Veneti archivi*, Venezia.

**1870**

*Cronache della Città di Fermo*, pubblicate per la prima volta ed illustrate dal Cav. G. De Minicis vice presidente della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie della Toscana, dell'Umbria e delle Marche colla giunta di un sommario cronologico di carte fermane anteriori al secolo XIV con molti documenti intercalati a cura di M. Tabarrini segretario della detta R. Deputazione (Documenti di Storia Italiana pubblicati a cura della R. Deputazione sugli Studi di Storia Patria per le provincie di Toscana, dell'Umbria e delle Marche, IV), Firenze.

**1871**

G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *A History of Painting in North Italy*, voll. 2, London.

**1872**

G. Nicoletti, *Pinacoteca Manfrin a Venezia*, Venezia.

A. Rossi, *Inventario della Sagrestia di S. Domenico di Perugia nel secolo quindicesimo*, in 'Giornale di erudizione artistica', I, 1872, 3, p. 74.

#### 1875

*Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, Venezia.

#### 1876

R. Fulin, *Cinque testamenti di pittori ignoti del secolo XIV*, in 'Archivio Veneto', VI, 1876, 12, pp. 130-150.

#### 1878

L. Marziani, *Istorie della città di Giovinazzo*, Bari.

#### 1880

M. Caffi, *Giacomello del Fiore, pittore veneziano del sec. XV*, estratto dell'articolo apparso in 'Archivio Storico Italiano', VI, 1880, pp. 3-15.

M. Sanudo, *Cronachetta*, Venezia.

#### 1881

*Guida del Museo Civico e Raccolta Correr di Venezia*, Venezia.

#### 1883

G.M. Urbani de Gheltof, *L'intaglio in legno a Venezia nel medioevo e nel rinascimento*, Venezia.

F. Wickhoff, *Der Saal des Grossen Rathes zu Venedig in seinem alten Schmucke*, in 'Repertorium für Kunstwissenschaft', VI, 1883, pp. 1-37.

#### 1884

J. Temple-Leader, *Libro dei Nobili Veneti*, in appendice: *Stemmarietto Veneziano Orsini De Marzo*, riproduzione anastatica dell'esemplare stampato a Firenze nel 1884 corredata dallo stemmarietto appartenente alla *Familienstiftung Haus Orsini Dea Paravicini*, Milano.

#### 1885

G. Lafenestre, *La peinture italienne*, Paris.

G.M. Urbani de Gheltof, *Les arts industriels a Venise au moyen age et à la renaissance*, Venezia.

### 1886

M. Caffi, *A proposito di un'antica famiglia di pittori veneziani e della scuola dei Piazza*, in 'Arte e Storia', V, 1886, 23, pp. 171-173.

V. Joppi, *Di alcune opere d'arte in San Daniele del Friuli. Inediti Documenti*, in 'Archivio Veneto', XXXI, 1886, pp. 468-469.

G. Morelli (Jvan Lermolieff), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna.

### 1887

*Catalogo delle R.R. Gallerie di Venezia*, Venezia.

B. Cecchetti<sup>1</sup>, *Nomi di pittori e lapicidi antichi*, in 'Archivio Veneto', XVII, 1887, XXXIII, I, pp. 43-65.

B. Cecchetti<sup>2</sup>, *Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia secoli XIV-XVI*, in 'Archivio Veneto', XVII, 1887, XXXIII, II, pp. 397-424.

[B. Cecchetti], *Donato e Caterino pittori in Venezia nel 1367*, in 'Archivio Veneto', XVII, 1887, XXXIV, II, pp. 398-399.

A. Della Rovere, *Dell'importanza di conoscere le firme autografe dei pittori*, in 'Archivio Veneto', XVII, 1887, XXXIV, II, pp. 311-322.

### 1888

*Berlin, Konigliche Museen. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, catalogo di W. Bode, H. von Tschudi, Berlin.

M. Caffi, *Pittori veneziani nel Milletrecento*, in 'Archivio Veneto', XXXV, I, 1888, pp. 57-72.

P. Molmenti, *I Pittori Bellini*, in 'Archivio Veneto', XXXVI, 1888, p. 220.

G. Pannella, *Guida illustrata di Teramo*, Teramo.

A. Schiavon, *Guariento pittore padovano del sec. XIV*, in 'Archivio Veneto', XXXV, II, 1888, pp. 303-319.

### 1889

V. Bindi, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, voll. 2, Napoli.

F. Raffaelli, *Guida artistica della città di Fermo*, Fermo.

C. Von Lutzow, *Katalog der Gemaldegalerie der Akademie der bildenden Künste*, Wien.

## 1889-1895

E. Muntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, voll. 3, Paris 1889-1895.

## 1890

M. Caffi, *Jacobello dal Fiore*, in 'Arte e Storia', n. 14, 31 maggio 1890, IX, pp. 110-111.

N. Crusenio, *Pars Tertia Monastici Augustiniani completens epitomen historicam ff. Augustinensium a magna unione usque ad an. 1620*, con aggiunte di G. Lanterio, Valladolid.

G. Della Monica, *Un'opera di Jacobello o Giacomello del Fiore a Teramo*, in 'Arte e Storia', n. 18, 19 luglio 1890, IX, p. 141.

## 1891

G. Botti, *Catalogo delle RR. Gallerie di Venezia*, Venezia.

*Catalogue des objets d'art de la Collection de Auguste Alberici et des objets collectionnées par Charles des Dorides*, Roma.

## 1892

G. Cantalamessa, *Artisti veneti nelle Marche*, in 'Nuova antologia', 19, 1892, pp. 401-431.

## 1893

M. de' Mutii, *Della storia di Teramo dialoghi sette di Mutio de' Mutij. Con note e d aggiunte di Giacinto Pannella*, Teramo.

## 1893-1897

P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia: ricerche storico artistiche*, voll. 4, Venezia.

## 1894

J. Burckhardt, *Le Cicerone, guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, Paris.

I. Fanti, *Il monumento di Giovanni Visconti da Oleggio nel Duomo di Fermo*, in 'Nuova Rivista Misena', VII, 1894, 1-2, pp. 12-19.

E. Jacobsen, *Die Bildergalerie im Museo Correr*, in 'Repertorium fur Kunstwissenschaft', 17, 1894, pp. 255-269.

V. Joppi, *Contributo quarto ed ultimo alla storia dell'arte nel Friuli ed alla vita dei pittori, intagliatori, scultori, architetti ed orefici friulani dal XIV al XVIII secolo*, Venezia.



## 1894-1895

P. Paoletti, *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI*, voll. 2, Padova 1894-1895.

## 1895

A. Conti, *Catalogo delle Regie Gallerie di Venezia*, Venezia.

J. von Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch und die hofische Kunst des XIV. Jahrhunderts*, in 'Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien', XVI, 1895, pp. 144-230.

## 1896

G. Aurini, *Il ritratto di Nicola da Guardiagrele*, in 'Corriere Abruzzese', Teramo, 8 aprile.

G.B. Cavalcaselle, G. Morelli, *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria (1861-1862)*, in 'Le Gallerie nazionali italiane', II, 1896, pp. 191-349.

## 1897

Impresa di vendite in Italia di Giulio Sambon, *Catalogo della Galleria Manfrin*, Milano.

L. Sorricchio, *Notizie storiche ed artistiche intorno alla Cattedrale di Atri*, in 'Rivista Abruzzese', XII, 1897, pp. 7-8.

## 1898

E. Bertaux, *L'autore degli affreschi del Duomo di Atri: Andrea da Lecce marsicana e le opere sue autentiche in Sulmona, Guardiagrele, Atri, Mutignano e Isola del Gran Sasso*, in 'Rassegna Abruzzese di Storia ed Arte', II, 1898, pp. 200-207.

P. Schubring, *Altichiero und seine Schule*, Leipzig.

## 1899

B.I. Chanenko, V.N. Chanenko, *Sobraniia kartin ital'janskoj, sipanskoj, flamandakoj i dr. skol.*, Idz 2, Kiev.

*Elenco degli oggetti esposti – Museo Civico e Raccolta Correr*, Venezia.

L. Nicoletti, *Di Pergola e suoi dintorni*, Pergola.

## 1900

F. Savini, *Il Duomo di Teramo. Storia e descrizione corredate di documenti e di XIX tavole fototipiche*, Roma.

## 1901

G. Ludwig, *Documente uber Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 und 1838*, in 'Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhochsten Kaiserhauses', 22, 1901, pp. I-XL.

P. Molmenti, *L'arte e la vita degli artisti veneziani del Rinascimento*, in 'Emporium', XIV, settembre 1901, pp. 163-186.

## 1901-1940

A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, voll. 11, Milano.

## 1902

C. Astolfi, *Di alcuni quadri pregevoli a Pausula e a Fermo del Crivelli, di Andrea da Bologna, dei Vivarini, del secondo Lorenzo da Sanseverino, del Pagani*, in 'L'Arte', V, 1902, pp. 192-194.

C. von Fabriczy, *Niccolò di Pietro Lamberti d'Arezzo. Nuovi appunti sulla vita e le opere del maestro*, in 'Archivio Storico Italiano', XXIX, 1902, pp. 308-327.

## 1902-1964

*Rerum Italicarum Scriptores*, ordinata da L.A. Muratori, nuova edizione riveduta, ampliata e corretta con la direzione di G. Carducci, V. Fiorini, P. Fedele, voll. 34, Città di Castello 1902-1964.

## 1903

G. Cagnola, *Un'Opera inedita della Scuola di Murano*, in 'Rassegna d'Arte', III, 1903, 11, pp. 166-169.

B. Cavacchioli, *Le vicende d'un trittico di Jacobello del Fiore in Teramo*, in 'Rivista abruzzese di scienze lettere ed arti' (RASLA), XVIII, agosto 1903, fasc. VIII, pp. 442-443.

P. Molmenti<sup>1</sup>, *La Pittura Veneziana*, Firenze.

P. Molmenti<sup>2</sup>, *I primi pittori veneziani*, in 'Rassegna d'Arte', III, 1903, 9, pp. 129-132.

P. Paoletti<sup>1</sup>, *Catalogo delle R.R. Gallerie di Venezia*, Venezia.

P. Paoletti<sup>2</sup>, *Un'ancona di Jacobello di Bonomo*, in 'Rassegna d'Arte', III, 1903, pp. 65-66.

C. Ricci, *Arte retrospettiva: i dipinti di Iacopo Bellini*, in 'Emporium', XVIII, 1903, pp. 345-354.

## 1904

P. D'Achiardi, *Alcune opere di scultura in Legno dei secoli XIV e XV*, in 'L'Arte', 7, 1904, pp. 356-376.

*Mostra dell'Antica Arte Senese*, catalogo della mostra di Siena (Palazzo Pubblico, aprile-agosto 1904), Siena.

C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la mostra d'antica arte senese*, Bergamo.

## 1905

G.F. Hill, *Pisanello*, London.

A. Jahn Rusconi, *Attraverso l'Abruzzo: Atri*, in 'Emporium', XXI, 1905, pp. 23-42.

P. Toesca, *Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi*, in 'L'Arte', VIII, 1905, pp. 321-339.

## 1906

C. Grigioni, *Documenti. M.o Giacomo di Giorgio chiaveone, scultore del sec. XV*, in 'Rassegna Bibliografica dell'arte italiana', IX, 1906, pp. 121-122.

G. Luzzatto, *I più antichi trattati tra Venezia e le città marchigiane (1141-1345)*, in 'Nuovo Archivio Veneto', n.s., VI, 1906, XI, pp. 5-91.

## 1906-1911

M. Roberti, *Le magistrature giudiziarie veneziane e i loro capitolari fino al 1300*, voll. 3, Padova 1906-1911.

## 1907

A. Colasanti, *Per la storia dell'arte nelle Marche*, in 'L'Arte', X, 1907, pp. 409-422.

G. Frizzoni, *Le gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo.

P. Schubring, *Die Plastik Sienas im Quattrocento*, Berlin.

L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana 1300-1500*, Venezia.

## 1907-1950

U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Kunstle von der Antike bis zur Ggenwartr*, voll. 37, Leipzig 1907-1950.

## 1908

A. Colasanti, *Un seguace di Gentile da Fabriano a Fermo*, in 'Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione', 2, 1908, pp. 244-255.

G. Gerola, *Questioni storiche d'arte veronese*, in 'Madonna Verona', II, 1908, pp. 150-182.

## 1909

V. Balzano, *Notizie d'arte abruzzese. Chiesa di S. Agostino in Teramo*, in 'Rivista abruzzese di scienze lettere ed arti' (RASLA), XXIV (1909), I, pp. 43-44.

A. Colasanti, *Gentile da Fabriano*, Bergamo.

C. von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz- und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento*, in 'Jahrbuch der Koniglich Preussischer Kunstsammlungen', 1909, beiheft, pp. 1-88.

*Guida illustrata del Museo Correr di Venezia*, Venezia.

J. Larcher, *Musée de Nancy. Tableaux, Dessins, Statues et Objets d'Art. Catalogue descriptif et annoté*, Nancy.

W. Suida, *Studien zur Lombardischen Malerei*, in 'Monatshefte für Kunstwissenschaft', 1909, p. 472.

G. Vaccai, *Pesaro*, Bergamo.

### **1909-1915**

L. Testi, *La storia della pittura veneziana*, voll. 2, Bergamo.

### **1910**

V. Balzano, *L'Arte Abruzzese*, Bergamo.

G. Lorenzetti, *Note su Jacobello del Fiore*, in 'L'Arte', 13, 1910, pp. 137-138.

P. Toesca, *Le miniature dell'elogio di Gian Galeazzo Visconti*, in 'Rassegna d'arte', 10, 1910, pp. 156-158.

U. Vitali Rosati, *Il Messale di Giovanni di Maestro Ugolino miniatore milanese*, in 'L'Arte', 13, 1910, pp. 469-472.

### **1911**

G. Ludwig, *Italianische Forschungen. IV. Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst*, Berlin 1911.

### **1912**

G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *A History of Painting in North Italy*, ed. a cura di T. Borenius, voll. 3, London.

G. De Nicola, *Arte inedita a Siena e nel suo antico territorio*, in 'Vita d'Arte', marzo 1912, pp. 85-111.

F. Filippini<sup>1</sup>, *Giovanni da Bologna pittore trecentista*, in 'Rassegna d'Arte', XII, 1912, pp. 103-106.

F. Filippini<sup>2</sup>, *Iacopo Avanzi pittore bolognese del '300*, in 'Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province di Romagna', IV, vol. XII, 1912, pp. 5-40.

F. Savini, *Septem dioeceses Aprutienses Medii Aevi in Vaticano Tabulario notitiae*, Roma.

L. Serra, *Aquila monumentale*, L'Aquila.

P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia* (Milano 1912), seconda ediz., Torino 1966.

### 1913

O. Valentini, *Di un polittico di Jacobello del Floro esistente in Lecce*, in 'Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione', 7, 1913, pp. 272-274.

### 1914

G. Aurini, *M. Giacomo da Campi e le nuove opere attribuitegli*, in 'Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise', III, 1914, 1, pp. 1-12.

C. Cipolla, *Ricerche storiche intorno alla chiesa di Santa Anastasia in Verona*, in 'L'Arte', XVII, 1914, pp. 91-106, 181-197, 396-414.

L. Serra, *Catalogo delle R.R. Gallerie di Venezia*, Venezia.

### 1915

A. Schaube, *Storia del commercio dei popoli latini del Mediterraneo sino alla fine delle Crociate*, Torino.

### 1915-1919

*Epistolario di Guarino Veronese. Raccolto, ordinato, illustrato da Remigio Sabbadini*, voll. 3, Torino 1915-1919.

### 1916

B. Berenson, *Venetian painting in America: the fifteenth century*, New York.

L. Venturi, *Opere di scultura nelle Marche*, in 'L'Arte', XIX, 1916, pp. 25-50.

### 1917

*Guida del Museo di belle arti*, Mosca.

### 1919

G. Fiocco, *Catalogo delle opere d'arte tolte a Venezia nel 1808-1816-1838. Restituite dopo la vittoria*, Venezia.

J. Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, Haarlem.

M. Salmi, *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, in 'L'Arte', 22, 1919, pp. 149-192.

## 1920

L. Serra, *Pinacoteca e Museo delle Ceramiche di Pesaro*, Pesaro.

## 1921

L. Chellini, *San Gimignano e dintorni*, Modena.

L. Planiscig, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, with 711 illustrations, Vienna.

## 1923

L. Serra, *La Pinacoteca Civica di Montefortino*, in 'Rassegna Marchigiana', I, 1923, VII, pp. 249-271.

## 1923-1938

R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, voll. 19, The Hague 1923-1938.

## 1924

*Catalogo della I<sup>a</sup> Esposizione d'Arte Antica, I<sup>a</sup> sezione: sec. XIV-XV-XVI*, a cura di A. Morassi, Trieste.

G. Fiocco, *Due Madonne di Michele Giambono*, in 'Dedalo', V, 1924, pp. 443-455.

(G. Fiocco), *Le Regie Gallerie dell'Accademia di Venezia*, catalogo a cura della Direzione, Bologna.

*Meisterwerke italienischer Renaissancekunst aus Privatbesitz*, exhibition catalogue (Vienna, Sezession 1924), Vienna.

O. Tonks, in 'International Studio', vol. 94, ottobre 1924, pp. 29-30.

## 1925

L. Serra, *Le gallerie comunali delle Marche*, Roma.

## 1926

R. Gallo, *La Chiesa di Sant'Elena*, a cura del Comune di Venezia, Venezia.

G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario: guida storico-artistica*, Venezia.

L. Planiscig, *Jacopello dal Fiore*, in 'Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien', n.s., I, 1926, pp. 85-91.

E. Sandberg Vavalà, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona.

## 1927

W. Arslan, *Una tavoletta del Semitecolo*, in 'Vita artistica', II, 1927, 11-12, pp. 236-238.

P. Bacci, *Le statue dell'Annunciazione intagliate nel 1421 da Jacopo della Quercia*, in 'Rassegna d'Arte Senese', gennaio-febbraio 1927, pp. 149-175.

M. Ciartroso Lorenzetti, *Di uno scomparso politico di Giusto Padovano*, in 'L'Arte', XXX, 1927, pp. 49-61.

G. Cicconi, *Memorie storiche della chiesa di San Pietro in Fermo e cenni illustrativi del solenne rito della sua consacrazione*, Fermo.

G. Fiocco, *I Lamberti a Venezia*, estratto dal V, VI e VII fascicolo – VIII anno di 'Dedalo', Milano-Roma.

R. Longhi, *Una Coronazione della Vergine di Pietro di Domenico da Montepulciano*, in 'Vita Artistica', II, 1927, 1, pp. 18-20.

*Muzej mistactv Ucrajine' koji akademijki nauk. Katalog*, Kiev.

S. Rubini, *Teramo romana, medievale e moderna*, Milano.

R. Van Marle, *Un quadro di Michelino da Besozzo*, in 'Cronache d'arte', IV, 1927, pp. 398-403.

## 1928

(G. Fiocco), *The Royal Galleries of the Academy of Venice*, Catalogue compiled by the Directors, Bologna.

## 1928-1929

M. Salmi, *Antonio Veneziano*, in 'Bollettino del Ministero della Pubblica Istruzione', 22, 1928/29, pp. 433-452.

## 1929

P. Bacci, *Jacopo della Quercia. Nuovi documenti e commenti*, Siena.

P. D'Achiardi, *I quadri primitivi della Pinacoteca Vaticana provenienti dalla Biblioteca Vaticana e dal Museo Cristiano*, Roma.

G.F. Hill, *Dessins de Pisanello choisis et reproduits avec introduction et notices*, Paris-Bruxelles.

F. Mason Perkins, *A Rediscovered Painting by Jacobello del Fiore*, in 'Apollo', X, 1929, pp. 38-40.

E. Sandberg Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona.

P. Schubring, *Italienische Studien. Paul Schubring zum 60. Geburtstag Gewindmet*, Leipzig.

## 1929-1934

L. Serra, *L'arte nelle Marche*, voll. 2, Pesaro.

## 1930

Berlin, *Königliche Museen. Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museum. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, catalogo di W.F. Volbach, Berlin.

S. Bettini, *Contributo al Semitecolo*, in 'Rivista d'Arte', XII, 1930, pp. 163-174.

A. Callegari, *Il Museo provinciale di Torcello*, Venezia.

*Catalogo della vendita all'asta di una Importante Collezione di Quadri, Sculture, Mobili, Stoffe, Tappeti, ecc. alla Galleria Ciardiello*, giugno 1930.

L. Coletti, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova, I, Guariento e Semitecolo*, in 'Rivista d'Arte', XII, 1930, pp. 323-380.

W.G. Constable, *Quelques aperçus suggérés par l'exposition italienne de Londres*, in 'Gazette des Beaux-Arts', I, 1930, pp. 277-301.

*Exhibition of Italian Art 1200-1900*, catalogo della mostra di Londra, London.

J. Lanyi, *Quercia-Studien*, in 'Jahrbuch für Kunstwissenschaft', 1/2 heft, 1930, pp. 25-63.

V. Mariani, *Sculture lignee in Abruzzo*, Bergamo.

E. Sandberg Vavalà, *Maestro Stefano und Nicolò di Pietro*, in 'Jahrbuch der Königlich Preussischer Kunstsammlungen', II, 1930, pp. 94-109.

W. Suida, *Die italienischen Bilder der Sammlung Schloss Rohoncz*, in 'Belvedere', XVI, 1930, 9, pp. 175-176.

P. Toesca, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana: la collezione Ulrico Hoepli*, Milano.

## 1931

D. Balniel, K. Clark, *Exhibition of Italian Art (London 1930)*, London.

R. Buscaroli, *La pittura romagnola del Quattrocento*, Faenza.

L. Coletti<sup>1</sup>, *Sul polittico di Chioggia e su Giovanni da Bologna*, in 'L'Arte', XXXIII, n.s., I, 1931, pp. 131-143.

L. Coletti<sup>2</sup>, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova, II, Altichiero e Avanzo*, in 'Rivista d'Arte', XIII, 1931, pp. 303-363.

P. Colombo, *Jacobello del Fiore e il suo polittico teramano*, in 'L'Abruzzo Teramano', IX, febbraio 1931, 2, pp. 3-7.

N. McCleary, *Note storiche ed archeologiche sul testo della "Translatio Sancti Marci"*, in 'Memorie Storiche Forogiuliesi', XXVII-XXIX, 1931-1933, 10-12, pp. 223-264.

A. Morassi, *La mostra d'arte italiana a Londra*, in 'Emporium', LXXI, 1931, 423, pp. 131-157.

*Muzej mistactv Vseurkajins' koji Akademiji nauk. Katalog kartin*, Kiev.

E. Sandberg Vavalà, *A contribution to the study of Giovanni da Bologna*, in 'Art in America', XIX, 1931, 5, pp. 183-200.



F. Savini, *Il restauro del San Domenico di Teramo nello stile originario romanico-gotico (1929-1931). Relazione storico-artistica*, Teramo.

### 1932

B. Berenson, *Italian pictures of the renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford.

S. Bettini, *Un collaboratore veneziano di Giusto da Padova*, in 'Padova', VI, 1932, 4, pp. 31-40.

G. Cicconi, *Il Tempio monumentale di S. Agostino in Fermo*, Fermo.

P. Romanelli, M. Bernardini, *Il museo Castromediano di Lecce*, Roma.

L. Serra, *La pittura del Rinascimento nelle Marche – Relazione con la Scuola Veneziana – I, La Prima metà del Quattrocento*, in 'Rassegna Marchigiana', X, 1932, pp. 67-86.

### 1933

V. Moschini, *Alcuni dipinti nei depositi demaniali di Venezia*, in 'Rivista di Venezia', XII, 1933, 5, pp. 231-244.

R. Oertel, *Die Fruhwerke des Masaccio*, in 'Marburger Jahrbuch fur Kunstwissenschaft', VII, 1933, pp. 191-289.

S. Rubini, *Una tela di Giacinto Brandi nella Chiesa di S. Agostino in Teramo*, in 'Teramo', bollettino mensile del comune, 1, gennaio 1933, pp. 26-27.

### 1934

R. Longhi, *Officina Ferrarese*, Roma.

E. Morpurgo, *Cronache Estere*, in 'Emporium', 80, 1934, pp. 309-313.

G. Nicco, *Jacopo della Quercia*, Firenze.

A. Porcella, *Guida della Pinacoteca Vaticana*, Musei e Gallerie Pontificie, Città del Vaticano.

R. Van Marle, *L'Annonciation dans la sculpture monumentale de Pise et de Sienne*, in 'La Revue de l'Art ancien et moderne', 1934, pp. 111-126, 165-182.

### 1934-1935

V. Moschini, *Alcune Sante attribuite a Caterina Vigri*, in 'Bollettino d'arte', 28, 1934-1935, pp. 156-159.

### 1935

C. Brandi, *La pittura riminese del Trecento*, catalogo della mostra (Rimini, 20 giugno-30 settembre 1935), Rimini.

P. Jamot, *Exposition de l'Art italienne de Cimabue à Tiepolo*, Paris.

G. Matthiae, *In margine all'Esposizione d'Arte Italiana ad Amsterdam*, in 'Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte', XIII, 1935, fasc. I-II, pp. 215-230.

R. Van Marle, *La pittura all'esposizione d'arte antica italiana ad Amsterdam*, in 'Bollettino d'Arte', XXVIII, gennaio 1935, pp. 293-313.

## 1936

P. Bacci, *Francesco di Valdambrino*, Siena.

B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento: catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano.

M. Chini, *Maestro Giacomo da Campli. Pittore Abruzzese del Sec. XV*, in 'Bullettino della R. Deputazione abruzzese di Storia Patria', XXVII, 1936, serie IV, VI, pp. 33-67.

M. Meiss, *The madonna of humility*, in 'The art bulletin', 18, 1936, 4, pp. 435-464.

P. Rotondi, *Studi e ricerche intorno a Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino, Pietro da Montepulciano e Giacomo da Recanati*, Fabriano.

E. Sandberg Vavalà, *A story of St. Jerome*, in 'The Burlington Magazine', LXVIII, 1936, pp. 95-96.

## 1937

A. Avena, *Il Museo di Castelvecchio a Verona*, Roma.

A.M. Frankfurter, *Twelve Ergrossing Documents of Venetian paintings*, in 'Art News', 18 december 1937, p. 13.

## 1937-1938

G. Mariacher, *Premesse storiche alla venuta dei lombardi a Venezia nel '400*, in 'Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti', XCVII, 1937-1938, pp. 577-586.

## 1937-1940

A. Da Mosto, *L'Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico con il concorso dei funzionari dell'archivio*, voll. 2, Roma.

## 1938

P. Bacci, *Catalogo della mostra di sculture d'arte senese del XV sec.*, Siena.

L.V. Bertarelli, *Guida d'Italia della C. T. I. Abruzzi e Molise*, Milano.

S. Bottari, *Jacopo della Quercia*, in 'Emporium', 88, 1938, pp. 183-194.

W. Haftmann, *Jacopo della Quercia und die sienesische Skulptur des Quattrocento. Zur Ausstellung im Stadtpalast zu Siena*, in 'Pantheon', 11, 1938, pp. 367-375.

*La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Civico di Castelnuovo, 1938), Napoli.

A. Moschetti, *Il Museo Civico di Padova: cenni storici e illustrativi*, Padova.

*Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo: onoranze a Melozzo nel V centenario della nascita*, catalogo della mostra a cura di C. Gnudi, L. Becherucci (Forlì, Palazzo dei Musei, 1938), Forlì.

R. Paribeni, *Jacopo della Quercia*, Roma.

C.L. Ragghianti, *Su Francesco di Valdambrino*, in 'Critica d'Arte', 3, 1938, pp. 136-143.

P. Rotondi, *Restauro di affreschi. Fermo: Oratorio di Santa Monica*, in 'Bollettino d'arte', serie III, XXXII, 1938, pp. 321-322.

### 1939

E. Carli<sup>1</sup>, *Un dittico senese in Abruzzo*, in 'Le Arti', 1, 1939, 4, pp. 594-596.

E. Carli<sup>2</sup>, *Nicola da Guardiagrele e il Ghiberti. Primi ragguagli sulla scultura guardiese*, in 'L'Arte', XLII, 1939, 144-166, pp. 222-238.

G. Mariacher, *Matteo Raverti nell'arte veneziana del primo Quattrocento*, in 'Rivista d'Arte', XXI, 1939, pp. 23-49.

O. Pogni, *Le Chiese e gli Oratori di Castelfiorentino. Chiesa parrocchiale dei SS. Francesco e Chiara al Monastero di S. Maria della Marca*, in 'Miscellanea Storica della Valdelsa', 137, 1939, pp. 25-38.

E. Sandberg Vavalà, *Nicolò di Pietro Veneziano*, in 'The art quarterly', 2, 1939, pp. 287-292.

### 1940

S. Bettini, *Pitture cretesi-veneziane slave e italiane del Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna.

A. Graziani, *Sui margini di una guida imolese*, in 'Critica d'Arte', V, 2, fasc. XXIV, 1940, pp. 135-140.

G. Mariacher, *Appunti a Matteo Raverti*, in 'Rivista d'Arte', XXII, 1940, pp. 101-107.

E. Sandberg Vavalà, *Additions to Francesco de' Franceschi*, in 'The Burlington Magazine', LXXVI, May 1940, pp. 155-156.

W. Suida, *Two unpublished paintings by Gentile da Fabriano*, in 'The art quarterly', 3, 1940, pp. 348-352.

### 1941

F. Maranesi, *Gli affreschi in S. Agostino di Fermo*, Fermo.

## 1941-1947

L. Coletti, *I primitivi*, voll. 3, Novara.

## 1942

E. Carli, *Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo*, in 'Rivista del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte', IX, 1942, fasc. 1-3, pp. 164-211.

E. Arslan, *Affreschi trecenteschi nel Veronese*, in 'Le Arti', IV, 1942, 5-6, pp. 322-328.

## 1944

S. Bettini, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padova 1944.

G. Fogolari, *Jacobello del Fiore e la sua famiglia (Nuovi Documenti)*, in 'Archivio Veneto', LXXIV, 1944, 34-35, pp. 33-50.

## 1945

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

B. Degenhart, *Pisanello*, Torino.

## 1945-1946

R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, ed. Firenze 1952.

## 1946

*I capolavori dei Musei Veneti*, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini (Venezia, Procuratie Nuove, 1946), Venezia.

*Mostra della scultura pisana*, catalogo della mostra a cura di R. Barsotti, L. Bertolini (Pisa, Museo Nazionale e Civico di San Matteo, 1946), Pisa.

G. Panazza, C. Boselli, *Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento*, catalogo della mostra, Brescia.

## 1947

E. Carli, *La mostra dell'antica scultura pisana*, in 'Emporium', CV, 1947, pp. 47-57.

L. Coletti, *Pittura veneta dal Tre al Quattrocento*, in 'Arte Veneta', I, 1947, pp. 5-19.

F. Filippini, G. Zucchini, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze.

R. Longhi, *Calepino Veneziano*, in 'Arte Veneta', I, 1947, fasc. II, pp. 79-90.

E. Sandberg Vavalà, *The reconstruction of a polyptych by Michele Giambono*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', X, 1947, pp. 20-26.

W.R. Valentiner, *Andrea Pisano as marble Sculptor*, in 'The Art Quarterly', 10, 1947, pp. 163-187.

## 1948

E. Arslan, *Intorno a Giambono e a Francesco dei Franceschi*, in 'Emporium', CVIII, 1948, pp. 285-287.

F. Bologna, *La ricostruzione di un polittico e il "Maestro dei polittici crivelleschi"*, in 'Bollettino d'arte', XXXIII, serie IV, 1948, pp. 367-370.

E. Carli, *La nuova Pinacoteca di S. Gimignano*, in 'Bollettino d'Arte', 4, Ser. 33, 1948, pp. 189-190.

L. Coletti, *Il Maestro degli Innocenti*, in 'Arte Veneta', II, 1948, pp. 30-40.

G. Fiocco, *Le pitture venete del castello di Konopiste*, in 'Arte Veneta', II, 1948, pp. 7-29.

*I<sup>a</sup> Mostra di opere restaurate*, catalogo della mostra (luglio 1948), L'Aquila, Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie.

## 1949

C. Brandi, *La mostra della scultura in legno a Siena*, in 'L'Immagine', 13, 1949, pp. 282-287.

E. Carli<sup>1</sup>, *Mostra della antica scultura lignea senese*, catalogo della mostra di Siena, Firenze 1949.

E. Carli<sup>2</sup>, *La mostra dell'antica scultura lignea senese*, in 'Emporium', CX, 1949, pp. 99-116.

U. Chierici, *Gli affreschi della chiesa di S. Silvestro in Aquila*, in 'Bollettino d'Arte', serie IV, 34, 1949, pp. 111-128.

E.B. Garrison, *Italian romanesque panel painting: an illustrated index*, Firenze.

S. Marconi, *Restauro di dipinti di Lorenzo Veneziano*, in 'Bollettino d'Arte', serie IV, XXXIV, 1949, pp. 156-161.

G. Mariacher, T. Pignatti, *Civico Museo Correr. Catalogo della Quadreria*, Venezia.

*Masterpieces of Italian Religious Painting (XIV to XVIII century). A special loan Exhibition of M. Knoedler c. Inc.*, New York.

J. Pope-Hennessy, *An exhibition of Sienese wooden sculpture*, in 'The Burlington Magazine', 91, 1949, pp. 323-324.

## 1950

E. Carli, *Restauri alla Mostra dell'Antica Scultura Lignea Senese*, in 'Bollettino d'Arte', 4, Ser. 35, 1950, pp. 77-84.

H. Gronau<sup>1</sup>, *The earliest Works of Lorenzo Monaco, I*, in 'The Burlington Magazine', XCII, 1950, 568, pp. 183-188.

H. Gronau<sup>2</sup>, *The earliest works of Lorenzo Monaco, II*, in 'The Burlington Magazine', XCII, 1950, 569, pp. 217-222.

*Mostra della pittura veneta nelle Marche*, catalogo a cura di Pietro Zampetti (Ancona, Palazzo degli Anziani, 5 agosto-30 settembre 1950), Bergamo.

O. Pacht, *Early italian nature studies and the early calendar landscape*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', XIII, 1950, 1/2, pp. 13-47.

R. Pallucchini<sup>1</sup>, *Commento alla Mostra di Ancona*, in 'Arte Veneta', IV, 1950, pp. 7-32.

R. Pallucchini<sup>2</sup>, *La mostra di Stoccarda*, in 'Arte Veneta', IV, 1950, pp. 180-181.

I. Toesca, *Andrea e Nino Pisani*, Firenze.

F. Valcanover, *Nuovi restauri nelle provincie Venete*, in 'Bollettino d'arte', XXXV, 1950, pp. 350-358.

P. Zampetti, *La pittura veneta nelle Marche*, Bergamo.

## 1951

F. Bologna, *Contributi allo studio della pittura veneziana del Trecento (I)*, in 'Arte Veneta', V, 1951, pp. 21-31.

E. Carli, *Scultura lignea senese*, Milano-Firenze.

L. Coletti, *Su Antonio Orsini*, in 'Arte Veneta', V, 1951, pp. 94-97.

A. Maschietto, *La chiesa cattedrale di Vittorio Veneto*, Vittorio Veneto.

M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton (New Jersey), ed. italiana a cura di B. Toscano, Torino 1982.

J. Pope-Hennessy, *Toesca, Ilaria: Andrea e Nino Pisani*, in 'The Burlington Magazine', 93, 1951, p. 395.

P. Toesca, *Il Trecento*, Torino.

G. Urbani, *Schede di Restauro*, in 'Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro', 7/8, 1951, pp. 47-84.

## 1952

F. Bologna, *Contributi allo studio della pittura veneziana del Trecento (II)*, in 'Arte Veneta', VI, 1952, pp. 7-18.

G. Fiocco, *Niccolò di Pietro, Pisanello, Venceslao*, in 'Bollettino d'Arte', XXXVII, 1952, pp. 13-20.

G. Mariacher, *Paliotti lignei veneziani*, in 'Emporium', CXV, 1952, pp. 161-166.

L. Ozzola, *Stefano da Zevio a Mantova. Affreschi inediti distrutti*, in 'Emporium', CXV, 1952, pp. 63-68.

## 1953

M.V. Brugnoli, E. Zocca, *Guida di San Marino*, Roma.

L. Coletti, *Pittura Veneta del Quattrocento*, Novara.

O. Ferrari, *Un'opera di Niccolò di Pietro*, in 'Commentari', IV, 1953, pp. 228-230.

F. Maranesi, *La Santa Spina che si venera nel monumentale Tempio di S. Agostino. Notizie Storiche*, Fermo.

M. Muraro, *Nuova Guida di Venezia e delle sue isole*, Firenze.

*Tutta la pittura di Gentile da Fabriano*, a cura di L. Grassi, Milano.

## 1954

S. Moschini Marconi, *Un'altra Madonna di Paolo Veneziano*, in 'Arte Veneta', VIII, 1954, pp. 90-92.

A. Pigler, *Le tableau vénitien le plus ancien du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, in 'Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts', IV, 1954, pp. 28-29.

## 1955

O.K. Bach, *European art – Denver Art Museum Collection*, Denver.

S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma.

M. Muraro, *Affreschi di Nicolò di Pietro e Jacobello del Fiore a Serravalle*, in 'Rivista d'Arte', 30, 1955, pp. 167-182.

G. Musolino, *La Basilica di San Marco in Venezia*, presentazione di Sua Em. il Patriarca di Venezia Card. A.G. Roncalli, Venezia.

J. Pope Hennessy, *Italian Gothic Sculpture*, London.

N. Rasmus, *Il Pisanello e il ritratto dell'imperatore Sigismondo a Vienna*, in 'Cultura Atesina', IX, 1955, p. 13.

P. Rotondi, *Tra Marche e Romagna*, Roma.

M. Salmi, *Lorenzo Ghiberti e Mariotto di Nardo*, in 'Rivista d'Arte', XXX, 1955, pp. 147-152.

C. Volpe, *Donato Bragadin ultimo gotico*, in 'Arte Veneta', IX, 1955, pp. 17-23.

## 1956

AA.VV., *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, voll. 2, Roma.

E. Arslan, *Vicenza, I, Le chiese*, (Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, 12), Roma.

R. Pallucchini<sup>1</sup>, *La pittura veneta del Quattrocento, il gotico internazionale e gli inizi del Rinascimento*, lezioni tenute da Rodolfo Pallucchini nell'Università di Bologna durante l'anno accademico 1955-1956, a cura di M.A. Novelli, Bologna.

R. Pallucchini<sup>2</sup>, *Nuove proposte per Niccolò di Pietro*, in 'Arte Veneta', X, 1956, pp. 37-55.

G.C. Polidori, *Catalogo Musei civici di Pesaro*, Genova.

## 1957

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, voll. 2, London.

G. Gamulin, *L'altare di S. Giovanni Evangelista di Jacobello del Fiore a Omisali*, in 'Arte Veneta', XI, 1957, pp. 23-28.

W. Hagemann, *Le lettere originali dei dogi Ranieri Zeno (1253-1268) e Lorenzo Tiepolo (1268-1275) conservate nell'Archivio Diplomatico di Fermo*, in 'Studia picena', 25, 1957, pp. 87-111.

*Il Museo Civico di Padova: dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo*, a cura di L. Grossato, Venezia.

F. Maranesi, *Fermo – Guida Turistica*, Fermo.

G. Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, (Cataloghi di raccolte d'arte, Fondazione Giorgio Cini, 1), Venezia 1957.

## 1958

B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. La Scuola Veneta*, voll. 2, Firenze.

F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli.

G. Briganti, *Un trittichetto di Altichiero*, in 'Paragone', 107, 1958, p. 58.

L. Coletti, *La mostra "Da Altichiero a Pisanello"*, in 'Arte Veneta', XII, 1958, pp. 239-250.

L. Cuppini, *Una croce stazionale di Lorenzo Veneziano*, in 'Commentari', IX, 1958, 4, pp. 235-243.

*Da Altichiero a Pisanello*, catalogo della mostra a cura di L. Magagnato, presentazione di G. Fiocco, Museo di Castelvecchio di Verona (Agosto-Ottobre 1958), Venezia.

G. Fiocco, *Segnalazioni venete nel Museo di Kieff*, in 'Arte Veneta', XII, 1958, pp. 31-32.

A. Gherardini, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino*, in 'L'Arte', LVII, 1958, pp. 3-11, 121-162.

R. Longhi<sup>1</sup>, *Una mostra a Verona*, in 'Approdo letterario', 4, 1958, pp. 3 e sgg.

R. Longhi<sup>2</sup>, *Sul catalogo della mostra di Verona*, in 'Paragone', IX, n. 107, 1958, p. 75.

C. Volpe<sup>1</sup>, *Per Jacobello del Fiore*, in 'Arte Antica e Moderna', 3, 1958, pp. 280-284.

C. Volpe<sup>2</sup>, *Da Altichiero a Pisanello*, in 'Arte Antica e Moderna', 4, 1958, pp. 409-413.

M. Wundram, *Toskanische Plastik von 1250 bis 1400*, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', 21, 1958, pp. 243-270.

## 1958-1959

M. Rothlisberger, *Studi su Jacopo Bellini*, in 'Saggi e Memorie di storia dell'arte', 2, 1958-1959, pp. 41-89.



## 1959

D. Domancic, *Freske Dujma Vuskovica u Splitu*, in 'Prilozi Povijesti umjetnosti u dalmaciji', 11, 1959, pp. 41-58.

M. Fossi Todorow, *The Exhibition 'Da Altichiero a Pisanello' in Verona*, in 'The Burlington Magazine', CI, 1959, pp. 10-14.

V.N. Lazarev, *Iskusstvo trecento / L'arte del Trecento*, Mosca.

A. Martini, *La Galleria dell'Accademia a Ravenna*, Venezia.

G. Matthiae, *Il Castello dell'Aquila ed il Museo Nazionale Abruzzese*, Roma.

## 1960

E. Arslan, *Una tavola di Altichiero e un affresco di Turone*, in 'Commentari', XI, 1960, apr.-giu., pp. 103-106.

G. Carandente, *Il Museo Civico di Teramo. La Pinacoteca*, Roma.

E. Carli, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano.

*Mostra nazionale dell'Antiquariato* (Milano, Palazzo Reale, 19 novembre-11 dicembre 1960), Milano.

*Pitture Murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, catalogo della mostra a cura di M. Muraro (Venezia, San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, ottobre 1960), Venezia.

F. Valcanover, *Un'opera tarda di Nicolò di Pietro*, in 'Paragone', 123, 1960, pp. 27-30.

## 1960-2003

*Verona e il suo territorio*, a cura di V. Cavallari, P. Gazzola, voll. 7, Verona 1960-2003.

## 1960-2013

AA.VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, voll. 79, Roma.

## 1961

F. Bologna, *Di alcuni rapporti tra Italia e Spagna e 'Antonius Magister'*, in 'Arte Antica e Moderna', 13/16, 1961, pp. 27-48.

M. Davies, *National Gallery catalogues. The earlier Italian schools*, seconda ed., London.

C. Del Bravo, *Proposte e appunti per Nanni di Bartolo*, in 'Paragone', 12, 1961, 137, pp. 26-32.

*Kievskij gosudarstvennyj muzej zapodnogo i vostochno jskusstva. katalog zapadnoevropejskoj zivopisj i skulptury*, Mosca.

P. Pettenella, *Altichiero e la pittura veronese del Trecento*, Verona.

T. Pignatti, *Origini della pittura veneziana*, Bergamo.

### 1961-1963

V. Martinelli, F.M. Aliberti Gaudio (a cura di), *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, voll. 3, Roma.

### 1961-1984

R. Longhi, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, voll. 14, Firenze.

### 1962

F. Barbieri, *Il Museo Civico di Vicenza. Dipinti e sculture dal XIV al XV secolo*, Venezia.

M. Cionini Visani, *Proposte per Matteo Raverti*, in 'Arte Veneta', XVI, 1962, pp. 31-41.

L. Cuppini, *Un ritratto di Michele Giambono a Palazzo Rosso*, in 'Commentari', XIII, 1962, pp. 88-93.

F. Heinemann, *Eine Vergessene Madonna des Bartolomeo Vivarini*, in 'Arte Veneta', XVI, 1962, pp. 151-152.

*La Raccolta Berenson*, presentazione di N. Mariano, testo introduttivo e catalogo a cura di F. Russoli, Milano.

K. Prjatelj<sup>1</sup>, *Un documento zaratino su Catarino e Donato*, in 'Arte Veneta', XVI, 1962, pp. 145-146.

K. Prijatelj<sup>2</sup>, *Due pittori lombardi nel 'Quattrocento dalmata*, in 'Arte lombarda', VII, 2, 1962, p. 148.

L. Puppi, *Contributi a Jacobello di Bonomo*, in 'Arte Veneta', XVI, 1962, pp. 19-30.

C. Volpe, *Una 'Crocifissione' di Jacobello del Fiore*, in 'Arte Antica e Moderna', 20, 1962, p. 438.

F. Zeri, *Aggiunte a Zanino di Pietro*, in 'Paragone', XIII, 1962, 153, pp. 56-60.

### 1962-1991

F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, voll. 3, Venezia-Hildesheim 1962-1991.

### 1963

AA.VV., *Il Palazzo della Ragione di Padova*, Venezia.

P. Dal Poggetto, *Arte in Valdelsa dal sec. XII al sec. XVIII*, catalogo della mostra di Certaldo, Certaldo.

G. Fiocco, *La rivincita di Altichiero*, in 'Il Santo', III, 1963, 3, pp. 283-289.

G. Gamulin, *Ritornando sul Quattrocento*, in 'Arte Veneta', XVII, 1963, pp. 9-20.

L. Puppi, *Sopra un recente contributo al regesto di Jacobello di Bonomo*, in 'Arte Veneta', XVII, 1963, p. 209.

A. Sartori, *Nota su Altichiero*, in 'Il Santo', III, 1963, 3, pp. 291-326.

*Tutta la pittura di Giovanni Bellini*, a cura di S. Bottari, voll. 2, Milano.

*Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, a cura di V. Branca, Firenze.

F. Zeri, *La mostra "Arte in Valdelsa" a Certaldo*, in 'Bollettino d'Arte', XLVIII, 1963, pp. 245-248.

## 1964

M. Baxandall, *Bartholomeus Facius on Painting*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', XXVII, 1964, pp. 90-107.

M. Cinotti, *Maestri della pittura dal '300 al '700*, catalogo della mostra (Galleria Levi, Milano, 1964), Milano.

G. Gamulin, *Nekoliko problema oko Paola i Lorenza*, in 'Radovi Odsjeka za Povijest Umjetnosti', 5, 1964, pp. 3-14.

G. Marchini, *Attività delle Soprintendenze*, in 'Bollettino d'arte', XLIX, 1964, III, p. 276.

*Mostra dell'arte in Puglia dal tardo Antico al Rococò*, catalogo della mostra di Bari a cura di M. D'Elia, Roma.

R. Pallucchini<sup>1</sup>, *I veneti alla mostra dell'arte in Puglia*, in 'Arte Veneta', XVIII, 1964, pp. 214-218.

R. Pallucchini<sup>2</sup>, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma.

V. Scassellati Riccardi, *Una "Madonna" di Catarino*, in 'Arte antica e moderna', 27, 1964, pp. 295-296.

M.T. Zanchi, *Antonio Alberti da Ferrara e il suo itinerario umbro-marchigiano*, in 'Commentari', XV, 3-4, 1964, pp. 173-185.

## 1964-1965

M. Dazzi, *L'"Incoronazione della Vergine" di Donato e Catarino*, in 'Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti', CXXIII, 1964-1965, pp. 515-525.

F. Zeri, *Studies in Italian Paintings*, in 'Journal of the Walters Art Gallery', 27-28, 1964-1965, pp. 75-90.

## 1964-1966

M. Wundram, *Die sienische Annunziata in Berlin ein Fruhwerk des Jacopo della Quercia*, in 'Jahrbuch der Berliner Museen', 1964-1966, pp. 39-52.

## 1965

AA.VV., *Il tesoro di San Marco*, Firenze.

L. Bellosi, *Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco*, in 'Paragone', 16, 1965, 187, pp. 18-43.

I. Fenyo, *Disegni veneti del Museo di Budapest*, Venezia.

F. Flores D'Arcais, *Guariento*, Venezia.

*Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Abruzzo e Molise*, Milano.

*Il culto dei santi a Venezia*, a cura di S. Tramontin, Venezia.

V. Lazarev, *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII-XIV. La maniera greca e il problema della scuola cretese (I)*, in 'Arte Veneta', XIX, 1965, pp. 17-31.

G.L. Mellini, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano.

L. Michelini Tocci, *Pittori del Quattrocento ad Urbino e a Pesaro*, Milano.

G. Previtali, *Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento*, in 'Paragone', 16, 1965, 181, pp. 16-25.

L. Puppi, *Per la storia dell'ultima opera datata di Lorenzo Veneziano*, in 'Arte Veneta', XIX, 1965, pp. 136-138.

#### 1965-1966

I. Petricioli<sup>1</sup>, *Jedno Catarinovo djelo u Zadru?*, in 'Peristil', VIII-IX, 1965-1966, pp. 57-61.

I. Petricioli<sup>2</sup>, *Slikar tkonskog raspela*, in 'Peristil', VIII-IX, 1965-1966, pp. 63-73.

#### 1966

L. Castelfranchi Vegas, *Il Gotico Internazionale in Italia* (Collana 'I Maestri del Colore', 255), Milano.

M. Fossi Todorow, *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Firenze.

A. Garzelli, *Problemi di scultura gotica senese. 2.*, in 'Critica d'Arte', 79, 1966, pp. 17-28.

F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze.

F. Maranesi<sup>1</sup>, *Gli affreschi in S. Agostino di Fermo*, Fermo.

F. Maranesi<sup>2</sup>, *Guida storico-artistica della città di Fermo*, seconda ed., Fermo.

G. Mariacher, *Scultura lignea nel mondo latino*, Milano.

R. Pallucchini, *Paolo Veneziano e il suo tempo* (Collana 'I Maestri del Colore', 241), Milano.

G. Previtali, *Una aggiunta al "Maestro della Santa Caterina Gualino"*, in 'Paragone', 17, 1966, 197, pp. 51-53.

C. Seymour, *Sculpture in Italy. 1400 to 1500*, Harmondsworth.

F. Zava Boccazzi, *La pittura tardogotica veneta* (Collana 'I Maestri del Colore', 232), Milano.

F. Zeri, *Aggiunta a una primizia di Lorenzo Monaco*, in 'Bollettino d'Arte', 51, 1966, pp. 150-151.

## 1967

*Accademia Carrara: galleria di Belle Arti in Bergamo; catalogo ufficiale*, a cura di F. Russoli, Bergamo.

E. Carli, *Scultura italiana. Il Gotico*, Milano.

L. Heusinger, *Jacobello und Pierpaolo dalle Masegne*, Munchen.

*La pittura a Fermo e nel suo circondario*, catalogo critico a cura di L. Dania, introduzione di A. Valentini, Milano.

A. Lodolini, *Le repubbliche del mare*, Roma.

A. Ottino della Chiesa, *Accademia Carrara*, nuova edizione riveduta e ampliata, Bergamo.

C. Volpe, *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, Bologna.

## 1968

M. Boskovits<sup>1</sup>, *Sull'attività giovanile di Mariotto di Nardo*, in 'Antichità Viva', 7, 1968, 5, pp. 3-13.

M. Boskovits<sup>2</sup>, *Mariotto di Nardo e la formazione del linguaggio tardo-gotico a Firenze negli anni intorno al 1400*, in 'Antichità Viva', 7, 1968, 6, pp. 21-31.

I. Chiappini di Sorio, *Per una datazione tarda della Madonna Correr di Jacobello del Fiore*, in 'Bollettino dei Musei Civici Veneziani', 4, 1968, pp. 10-25.

## 1969

A. Garzelli, *Sculture toscane nel Duecento e nel Trecento*, Firenze.

*L'opera completa di Giovanni Bellini*, presentazione di R. Ghiotto, apparati critici e filologici di T. Pignatti, ('Classici dell'Arte Rizzoli', 28), Milano.

M. Muraro, *Paolo da Venezia*, Milano.

B. Trubiani, *La Basilica-Cattedrale di Atri*, Roma.

P. Zampetti, *A Dictionary of Venetian Painters. I. 14th-15th Centuries*, Leigh-on-Sea.

## 1969-1970

K. Radulić, "*Bogorodica na prjestolju*" Paola Veneziana u Zadru, in 'Peristol', XII-XIII, 1969-1970, pp. 36-38.

## 1970

S. Borla, *Paolo Veneziano e il fratello Marco*, in 'Arte Veneta', XXIV, 1970, pp. 199-204.

C. Del Bravo, *Scultura senese del Quattrocento*, Firenze.

G. Franceschini, *I Montefeltro*, Varese.

G. Gamulin<sup>1</sup>, *Una proposta per il Semitecolo*, in 'Commentari', XXI, 1970, 3, pp. 198-200.

G. Gamulin<sup>2</sup>, *Di un libro su Paolo da Venezia*, in 'Arte Veneta', XXIV, 1970, pp. 255-267.

C. Huter, *Gentile da Fabriano and the Madonna of Humility*, in 'Arte Veneta', XXIV, 1970, pp. 26-34.

*Mostra di opere d'arte restaurate*, (Urbino, Palazzo Ducale, XIII settimana dei Musei, 1970), Urbino.

G. Previtali, *Secondo studio sulla scultura umbra del Trecento*, in 'Paragone', 241, 1970, pp. 9-27.

S. Tramontin, *Realtà e leggenda nei racconti marciiani veneti*, in 'Studi Veneziani', 12, 1970, pp. 35-58.

C. Volpe, *Una nuova opera e qualche riflessione su Stefano da Verona*, in 'Paragone', 249, 1970, pp. 86-90.

## 1971

M. Baxandall, *Giotto and the Orator. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford.

A. Boschetto, *La Collezione Roberto Longhi*, Firenze.

C. Fiskovic, *La Madonna della bottega di Paolo Veneziano alle Bocche di Cattaro*, in 'Arte Veneta', XXV, 1971, pp. 248-251.

C. Freytag, *Beitrage zum Werk des Francesco di Valdambrino*, in 'Pantheon', 29, 1971, pp. 363-378.

G. Gamulin, *Madonna and child in old art of Croatia: 61 reproductions, 64 colour plates* (Monuments of Croatia, 1), photographs by K. Tadic, N. Gattin, translated into english by L. Spalatin, Zagreb.

P. Gazzola, M.T. Cuppini, *Pitture murali restaurate*, Ministero della Pubblica Istruzione, Soprintendenza ai Monumenti di Verona, Verona.

C. Gilbert, *La presenza a Venezia di Nanni di Bartolo il Rosso*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di 'Arte Veneta', Venezia 1971, pp. 35-39.

*Il Palazzo Ducale di Venezia*, a cura di A. Zorzi, Torino.

G. Mariacher, *Arte a Venezia, dal Medioevo al Settecento. Testimonianze e recuperi*, catalogo della mostra (Venezia, Procuratie Nuove, 26 giugno-31 ottobre 1971), Venezia.

*IV mostra d'opere d'arte restaurate e dello studio per restauri*, Zara.

*Per l'inaugurazione della Sagrestia degli Eremitani in Padova*, a cura di D. Bertizzolo, Padova.

*Pittura nel Maceratese dal Duecento al tardo Gotico*, catalogo della mostra a cura di A. Corbara (Macerata, chiesa di San Paolo, 27 giugno – 17 agosto 1971), Macerata.

*Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di 'Arte Veneta', hanno collaborato alla redazione G. Brussich, I. Del Fabbro, Venezia.

F. Zeri, *Quaderni di Emblema 1. Diari di lavoro*, Bergamo.

A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, voll. 2, Milano.

### 1971-1973

A.L. Antinori, *Annali degli Abruzzi*, fac-simile del manoscritto autografo inedito esistente presso la Biblioteca Provinciale "Salvatore Tommasi" dell'Aquila, voll. 29, Bologna 1971-1973.

### 1972

*Catalogue of the paintings in the J. Paul Getty Museum*, a cura di B.B. Fredericksen, Los Angeles.

R. Chiarelli, *L'opera completa del Pisanello*, ("Classici dell'arte Rizzoli", n. 56), Milano.

B. Degenhart, *Ludovico II Gonzaga in einer Miniatur Pisanellos*, in 'Pantheon', 30, 1972, pp. 193-210.

*Festschrift Luitpold Dussler; 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte*, a cura di J.A. Schmoll, M. Restle, H. Weiermann, München.

B.B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North America Public Collections*, Cambridge (Massachusetts).

N. Huse, *Studien zu Giovanni Bellini*, Berlin.

G. Mariani Canova, *Riflessioni su Jacopo Bellini e sul Libro dei disegni del Louvre*, in 'Arte Veneta', XXVI, 1972, pp. 9-30.

G. Paccagnini, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, Venezia.

I. Petricioli, *Umjetnicka obrada drveta u Zadru u doba gotike*, Zagreb.

C.L. Ragghianti, *Stefano da Ferrara. Problemi critici tra Giotto a Padova, l'espansione di Altichiero e il primo quattrocento a Ferrara*, Firenze.

W.D. Wixom, *A Masterpiece attributed to Andrea Pisano*, in 'The Bulletin of the Cleveland Museum of Art', December 1972, pp. 263-283.

M. Zuliani, *Breve guida della chiesa di "S. Francesco della Vigna in Venezia"*, Venezia.

### 1972-1976

*Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, a cura di A. Bolaffi, U. Allemandi, voll. 11, Torino.

### 1973

AA.VV., *Momenti e problemi della storia delle due sponde adriatiche*, atti del I congresso internazionale sulle relazioni fra le due sponde adriatiche, Roma.

F. Bisogni<sup>1</sup>, *Un politico di Cristoforo Cortese ad Altidona*, in 'Arte illustrata', 6, 1973, pp. 149-151.

F. Bisogni<sup>2</sup>, *Per Giacomo di Nicola da Recanati*, in 'Paragone', 24, 1973, 277, pp. 44-62.

M. Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze.

- I. Chiappini di Sorio, *Note e appunti su Jacobello del Fiore*, in 'Notizie da Palazzo Albani', 1, 1973, pp. 23-28.
- B. Degenhart, *Pisanello in Mantua*, in 'Pantheon', XXXI, 1973, pp. 364-411.
- G. Donnini, *Un'aggiunta al Ghissi e alcune considerazioni sul pittore*, in 'Commentari', 24, 1973, pp. 26-34.
- G. Franceschini, *I Malatesta*, Varese.
- C. Huter, *The Ceneda Master – I*, in 'Arte Veneta', XXVII, 1973, pp. 25-37.
- C.L. Joost-Gaugier, *Subject or nonsubject in a drawing by Jacopo Bellini*, in 'Commentari', 24, 1973, pp. 148-153.
- E. Merkel, *Un problema di metodo. La Dormitio Virginis dei Mascoli*, in 'Arte Veneta', XXVII, 1973, pp. 65-66.
- M. Muraro, *Paolo Veneziano in Jugoslavia*, in 'Zbornik za likovne umetnosti', 9, 1973, pp. 43-58.
- Restauro nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi* (Urbino – Palazzo Ducale, 28 giugno – 30 settembre 1973), Urbino 1973.
- P. Zampetti, *Appunti su problemi veneto-marchigiani*, in 'Notizie da Palazzo Albani', 2, 1973, pp. 27-31.
- A. Zanoli, *Sugli affreschi del Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova*, in 'Paragone', 24, 1973, 277, pp. 23-44.

#### 1974.

- R. Baldaccini, *Un Guariento ritrovato*, in 'Commentari', N.S., 25, 1974, pp. 62-63.
- E. Carli, *Il Museo di Pisa*, Pisa.
- Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra a cura di L. Grossato (Padova, Palazzo della Ragione, 1974), Milano.
- European Paintings in the Collection of the Worcester Art Museum*, voll. 2, Worcester (Massachusetts).
- P. Hendy, *European and American paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston.
- C. Huter<sup>1</sup>, *II. More early panels by the Ceneda Master*, in 'Arte Veneta', XXVIII, 1974, pp. 16-17.
- C. Huter<sup>2</sup>, *III. Early Works by Jacopo Bellini*, in 'Arte Veneta', XXVIII, 1974, pp. 18-20.
- Il primo registro della tesoreria di Ascoli, 20 agosto 1426 – 30 aprile 1427*, a cura di M. Cristofari Mancina, Roma.
- C.L. Joost-Gaugier<sup>1</sup>, *The "Sketchbooks" of Jacopo Bellini Reconsidered*, in 'Paragone', 297, 1974, pp. 24-41.
- C.L. Joost-Gaugier<sup>2</sup>, *Considerations Regarding Jacopo Bellini's Place in the Venetian Renaissance*, in 'Arte Veneta', XXVIII, 1974, pp. 21-38.
- G. Mariacher, *Guida del Museo Correr di Venezia*, Roma.
- E. Merkel, *"Da Giotto al Mantegna". Il Quattrocento*, in 'Arte Veneta', XXVIII, 1974, pp. 320-323.



- L. Michellini Tocci, *Gradara e i castelli a sinistra del Foglia*, Milano.
- L. Olivato, *Gli affari sono affari: Giovan Maria Sasso tratta con Tommaso degli Obizzi*, in 'Arte Veneta', XXVIII, 1974, pp. 298-304.
- S. Padovani, *Materiale per la storia della pittura ferrarese nel primo Quattrocento*, in 'Antichità Viva', XIII, 1974, 5, pp. 3-21.
- S. Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall: studies in the religious iconography of Venetian Republic*, in 'Institutum Romanum Norvegiae acta ad Archeologiam et Artium historiam pertinentia', vol. V, Roma.
- I. Toesca, *A Frieze by Pisanello*, in 'The Burlington Magazine', CXVI, 1974, pp. 210-214.
- T. Tomassini, *La città di Fermo: storia – opere d'arte – topografia. Itinerario turistico*, Fermo.
- Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno-30 settembre 1974), a cura di I. Furlan, G. Mariacher, saggio introduttivo di S. Bettini, Milano.
- G. Vitalini Sacconi, *Pittura veneta nelle Marche: due dipinti*, in 'Notizie da Palazzo Albani', 1, 1974, pp. 10-16.

## 1975

- AA.VV., *La chiesa di San Lorenzo a Serravalle e i suoi affreschi*, Udine.
- M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze.
- D.D. Davisson, *The iconography of the S. Trinita sacristy, 1418-1435: a study of the private and public functions of Religious art in the early Quattrocento*, in 'The art bulletin', LVII, 1975, pp. 315-334.
- C. Del Bravo, *Jacopo della Quercia at Siena*, in 'The Burlington Magazine', 117, 1975, pp. 624-628.
- Etudes d'art francais offertes à Charles Sterling*, réunies et publiées par A. Chatelet et N. Reynaud, Paris.
- E. Favaro, *L'arte dei pittori a Venezia e i suoi statuti*, Firenze.
- G. Franceschi Fruet, *Una tesi di Laurea su Michele Giambono e la decorazione della cappella dei Mascoli*, in 'Arte in Friuli-Arte a Trieste', I, 1975, pp. 127-139.
- R. Fremantle, *Florentine Gothic Painters*, London.
- C.L. Joost-Gaugier, *Jacopo Bellini's Interest in Perspective and its Iconographical Significance*, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', 38, 1975, 1, pp. 1-28.
- M. Muraro, *La pittura devozionale e la diffusione dello Squarcionismo*, in 'Ateneo Veneto', 13, 1975, 1, pp. 73-87.
- A. Parronchi, "Peregrinus pinsit", in 'Commentari', XXVI, 1975, pp. 3-13.
- Pittura su tavola dalle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, catalogo della mostra (Comune di Trieste, Museo Civico Sartorio, 18 gennaio / 4 novembre 1975), Milano.
- J. White, *The reconstruction of the polyptych ascribed to Guariento in the collection of the Norton Simon Foundation*, in 'The Burlington Magazine', 117, 1975, pp. 517-526.

## 1976

Camerino. *Ambiente storia arte*, a cura di L. Marchegiani, Camerino.

F. D'Arcais, *Le tavole con le storie di S. Benedetto: un problema ancora aperto*, in 'Arte Veneta', XXX, 1976, pp. 30-40.

W. Grape, *Pisanello und die unvollendeten Mantuaner Wandbilder*, in 'Pantheon', XXXIV, 1976, pp. 14-17.

M. Ikuta, *Bibliografia di Gentile da Fabriano (1930-1976)*, in 'Bulletin annuel du Musée National d'Art Occidental', 10, 1976, pp. 74-87.

M. Laclotte, E. Moggetti, *Avignon. Musée du Petit Palais. Peinture Italienne*, Paris.

G. Matthiae, B. Trubiani, *Gli affreschi della Cattedrale di Atri*, Pomezia.

E. Micheletti, *L'opera completa di Gentile da Fabriano*, ("Classici dell'Arte Rizzoli", n. 86), Milano.

*Petrarca, Venezia e il Veneto*, a cura di G. Padoan, atti del Convegno internazionale promosso dalla Fondazione Giorgio Cini e dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti in occasione del sesto centenario della morte di Francesco Petrarca (Venezia, 30-31 ottobre 1974), Firenze.

C.L. Raghianti, *Incontri fatidici*, in 'Critica d'Arte', XLI, 1976, 145, pp. 70-73.

A. Rossi, *I Salimbeni*, Milano.

A. Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Vicenza.

A. Scarpa Sonino, *Per un catalogo di Niccolò di Pietro*, in 'Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti', CXXXIV, 1976, pp. 781-787.

A. Tempestini, *I pittori bergamaschi del primo Cinquecento*, in 'Antichità Viva', 5, 1976, pp. 56-63.

P.J.J. van Thiel, *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam*, Amsterdam.

I. Toesca, *More about the Pisanello murals at Mantua*, in 'The Burlington Magazine', CXVIII, 1976, pp. 622-629.

C. Tomassini, *La città di Fermo e San Giacomo della Marca*, in 'Picenum Seraphicum', XIII, 1976, pp. 171-200.

R. Varese, *Trecento ferrarese*, Ferrara.

W. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, voll. 2, Venezia 1976.

F. Zeri<sup>1</sup>, *Diari di lavoro 2*, Torino.

F. Zeri<sup>2</sup>, *Per Giovanni Antonio da Pesaro*, in 'Paragone', 27, 1976, 317/319, pp. 59-62.

F. Zeri<sup>3</sup>, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, voll. 2, Baltimora.

## 1977

G. Goldner<sup>1</sup>, *Niccolò Lamberti and the gothic sculpture of San Marco in Venice*, in 'Gazette des Beaux-Arts', LXXXIX, 1977, pp. 41-50.

G. Goldner<sup>2</sup>, *The decoration of the main façade window of San Marco in Venice*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XXI, 1977, I, pp. 13-34.

H. Gollob, *Pisanello à Venise*, in 'Arte lombarda', 47/48, 1977, pp. 73-80.

*Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, Atti del Convegno di Studi (Siena, 2-5 ottobre 1975), Firenze.

C.L. Joost-Gaugier, *Jacopo Bellini and the Theatre of his Time*, in 'Paragone', 325, 1977, pp. 70-80.

H. Kiel, *Das Polyptychon von Paolo und Giovanni Veneziano in Sanseverino Marche: Versuch einer Rekonstruktion*, in 'Pantheon', 35, 1977, pp. 105-108.

N.E. Land, *Michele Giambono's "Coronation of the Virgin" for S. Agnese in Venice. A New Proposal*, in 'The Burlington Magazine', CXIX, 1977, pp. 167-174.

M. Lucco, *Di un affresco padovano del "Maestro di Roncaille"*, in 'Arte Veneta', XXXI, 1977, pp. 172-176.

*Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. 1977 / Monumenti della cultura. Nuove scoperte. 1977*, Mosca.

C. Volpe, *La donazione Vendeghini Baldi a Ferrara*, in 'Paragone', XXVIII, 1977, 329, pp. 73-78.

P. Zampetti, *Padova e Camerino: una congiuntura pittorica del sec. XV*, Quaderni di 'Notizie da Palazzo Albani', I, Università degli Studi di Urbino, Istituto di Storia dell'Arte (A.A. 1976-1977), Urbino.

## 1977-1978

A. Calore, *La casa trecentesca dei Semitecolo in via Altinate a Padova*, in 'Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti', XC, 1977-1978, pp. 53-65.

C. Pesaro, *Per un catalogo di Michele Giambono*, in 'Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti', 136, 1977-1978, pp. 19-33.

## 1978

AA.VV., *Le Marche e l'Adriatico orientale: economia, società, cultura dal XIII secolo al primo Ottocento*, atti del convegno (Senigallia, 10-11 gennaio 1976), Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Marche (LXXXII, 1977-1978), Ancona.

G. Crocetti, *Gli affreschi di S. Maria a Piè di Chienti: datazione, committente, pittore*, in 'Notizie da Palazzo Albani', 7, 1978, 2, pp. 39-45.

L. Gargan, *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova.

R. Giani, *Il paliotto del duomo di Teramo*, Teramo.

C. Huter, *Jacobello del Fiore, Giambono and the St. Benedict panels*, in 'Arte Veneta', XXXII, 1978, pp. 31-37.

G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, with the collaboration of F. Bisogni, Firenze.

F.C. Lane, *Storia di Venezia*, Torino.

G. Martinelli, *La città della contesa. Sant'Elpidio a Mare, la sua storia*, Fermo.

A.F. Moskowitz, *Studies in the Sculpture of Andrea Pisano: Origins and Development of His Style*, Ph. D. Diss., New York University.

M. Natale, *Art venitien en Suisse et au Lichtenstein*, exhibition catalogue (Pfaffikon, Seedamm-Kulturzentrum-Geneva, Musée d'Art et d'Histoire, 1978), Milano.

C. Pesaro, *Un'ipotesi sulle date di partecipazione di tre artisti veneziani alla decorazione della Sala Maggior Consiglio nella prima metà del Quattrocento*, in 'Bollettino dei Musei Civici Veneziani', XXIII, 1978, 1/4, pp. 44-56.

G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino.

J. Ruda, *A 1434 building programme for San Lorenzo in Florence*, in 'The Burlington Magazine', CXX, 1978, pp. 358-361.

*The early Venetian paintings in Holland*, a cura di H.W. van Os, J.R.J. van Asperen de Boer, C.E. de Jong-Janssen, C. Wiethoff, translated from the Dutch by M. Hoyle, Maarssen.

M. Vickers, *Some preparatory Drawings for Pisanello's medallion of John VIII Palaeologus*, in 'The art bulletin', 60, 1978, pp. 417-424.

## 1979

E. Carli, *Il Duomo di Siena*, Genova.

A. Conti, *Una miniatura ed altre considerazioni sul Pisanello*, in 'Itinerari', 1, 1979, pp. 67-76.

M. Dazzi, E. Merkel, *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione Scientifica Querini Stampalia*, Vicenza.

G. Di Francesco, *Vicende del paliotto del Duomo di Teramo*, in 'La Voce Pretuziana', rivista quadrimestrale della Cassa di Risparmio della Provincia di Teramo, 1, 1979, pp. 21-29.

*El Cardenal Albornozy y el Colegio de Espana*, a cura di E. Verdera Y Tuells, Bologna-Zaragoza.

E. Merkel, *Il "S. Crisogono" di San Trovaso, fiore tardivo di Michele Giambono*, in 'Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia', 8, 1979, pp. 33-44.

F. Rusk Shapley, *Catalogue of Italian paintings, National Gallery of Art, Washington*, voll. 2, Washington.

## 1980

M. Boskovits, *Su Niccolò di Buonaccorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese del primo Quattrocento*, in 'Paragone', 31, 1980, 359/361, pp. 3-22.

E. Carli, *Gli scultori senesi*, Milano.

D.D. Davisson, *New documents on Gentile da Fabriano's residence in Florence 1420-1422*, in 'The Burlington Magazine', CXXII, 1980, pp. 759-763.

B. Degenhart, A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil II. Venedig*, Berlin.

*La Fondazione Roberto Longhi a Firenze*, a cura della Fondazione, introduzione di M. Gregori, Milano.

N.E. Land, *Two Panels by Michele Giambono and Some Observations on St. Francis and the Man of Sorrows in Fifteenth-Century Venetian Painting*, in 'Studies in Iconography', 6, 1980, pp. 29-51.

*La prospettiva rinascimentale: codificazioni e trasgressioni*, 1, Atti del Convegno internazionale di studi tenutosi dall'11 al 15 ottobre 1977 al Castello Sforzesco, presso le Civiche Raccolte d'Arte di Milano, a cura di M. Dalai Emiliani, Firenze.

*Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 18-21 ottobre 1978), voll. 2, Firenze 1980.

J. Meyer zur Capellen, *Bellini in der Scuola Grande di San Marco*, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', 43, 1980, pp. 104-108.

*Opere d'arte restaurate a Urbino 1979/80*, catalogo della mostra di Urbino a cura di A. Vastano (1980-1981), Firenze.

R. Panczenko, *Gentile da Fabriano and classical antiquity*, in 'Artibus et historiae', I, 1980, 2, pp. 9-27.

G. Previtali, *Domeico "dei cori" e Lorenzo Vecchietta: necessità di una revisione*, in 'Storia dell'Arte', 38-40, 1980, *Studi in onore di Cesare Brandi*, pp. 141-144.

M. Sanudo, *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae ovvero La città di Venetia (1493-1530)*, a cura di A. Caracciolo Aricò, glossario a cura di P. Zolli, Milano.

F. Sforza Vattovani, *Riferimenti "subliminali" per il Trecento veneto minore (fra Guariento e Jacobello di Bonomo)*, in 'Arte in Friuli-Arte a Trieste', 4, 1980, pp. 49-56.

*Tomaso da Modena e il suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi per il 6° centenario della morte (Treviso 31 agosto-3 settembre 1979), Treviso.

M. Walcher, *Scultura in Friuli. Il gotico*, catalogo e bibliografia a cura di F. Sforza Vattovani, Pordenone.

## 1981

AA.VV., *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo*, Venezia.

M. De Biasi, *Il Gonfalone di S. Marco*, Venezia.

C. Eisler, *Das Gebetbuch des Michelino da Besozzo: im Besitz der Pierpont Morgan Library New York*, Munchen.

J. Meyer zur Capellen, *La "figura" del San Lorenzo Giustinian di Jacopo Bellini*, (Quaderni del Centro Tedesco di Studi Veneziani, 19), Venezia.

*Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto – II*, catalogo della mostra di Siena, Genova.

E. Neri Lusanna, *Un episodio di collaborazione tra scultori e pittori nella Siena del primo Quattrocento: la 'Madonna del Magnificat' di Sant'Agostino*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 25, 1981, 3, pp. 325-340.

M. Paoli, *Una nuova opera documentata di Francesco di Valdambrino*, in 'Paragone', 381, novembre 1981, pp. 66-77.

A.I. Pini, *Miniatori, pittori e scrittori nelle "venticinquine" bolognesi del Due e Trecento*, in 'Il carrobbio', VII, 1981, pp. 347-365.

L. Ricci Rozzi, *Jacobello del Fiore e il polittico teramano*, in 'La Voce Pretuziana', rivista quadrimestrale della Cassa di Risparmio della Provincia di Teramo, 2, 1981, pp. 36-41.

C. Volpe<sup>1</sup>, *Per il problema di Andrea de' Bartoli, pittore dell'Albornoz*, in 'Paragone', 373, 1981, pp. 3-16.

C. Volpe<sup>2</sup>, *Postilla ad Andrea de' Bartoli per un dipinto su tavola*, in 'Paragone', 375, 1981, pp. 40-44.

## 1982

K. Christiansen, *Gentile da Fabriano*, London.

H.F. Collins, *The Cyclopean vision of Jacopo Bellini*, in 'Pantheon', 40, 1982, pp. 300-304.

D. Ekserdjian, *Gentile da Fabriano's 'Journey from Bethlehem to Jerusalem'*, in 'The Burlington Magazine', CXXIV, 1982, pp. 24-25.

*Il Gotico a Siena: miniature, pitture, oreficerie, oggetti d'arte*, catalogo della mostra di Siena a cura di G. Chelazzi Dini, Firenze.

N. Gramaccini, *Wie Jacopo Bellini Pisanello besiegte: der Ferrareser Wettbewerb von 1441*, in 'Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle', 1, 1982, pp. 27-53.

R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton.

N.E. Land<sup>1</sup>, *A Note on Jacopo Bellini's Lost St. Michael and a Possible Date for Pisanello*, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', 45, 1982, 3, pp. 283-286.

N.E. Land<sup>2</sup>, *The Master of the San Marino Saints and other followers of Michele Giambono*, in 'Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae', XXVIII, 1982, pp. 23-38.

V. Markova, *Inediti della pittura veneta nei musei dell'U.R.S.S.*, in 'Saggi e Memorie di storia dell'arte', 13, 1982, pp. 9-31.

J. Moffitt, *Anastasis-templum: "Subject or Nonsubject" in an Architectural Representation by Jacopo Bellini?*, in 'Paragone', 391, 1982, pp. 1-24.

M. Natale, *Il Museo Poldi Pezzoli. I dipinti*, Milano.

G. Nepi, *Guida di Fermo*, terza ed., Fermo.

G. Previtali, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento, I, L'Umbria alla destra del Tevere: Perugia e Orvieto. 1. Un 'San Clemente (?) Papa' della fine del Duecento. 2. Il 'terzo' maestro di Orvieto*, in 'Prospettiva', 31, 1982, pp. 17-35.

A. Tambini, *Pittura dall'alto medioevo al tardogotico nel territorio di Faenza e Forlì*, Faenza.

## 1983

AA.VV., *Documenti dell'Abruzzo Teramano*, 1, *La Valle Siciliana o del Mavone*, voll. 2, Roma.

AA.VV., *La Basilica di San Petronio in Bologna*, voll. 2, Cinisello Balsamo (Milano).

AA.VV., *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto – III*, catalogo della mostra di Siena, Genova 1983.

I. Amaduzzi, N. Cecini, L. Fontebuoni, *Collezioni private a Fano*, Fano.

F. Bologna, A. Clementi, G. Marinangeli, *La Perdonanza Celestiniana a L'Aquila*, L'Aquila.

G. Bolzoni, T. Ghezzi, *Una Madonna veneziana del 1400 nella Pinacoteca di Brera: una ricerca*, in 'Arte Cristiana', LXXI, 1983, 698, pp. 291-294.

M. Boskovits, *Il Gotico senese rivisitato: proposte e commenti su una mostra*, in 'Arte Cristiana', N.S., 71, 1983, pp. 259-276.

G. Gamulin, *Contributi alla pittura del Quattrocento*, in 'Arte Veneta', XXXVII, 1983, pp. 31-48.

P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge.

*L'art gothique siennois: enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture*, coordinamento scientifico del catalogo francese M.C. Leonelli, Firenze.

*La scultura in Friuli, I. Dall'epoca romana al gotico*, a cura di M. Buora, Pordenone.

O. Lehmann-Brockhaus, *Abruzzen und Molise: Kunst und Geschichte*, Munchen.

*Muzej zachidnogo ta schidnogo mistectva v Kievj*, autori uporjadniki Ja. Ju. Sabencova, Z.P. Rabikina, Kiev.

R. Panczenko, *Cultura umanistica di Gentile da Fabriano*, in 'Artibus et historiae', IV, 1983, 8, pp. 27-75.

P.G. Pasini<sup>1</sup>, *I Malatesta e l'arte*, Milano.

P.G. Pasini<sup>2</sup>, *La Pinacoteca di Rimini*, Cinisello Balsamo (Milano).

K. Prijatelj, *Dalmatian Painting of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, translated from croatian by R. Cross, Zagreb.

*Restauro nel Friuli Venezia Giulia, I*, (supplemento al n. 42 del 14 marzo 1983 di 'Regione cronache Friuli-Venezia Giulia. Informazione e documentazione'), Trieste.

J. Shearman, *The early Italian pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge.

*Storia dell'arte Italiana, 2.1, Dal Medioevo al Novecento: dal Medioevo al Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Torino.

B.S. Tosatti Soldano, *La "tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum", ms. lat. 6741 della Bibliothèque Nationale di Parigi in relazione a Giovanni Alcherio*, in 'Acme', XXXVI, 1983, pp. 129-187.

B. Trubiani, *Nuova guida di Atri*, Atri.

H.W. Van Os, *Discoveries and rediscoveries in early Italian painting*, in 'Arte Cristiana', LXXI, 1983, 695, pp. 69-80.

W. Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden.

## 1983-1989

*Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, a cura di G. Luisetto, voll. 4, Padova.

## 1984

AA.VV., *Le pitture del Santo di Padova*, Vicenza.

M. Burrelli, *Restauro di sculture lignee nel Museo di S. Matteo*, catalogo della mostra di Pisa, Pontedera.

B. Degenhart, A. Schmitt, *Jacopo Bellini: L'album dei disegni del Louvre*, Milano.

R. Gibbs, *A fresco by Marco or Paolo Veneziano in Treviso*, in 'Studi trevisani', 1, 1984, 1/2, pp. 27-31.

G. Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, Munchen.

N.E. Land, *A new panel by Michele Giambono and a reconstructed altar-piece*, in 'Apollo', 119, 1984, 265, pp. 160-165.

*Pienza e la Val d'Orcia. Opere d'arte restaurate dal XIV al XVII secolo*, redazione del catalogo a cura di A. Bagnoli, L. Martini, Genova.

O. Piraccini, *La Pinacoteca Comunale di Cesena*, Cesena.

G. Previtali, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento: II. L'Umbria alla sinistra del Tevere. 2. Verso Ascoli e Teramo: il 'Maestro della Santa Caterina'*, in 'Prospettiva', 38, 1984, pp. 36-41.

G. Romanelli, *Museo Correr*, Milano.

S. Romano, *La scuola di Sulmona fra Tre e Quattrocento e gli inizi di Nicola da Guardiagrele*, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa', Classe di Lettere e Filosofia, serie III, vol. XIV, 2, Pisa 1984, pp. 715-732.

*Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze.

*Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli.

E.M. Zafran, *European Art in the High Museum*, Atlanta.

## 1984-1985

*Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, a cura di S. Macchioni, B. Tavassi La Greca, voll. 3, Roma.

## 1984-1987

*Architettura e arte nella Marsica*, a cura della Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici per l'Abruzzo, voll. 2, L'Aquila 1984-1987.

## 1985

M. Boskovits, *Per Jacopo Bellini pittore (postilla ad un colloquio)*, in 'Paragone', 419-421-423, 1985, pp. 113-123.

C. Eisler, "Saints Anthony Abbot and Bernardino of Siena" *Designed by Jacopo Bellini and Painted by Gentile Bellini*, in 'Arte Veneta', XXXIX, 1985, pp. 32-40.



E. Hall, H. Uhr, *Aureola super Auream: Crowns and Related Symbols of Special Distinction for Saints in Late Gothic and Renaissance Iconography*, in 'The Art Bulletin', LXVII, 1985, 4, pp. 567-603.

E. Moench-Scherer, *Stefano da Verona: la quete d'une double paternité*, in 'Zeitschrift fur Kunstgeschichte', 48, 1985, 2, pp. 220-228.

G. Nepi Scirè, F. Valcanover, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano.

S. Padovani, *Una nuova proposta per Zanino di Pietro*, in 'Paragone', XXXVI, 1985, 419-423, pp. 73-81.

E. Sandler, *L'icona*, Cinisello Balsamo (Milano).

## 1985-1986

M. Orso, *Giovanni Maria Sasso mercante, collezionista e scrittore d'arte della fine del Settecento a Venezia*, in 'Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti', CXLIV, 1985-1986, pp. 37-55.

## 1986

AA.VV., *Documenti dell'Abruzzo Teramano, 2, La Valle del medio e basso Vomano*, voll. 3, Roma.

AA.VV., *Venezia Restaurata (1966-1986)*, Milano.

G. Agosti, *Sui teleri perduti del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia*, in 'Ricerche di Storia dell'Arte', 30, 1986, pp. 61-87.

G. Airaldi, B.Z. Kedar, *I comuni italiani nel regno crociato di Gerusalemme*, Genova.

L. Anelli, *Ricognizione sulla presenza bresciana di Gentile da Fabriano al 1414 al 1419*, in 'Arte lombarda', N.S. 76/77, 1986, 1/2, pp. 31-54..

*Arte e Cultura nella provincia di Pesaro e Urbino. Dalle origini a oggi*, a cura di F. Battistelli, Venezia.

G. Corrieri, *La chiesa di S. Andrea di Ascoli e i suoi affreschi*, in 'Flash', VII, 1986, 100, pp. 33-37.

*Gabicce, un paese sull'Adriatico tra Marche e Romagna*, a cura di N. Cecini, Gabicce (Pesaro).

*La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, voll. 2, Milano 1986.

M. Leoni, *Proposte per un soggiorno trevigiano di Giovanni da Bologna e note al testamento*, in 'Arte Veneta', XL, 1986, pp. 151-154.

A. Markham Schulz, *Revising the history of Venetian Renaissance sculpture: Niccolò and Pietro Lamberti*, in 'Saggi e Memorie di storia dell'arte', 15, 1986, pp. 9-61.

A.F. Moskowitz, *The sculpture of Andrea and Nino Pisano*, Cambridge (Massachusetts).

*Mostra di 36 dipinti di antichi maestri*, (Milano, Gallerie Salomon Augustoni Algranti, San Paolo Converso, maggio-giugno 1986), Milano.

P.G. Pasini, *Jacopo Avanzi e i Malatesti: la "camera picta" di Montefiore Conca*, in 'Romagna arte e storia', 6, 1986, 16, pp. 5-30.

H. Roslavets, *Museum of Western and Oriental Art Kiev*, Leningrad.

E. Simi Varanelli, *Linguaggio figurativo e linguaggio del sacro: il contributo essenziale della pittura marchigiana dei secoli XIV e XV all'evoluzione dottrinale della figura della Madre di Dio*, in 'Antiqua', XI, 1986, 3/4, pp. 17-43.

## 1986-1987

D. Haitovsky, *The David drawings in Jacopo Bellini's sketchbooks*, in 'Jewish art', 12/13, 1986/1987, pp. 111-118.

## 1987

AA.VV., *Antichi Maestri Pittori. Veneti e toscani dal 1350 al 1530*, Vicenza, 19 settembre – 11 ottobre 1987, Vicenza.

M.G. Albertini Ottolenghi, *Problemi della pittura a Pavia nella prima metà del Quattrocento*, in 'Arte Cristiana', 75, 1987, 718, pp. 5-16.

G. Algeri, *Per l'attività di Michelino da Besozzo in Veneto*, in 'Arte Cristiana', 75, 1987, 718, pp. 17-32.

K. Christiansen, *Venetian Painting of the Early Quattrocento*, in 'Apollo', CXXV, 1987, 301, pp. 166-177.

A. De Marchi<sup>1</sup>, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico*, in 'Bollettino d'Arte', II, 1987, pp. 25-66.

A. De Marchi<sup>2</sup>, *Michele di Matteo a Venezia e l'eredità lagunare di Gentile da Fabriano*, in 'Prospettiva', 51, 1987, pp. 17-36.

G. Di Sabatino, *Penne. La forma, l'arte e il suo sacro*, Pescara.

*Il tesoro del duomo di Pordenone*, catalogo della mostra (Pordenone, Museo Civico Palazzo Ricchieri, 13 dicembre 1986-30 gennaio 1987) a cura di G. Ganzer, Pordenone.

*La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, voll. 2, Milano 1987.

A. Marcheselli, *Su Jacopo Avanzi, neogiottesco bolognese*, in 'Il carrobbio', 13, 1987, pp. 247-253.

E. Merkel, *I mosaici rinascimentali di San Marco*, in 'Arte Veneta', XXXXI, 1987, pp. 20-30.

*Scultura Dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, catalogo della mostra di Siena a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini (Pinacoteca Nazionale, 16 luglio – 31 dicembre 1987), Firenze 1987.

## 1988

AA.VV., *Antichi Maestri Pittori. Pittori padani e toscani tra Quattro e Cinquecento*, Vicenza.

S. Bandera Bistoletti, *Il ms. W 323 della Walters Art Gallery di Baltimore: l'attività di Michelino da Besozzo nel quarto decennio del Quattrocento*, in 'Paragone', 39, 1988, 459/463, pp. 3-12.

M. Boskovits, *Fruhe italienische Malerei. Katalog der Gemalde*, Gemaldegalerie Berlin (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz), Berlin.

G. Crocetti, *Montefortino, guida storico-turistica*, Fermo.

M. Davies, Revised by D. Gordon, *National Gallery Catalogues. The early Italian schools before 1400*, London.

S. Dell'Orso, *Considerazioni intorno agli affreschi di Santa Maria del Piano a Loreto Aprutino*, in 'Bollettino d'Arte', 73, 1988, 49, pp. 63-82.

A. De Marchi, *Uno sguardo su Venezia fra Tre e Quattrocento: il Maestro del Dossale Correr*, in 'Bollettino dei Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia', N.S. XXXII, 1988, pp. 5-16.

P. Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven & London.

G. Gatella, *Arti e artigiani a Recanati tra XIV e XV secolo*, in 'Studi Maceratesi', 21, 1988, pp. 266-268.

*Il tempo di Nicolò III: gli affreschi del castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi*, catalogo della mostra di Vignola a cura di J. Bentini, Modena.

*Imago Virginis. Dipinti di iconografia mariana nella diocesi di Cesena-Sarsina dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra di Cesena a cura di M. Cellini, Cesena.

D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino.

S. Krasic, *Inventar umjetnickih u nekadasnjoh domini Kanskej crkvi u Zadar*, in 'Prilozi', 1988, pp. 227-248.

S. Papetti, *Proposta per il Maestro di Offida ed i suoi seguaci ad Ascoli Piceno*, in 'Notizie da Palazzo Albani', XVI, 1988, 1, pp. 139-148.

S. Romano, *Nicola da Guardiagrele: alcune tracce di gotico internazionale in Abruzzo*, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa', Classe di Lettere e Filosofia, serie III, vol. XVIII, 1, Pisa 1988, pp. 215-230.

*Santa Maria dell'Arzilla*, a cura di G. Allegretti, Pesaro.

A. Tambini, *Giuliano da Rimini e la pittura fra Romagna e Marche nella prima metà del Trecento*, in 'Notizie da Palazzo Albani', 17, 1988, 1, pp. 51-67.

#### **1988-1989**

A. Bagnoli, *La 'Madonna Piccolomini' e Giovanni di Cecco*, in 'Prospettiva', 53-56, Aprile 1988-Gennaio 1989, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I, pp. 177-183.

L. Bellosi, *Da una costola di Donatello: Nanni di Bartolo*, in 'Prospettiva', 53-56, Aprile 1988-Gennaio 1989, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I, pp. 200-213.

#### **1988-1991**

P. Zampetti, *Pittura nelle Marche*, voll. 4, Firenze.

D. Trebbi, *Pesaro, storia dei sobborghi e dei castelli*, voll. 3, Pesaro.

## 1989

AA.VV., *Biagio di Giorgio da Traù*, catalogo della mostra di Venezia (Chiesa di San Bartolomeo, 31 marzo-4 giugno 1989), Zagreb.

G. Benvenuti, *Le Repubbliche Marinare. Amalfi, Pisa, Genova, Venezia*, Roma.

L. Berti, R. Foggi, *Masaccio. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze.

I. Chiappini di Sorio, *Appunti per la storia dell'arte veneta. Jacobello ed Ercole del Fiore*, in 'Arte Documento', 3, 1989, pp. 58-71.

K. Christiansen, *Revising the Renaissance: 'il Gentile disvelato'*, in 'The Burlington Magazine', CXXXI, 1989, pp. 539-541.

*Da Giotto al tardogotico, dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, catalogo della mostra di Padova a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, Roma.

M.D. Edwards, *Altichiero as architect*, in 'Il Santo', 29, 1989, pp. 303-331.

C. Eisler, *The genius of Jacopo Bellini: the complete paintings and drawings*, New York.

*Fermo, la città tra Medioevo e Rinascimento; la piazza e il corso centro di vita urbana*, a cura di M. Vitali, Cinisello Balsamo (Milano).

I. Fiskovic, *Georgius Mathei Dalmaticus and Jacopo Bellini*, in 'Radovi Instituta za Povijest Umjetnosti', 12/13, 1989, pp. 159-177.

J. Hofler, *Die Kunst Dalmatiens vom Mittelalter bis zur Renaissance (800-1520)*, Graz.

S. Kokole, *stiri tabelne slike iz delavnice Donata in Catarina v Dobrni pri Celju*, in 'Zbornik za Umetnostno Zgodovino', XXV, 1989, pp. 57-69.

P.M. Meilman, *Titian's "Saint Peter Martyr Altarpiece" and the development of altar painting in Renaissance Venice*, Ph.D., Columbia University.

S. Osano, *Michelino da Besozzo in San Vincenzo di Thiene*, in 'Paragone', 40 1989, 467, pp. 63-67.

*Pesaro tra Medioevo e Rinascimento (Historica Pisauraensia, II)*, a cura di M.R. Valazzi, Venezia.

G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino (prima ediz. Torino 1964).

L. Riccetti, *'Dolci per Gentile': new documents for Gentile da Fabriano's 'Maestà' at Orvieto*, in 'The Burlington Magazine', CXXXI, 1989, pp. 541-542.

S. Skerl Del Conte, *Stefano plebano di S. Agnese e le storie di Tomaso Beckett*, in 'Arte in Friuli-Arte a Trieste', 11, 1989, pp. 57-71.

## 1989-1990

*La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, voll. 2, Milano 1989-1990.

S. Skerl Del Conte, *Proposte per Nicoletto Semitecolo plebano di Sant'Agnese*, in 'Arte Veneta', XLIII, 1989-1990, pp. 9-19.

## 1990

- Acta Apostolorum apocripa*, a cura di R.A. Lipsius, M. Bonnet, Hildesheim-Zurich-New York.
- M. Boskovits, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian Painting, 1290-1470*, London.
- B. Carderi, *S. Domenico di Teramo. Chiesa e convento*, Teramo.
- Chieti e la sua provincia*, a cura di U. De Luca, voll. 2, Chieti.
- Dall'Albornoz all'età dei Borgia, questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, atti del convegno di studi a cura di F. Zeri, L. Dominici (Amelia, Teatro Sociale, 1-3 ottobre 1987), Todi.
- H. Dellwing, *Die Kirchenbaukunst des späten Mittelalters in Venetien*, Worms.
- E. Di Francesco, *La chiesa ed il convento di S. Agostino a Teramo. Notizie storico-architettoniche*, in 'Notizie dalla Delfico', 2, 1990, pp. 4-16.
- R. Gibbs, *Catarino Veneziano and Michelino da Besozzo: two new attributions in Prague*, in 'The Burlington Magazine', CXXXII, 1990, 2, pp. 484-487.
- P. Joannides, *Jacopo Bellini: a situation-report*, in 'Apollo', 131, 1990, 340, pp. 437-438.
- K.A. Manafis, *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, Atene.
- G. Nepi, *Guida di Fermo e dintorni*, decima edizione a colori, Fermo.
- L. Pupilli, *Fermo, Antiquarium* (Musei d'Italia, meraviglie d'Italia, 23), Bologna.
- Scritti in onore di Giuliano Briganti*, a cura di M. Bona Castellotti, L. Laureati, Milano.
- S. Skerl Del Conte, *Stefano e Andrea Moranzon. Un esempio di collaborazione fra pittori e intagliatori*, in 'Critica d'Arte', LV, 1990, ser. IV, pp. 47-54.
- The Splendour of Zadar Treasuries. Religious Art in the Archdiocese of Zadar 4<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries*, catalogo della mostra (Zagreb Muzejsko-galerijski centar, 3/5-1/7/1990), Zagreb.
- J. da Varagine, *Leggenda aurea*, traduzione dal latino di C. Lisi, voll. 2, Firenze.

## 1991

- AA.VV., *Documenti dell'Abruzzo Teramano*, 3, *La valle dell'alto Vomano ed i Monti della Laga*, voll. 3, Pescara.
- AA.VV., *Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeca*, Zagreb.
- W. Angelelli, A.G. De Marchi, *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, a cura di S. Romano, Milano.
- J.K. Cadogan, *Wadsworth Atheneum Paintings. II. Italy and Spain. Fourteenth through Nineteenth Centuries*, Hartford.
- L. Castelfranchi Vegas, *Una crocifissione di Michelino da Besozzo*, in 'Arte lombarda', N.S. 98/99, 1991, 3/4, pp. 181-188.

G. Crocetti, *Una nota sul Maestro di Offida, pittore marchigiano del sec. XIV*, in 'Arte Cristiana', N.S. LXXIX, 1991, pp. 353-362.

*Dipinti di antichi maestri veneti dal '400 al '700*, catalogo a cura di E. Martini, Galleria Menaguale, Verona, esposizione dal 16 marzo al 14 aprile, Verona.

P.M. Erthler, *La Madonna delle Grazie di Pesaro. Origini e primi sviluppi del santuario (1469-1687)*, voll. 2, Roma 1991.

M.C. Forato, *Il punto su Stefano da Verona*, in 'Padova e il suo territorio', 6, 1991, 34, pp. 22-24.

G. Nepi Scirè, *I capolavori dell'arte veneziana. Le Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Venezia.

B.S. Tosatti Soldano, *Il manoscritto veneziano. Un manuale di pittura e altre arti. Miniatura, incisione, vetri, vetrate e ceramiche – di medicina, farmacopea e alchimia del Quattrocento*, Milano.

A. Zorzi, *La Repubblica del Leone. Storia di Venezia*, Milano.

## 1992

L. Bellosi, *The chronology of Pisanello's Mantuan frescoes reconsidered*, in 'The Burlington Magazine', CXXXIV, 1992, pp. 657-660.

D. Benati, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna.

L. Cavazzini, *Niccolò di Pietro Lamberti a Venezia*, in 'Prospettiva', 66, 1992, pp. 10-26.

*Dal disegno all'opera compiuta*, atti del convegno internazionale di studi a cura di M. Di Giampaolo (Torgiano, ottobre – novembre 1987, Fondazione Lungarotti), Perugia.

C. De Lotto, *Arte, leggende, miracoli. Leggere l'icona*, Padova.

A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano.

G. Donnini, *Schede su cinque dipinti fanesi*, estratto da 'Nuovi Studi Fanesi', 7, Biblioteca Comunale Federiciana Fano.

P. Fortini Brown, *The antiquarianism of Jacopo Bellini*, in 'Artibus et historiae', 13, 1992, 26, pp. 65-84.

E. Karet<sup>1</sup>, *The Pavian origins of Stefano da Verona*, in 'Arte lombarda', N.S. 100, 1992, 1, pp. 8-19.

E. Karet<sup>2</sup>, *The castles of the Trentine and the painter Stefano da Verona: an active presence*, in 'Arte lombarda', N.S. 102/103, 1992, 3/4, pp. 14-24.

*La Pinacoteca Nazionale di Ferrara: catalogo generale*, a cura di J. Bentini, Bologna.

*La Pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, voll. 2, Milano 1992.

J.F. Leonhard, *Ancona nel Basso Medio Evo*, Bologna.

V. Markova, *Ital'jauskaja zivopis' XIII-XVII vekov / Gosudarstvenuyi muzej Izabrazitel'nyh Iskusstr imeni A.S. Puskina*, Mosca.

*Per Giuseppe Mazzariol* ('Quaderno di Venezia Arti', 1), a cura di M. Brusatin, Roma.

C. Pesaro, *Michele Giambono*, in 'Saggi e Memorie di storia dell'arte', 18, 1992, pp. 13-69.

T. Pignatti, *Jacopo Bellini*, in 'Venezia arti', 6, 1992, pp. 151-153.

S. Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma.

C. Travi, *Il Maestro del trittico di Santa Chiara. Appunti per la pittura veneta di primo Trecento*, in 'Arte Cristiana', LXXX, 1992, 749, pp. 81-96.

P. Zampetti, *Gentile e i pittori di Fabriano*, Fabriano.

### 1993

M. Boskovits, *Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del '300. I*, in 'Arte Cristiana', LXXXI, 1993, pp. 95-114.

*Carpaccio, Bellini, Tura Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, catalogo della mostra a cura di A. Dorigato (Venezia, Museo Correr, 26 marzo – 24 maggio 1993), Milano.

*Dipinti e disegni della Pinacoteca Civica di Pesaro*, a cura di C. Giardini, E. Negro, M. Pirondini, Modena.

*Gentile da Fabriano. Il Polittico di Valle Romita*, a cura di M. Ceriana, E. Daffra, Milano.

W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven-London.

*Il Duomo di Teramo e i suoi tesori d'arte*, Pescara.

*Italian Paintings before 1600 in The Art Institute of Chicago. A catalogue of the collection*, a cura di C. Lloyd, con contributi di M. Andreotti, L.J. Feinberg, M. Wolff, Princeton.

*Italienische Frührenaissance und nordeuropaisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europaischen Zusammenhang*, a cura di J. Poeschke, München.

*La Pinacoteca del Lloyd Adriatico*, Trieste.

*La pittura in Lombardia: il Quattrocento*, a cura di V. Terraroli, Milano.

P. Joannides, *Masaccio and Masolino. A Complete Catalogue*, London.

E. Moench, *Les Primitifs italiens du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg*, Strasbourg.

*San Marco di Pordenone*, a cura di P. Goi, Fiume Veneto (Pordenone).

*Scultura nelle Marche*, a cura di P. Zampetti, Firenze.

*Studi per Pietro Zampetti*, a cura di R. Varese, Ancona.

E. Yon, P. Sers, *Le sante icone*, Firenze.

M. Zibawi, *Icane, senso e storia*, Milano.

### 1994

*Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il Convento San Nicola a Tolentino* (atti della seconda sessione del convegno "Arte e Spiritualità negli Ordini Mendicanti", Tolentino, 1-4 settembre 1992), a cura del Centro Studi "Agostino Trapè", G. Campisano, Roma.

*Chiesa di San Giovanni in Bragora: arte e devozione*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali; Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia; Curia Patriarcale di Venezia, testi di M.A. Chiari Moretto Wiel, C. Novello Terranova, Venezia.

R. Gibbs, *Recent literature on Jacopo Avanzi and the Bolognese Trecento*, in 'Apollo', 140, 1994, 394, pp. 61-62.

*Hommage à Michel Laclotte, études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, a cura di P. Rosenberg, Paris.

G.L. Mellini, *Le architetture delle cappelle padovane dei Marchesi di Soragna, e quelle dipinte all'interno degli affreschi di Altichiero e Jacopo Avanzi*, in 'Archivio storico per le province Parmensi', Ser. 4, 46, 1994, pp. 401-408.

E. Negro, *Jacobello del Fiore e Pesaro agli albori del '400*, in 'Antichità Viva', 33, 1994, 6, pp. 20-25.

*Omaggio a San Marco. Tesori dall'Europa*, catalogo della mostra a cura di H. Fillitz (Venezia, Palazzo Ducale, Appartamento del Doge, 8 ottobre 1994 – 28 febbraio 1995), Milano.

F. Rossi, *Il Trecento. Umbria-Marche. Italia del Nord. Con un'appendice sui Toscani*, (Catalogo della Pinacoteca vaticana, 3), Città del Vaticano.

*Storia di Venezia, Parte III, Il Quattrocento, L'Arte*, a cura di R. Pallucchini, Roma.

## 1995

AA.VV., *Il Montefeltro*, Villa Verucchio.

*Catalogue of the Italian paintings in the Bonnefantenmuseum*, a cura di C.E. de Jong-Janssen, Maastricht.

C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza.

*Das Goldene Rossl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*, catalogo della mostra di Monaco, Munchen.

C. Giardini, *Jacobello del Fiore, trittico di Montegranaro (1407)*, fascicolo per la presentazione ed esposizione del dipinto in prestito straordinario presso la Pinacoteca Civica, Pesaro.

*Gotik in Slowenien*, catalogo della mostra (Ljubljana, Narodna Galerija, 1 giugno-1 ottobre 1995) a cura di J. Hofler, Ljubljana.

*Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom*, atti del convegno internazionale di studi a cura di J. Hofler (Ljubljana, Narodna Galerija, 20-22 ottobre 1994), Ljubljana.

E. Karet, *Stefano da Verona's Brera Adoration of the Magi: patronage, politics and social history*, in 'Arte lombarda', N.S. 113/115, 1995, 2-4, pp. 13-26.

F. Lollini, *Zanino di Pietro a Mombaroccio: qualche puntualizzazione*, in 'Studi Umanistici Piceni', XV, 1995, pp. 93-112.

G. Luzzatto, *Storia economica di Venezia dall'XI al XVI secolo*, introduzione di M. Berengo, (prima ed. Venezia 1961) Venezia.

F. Mariano, *L'Architettura nelle Marche*, Firenze.

S. Papetti, *Fermo*, fotografie di L. Romano, Milano.



J. Richards, *A re-used altarpiece by Altichiero*, in 'Apollo', 142, 1995, 406, pp. 48-54.

E. Sendler, *Le icone bizantine della Madre di Dio*, Cinisello Balsamo (Milano).

*Società e cultura nella Marca meridionale tra alto e basso Medioevo* (atti del quarto seminario di studi per personale direttivo e docente della scuola, Cupra Marittima, 27-31 ottobre 1992), Grottammare (AP).

*State Pushkin Museum of Fine Arts – Catalogue of painting*, catalogo della mostra (Mosca, 1995), Mosca.

## 1996

AA.VV., *Documenti dell'Abruzzo Teramano*, 4, *Le valli della Vibrata e del Salinello*, voll. 3, Pescara.

G. Algeri, *Un "Boccaccio" pavese del 1401 e qualche nota per Michelino da Besozzo*, in 'Arte lombarda', N.S. 116, 1996, 1, pp. 42-50.

F. Ames-Lewis, *Pisanello at the Louvre*, in 'Apollo', 144, 1996, 416, pp. 48-49.

J. Belamaric, *Nove Potvrde za Dujma Vuskovica*, in 'Prilozi Povijesti umjetnosti u dalmaciji', 36, 1996, pp. 31-42.

L. Castelfranchi Vegas, *La formazione e gli esordi di Michelino da Besozzo miniatore*, in 'Prospettiva', 83/84, 1996, pp. 116-127.

A. De Marchi, *Un polittico spatino di Dujam Vuskovic a Hermitage*, in 'Prilozi Povijesti umjetnosti u dalmaciji', 36, 1996, pp. 19-29.

F. Flores D'Arcais, *Tradizione e innovazione nella pittura veneziana del Trecento: Paolo e attorno a Paolo*, in 'Hortus artium medievalium', 2, 1996, pp. 19-26.

T. Franco, *Intorno al 1430: Michele Giambono e Jacopo Bellini*, in 'Arte Veneta', XLVIII, 1996, pp. 6-17.

A. Gandolfi, E. Mattiocco, *Ori & argenti d'Abruzzo dal Medioevo al XX secolo*, Pescara.

A. Gilet, E. Moinet, *Italies. Peintures des musées de la région Centre*, catalogo della mostra (Tours, Orleans e Chartres), Paris.

*Museo Civico Amedeo Lia, La Spezia. Miniature*, a cura di F. Todini, Cinisello Balsamo (Milano).

*Pisanello<sup>1</sup>. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, realizzato in concomitanza della mostra Pisanello, Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre – 8 dicembre 1996, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, a cura di F.M. Aliberti Gaudio, Milano.

L. Puppi (a cura di), *Pisanello<sup>2</sup>. Una poetica dell'inatteso*, Cinisello Balsamo (Milano).

*Quattrocento adriatico: fifteenth-century art of the Adriatic rim; papers from a colloquium held at the Villa Spelman, Florence, 1994* (Villa Spelman colloquia, 5), atti del convegno a cura di C. Dempsey, Bologna.

*Santuari nelle Marche*, a cura di G. Cucco, Urbani (PU).

L. Syson, *Paris and Verona: Pisanello*, in 'The Burlington Magazine', CXXXVIII, 1996, pp. 766-769.

*The Miracles of Saint James. Translation from the Liber Sancti Jacobi*, traduzione e introduzione di T.F. Coffey, L.K. Davidson, M. Dunn, New York.

S. Zanon, *Documenti d'archivio su Zanino di Pietro*, in 'Arte Veneta', XLVIII, 1996, I, pp. 108-117.

## 1997

AA.VV., *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, Todi-Perugia.

A. De Marchi<sup>1</sup>, *Ritorno a Nicolò di Pietro*, in 'Nuovi Studi', III, 1997, pp. 5-24.

A. De Marchi<sup>2</sup>, *Un pittore alla fine del Trecento tra Venezia e Pordenone: il Maestro di Cordovado*, in 'Arte in Friuli-Arte a Trieste', 1997, 16-17, pp. 37-48.

T. Kustodieva, *Due frammenti della pittura veneziana del Trecento*, in 'Arte Veneta', L, 1997, pp. 6-9.

A. Markham Schulz, *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino*, con un saggio di L. Bellosi, Centro Studi Agostino Trapè, Biblioteca Egidiana, Convento di San Nicola, Firenze.

C. Merzenich, *Filippo Lippi: ein Altarwerk für Ser Michele di Fruosino und die Verkündigung in San Lorenzo zu Florenz*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 41, 1997, pp. 68-92.

*Nicola da Guardiagrele e il suo tempo*, atti del convegno di studi a cura di M.G. Ciardi Duprè dal Poggetto, L. Lorenzi, Pescara.

O. Pujmanová, *Arte rinascimentale italiana nelle collezioni ceche: pitture e sculture*, (Galleria Nazionale di Praga, Palazzo Sternberk, 28 novembre 1996 – 7 marzo 1997), Praga.

A. della Ragione, *Collezione della Ragione*, Napoli.

J. Sander, B. Brinkman, *Italian, French and Spanish Painting before 1800 at the Stadel*, Frankfurt am Main.

C. Santini, *Un episodio della pittura veneziana di primo Trecento: il "Maestro dell'Incoronazione della Vergine di Washington"*, in 'Il Santo', XXXVII, 1997, pp. 123-145.

*Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, Firenze.

*Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano*, a cura di S. Papetti, Milano.

F. Zeri, A.G. De Marchi, *La Spezia. Museo civico Amedeo Lia. Dipinti*, Cinisello Balsamo (Milano).

## 1998

M. Acheimastou-Potamianou, *Icons of the Bizantine Museum of Athens*, Atene.

G. Aldrighetti, M. De Biasi, *Il gonfalone di San Marco: analisi storico araldica dello stemma, gonfalone, sigillo e bandiera della Città di Venezia*, Venezia.

M. Blanc, *Retables: la collection du Musée des Arts Décoratifs*, Paris.

R. Callegari, *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine.

E. Carli, *Arte in Abruzzo*, Milano.

M. Eisenberg, *The 'Confraternity Altarpiece' by Mariotto di Nardo. The Coronation of the Virgin and The Life of Saint Stephen*, Tokyo.

*Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio-25 ottobre 1998), Milano.

F. Flores D'Arcais, *A proposito di Pisanello*, in 'Arte Veneta', LII, 1998, pp. 153-161.

T. Franco, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego in Santa Anastasia a Verona*, Padova.

L. Ghiberti, *I commentarii* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, I, 333), a cura di L. Bartoli, Firenze.

C. Guarnieri, *Una Madonna dell'umiltà "de panno lineo" di Lorenzo Veneziano*, in 'Nuovi Studi', 3, 1998, 5, pp. 15-24.

*Il santuario del B. Sante di Mombaroccio (PS)*, a cura di G. Mandolini, Roma.

E. Karet, *Stefano da Verona, Felice Feliciano and the first Renaissance collection of drawings*, in 'Arte lombarda', N.S. 124, 1998, 3, pp. 31-51.

*La collezione Cagnola, I, I dipinti dal XIII al XIX secolo*, a cura di M. Boskovits, G. Fossaluzza, Busto Arsizio.

*Pasion por la Pintura, La Coleccion Longhi* (15 de octubre 1998 – 7 de enero de 1999, Sala de Exposiciones de la Fundacion "la Caixa", Madrid; 15 de enero – 28 de febrero de 1999, Sala de Exposiciones Banco Herrero, Oviedo), Madrid.

G. Passarelli, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Milano.

D. Piccirilli, *Il ciclo dell'oratorio di Sant'Eustachio ad Ascoli Piceno e alcune osservazioni sulla pittura fra Marche meridionali e Abruzzo settentrionale nella prima metà del Trecento*, in 'Commentari d'arte', IV, 1998, 9/11, pp. 45-56.

*Pinacoteca Civica di Teramo. Catalogo dei dipinti, delle sculture e delle ceramiche*, presentazione di A. Sperandio, introduzione di C. Strinati, testi di P. Di Felice, I. De Nigris, schede di E. Settimi, L. Arbace, fotografie di G. Di Paolo, Cinisello Balsamo (Milano).

A. Wallert, C. van Oosterhout, *From tempera to oil paint: changes in Venetian painting, 1460-1560*, Amsterdam.

## 1999

G. Avarucci, *Santa Maria a pie' di Chienti*, Montecosaro.

M. Boskovits, *Pisanello e gli altri. Un bilancio delle ricerche sulla pittura tra Lombardia e Veneto all'inizio del Quattrocento*, in 'Arte Cristiana', LXXXVII, 794, 1999, pp. 331-346.

*Casteldimezzo, paese di storia*, a cura di G. Allegretti (Costellazione, 12), Pesaro.

S. Chiodo, *Mariotto di Nardo. Note per un "egregio pictore"*, in 'Arte Cristiana', LXXXVII, 1999, pp. 91-104.

*Fruhe italienische Tafelmalerei: vollstandiger Katalog der italienischen Gemalde der Gotik*, a cura di A. Rave, Stuttgart.

*Il Gotico Internazionale a Fermo e nel Fermano*, a cura di G. Liberati (Fermo, Palazzo dei Priori, 28 agosto-31 ottobre 1999), Livorno.

*Il patrimonio disperso: il "caso" esemplare di Carlo Crivelli*, atti della giornata di studio a cura di M. Massa (Montefiore dell'Aso-Camerino-Porto San Giorgio 1996), Ripatransone.

E. Karet, *The drawings of Stefano da Verona reconsidered*, in 'Arte lombarda', N.S. 125, 1999, 1, pp. 5-45.

*La Basilica di San Marco a Venezia*, a cura di E. Vio, Bergamo.

*La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra a cura di G. Baldissin Molli, G. Canova Mariani, F. Toniolo (Padova-Rovigo, 21 marzo-27 giugno 1999), Modena.

*Lorenzo e Jacopo Salimbeni di Sanseverino e la civiltà tardogotica*, a cura di V. Sgarbi, catalogo a cura di S. Papetti, saggi di M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto (San Severino Marche, Pinacoteca Comunale; Basilica di San Lorenzo in Doliolo; Chiesa di San Domenico; Oratorio della Misericordia; Chiesa di Santa Maria della Pieve), Milano.

F. Pedrocchi, *Qualche riflessione su Paolo Veneziano*, in 'Fimantiquari', 7, 1999, 19/20, pp. 22-32.

G. Perusini (a cura di), *La scultura lignea nell'arco alpino: storia, stili e tecniche, 1450-1550*, Udine.

A. Romagnolo, *L' "Incoronazione della Vergine" di Nicolò di Pietro nella pinacoteca dei Concordi*, in 'Beni culturali e ambientali in Polesine', 4, 1999, pp. 43-48.

S. Sponza, *Una "scoperta": la Madonna dell'Umiltà di San Francesco della Vigna*, in 'Progetto Restauro. Quadrimestrale per la tutela dei Beni Culturali', VI, 1999, 12, pp. 19-25.

A. Tambini, *La quattrocentesca "Madonna della pera" di Cesena*, in 'Studi romagnoli', 50, 1999, pp. 221-236.

S. Volpin, *La Madonna dell'Umiltà della chiesa di San Francesco della Vigna: le indagini chimico-stratigrafiche della pellicola pittorica*, in 'Progetto Restauro. Quadrimestrale per la tutela dei Beni Culturali', VI, 1999, 12, pp. 26-29.

## 2000

P. Berardi, *Arte e artisti a Pesaro. Documenti di età malatestiana e di età sforzesca*, in 'Pesaro, città e contà. Rivista della Società pesarese di studi storici', 12, 2000, pp. 15-167.

*Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984-2000*, catalogo della mostra a cura di G. Fossaluzza (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 22 gennaio – 30 aprile 2000), Venezia.

A. De Marchi, *Un libro di Tiziana Franco su Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego*, in 'Arte Veneta', LVI, 2000, pp. 94-102.

*Dipinti italiani del XIV e XV secolo. La collezione Crespi nel Museo Diocesano di Milano*, a cura di M. Boskovits, Ginevra-Milano.

G. Fattorini, *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, in 'Prospettiva', 100, 2000, pp. 81-92.

*Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, 25 novembre 2000-29 aprile 2001) a cura di V. Sgarbi, Milano.

*Il restauro del portale della chiesa di san Domenico a Pesaro*, a cura di F. Panzini, (Quaderni della Fondazione Scavolini, 11), Pesaro.

*Immagini della memoria storica*, atti del convegno di studi, V, (Montalto Marche, 12 agosto 1999), Montalto Marche.

*In viaggio con San Cristoforo. Pellegrinaggi e devozione tra Medio Evo e Età Moderna*, catalogo della mostra a cura di L. Mozzoni, M. Paraventi (Jesi, Museo e Pinacoteca Comunale, 29 ottobre 2000-14 gennaio 2001), Firenze.

*I tesori della fede: oreficeria e scultura dalle chiese di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Chiesa di San Barnaba, 11 marzo-30 luglio 2000), la sezione relativa alla scultura a cura di S. Mason Rinaldi, F. Pedrocco, P. Rossi, F. Zuliani, la sezione relativa all'oreficeria a cura di R. Polacco, G. Rossi Scarpa, M. Collareta, A.M. Spiazzi, Venezia.

E. Karet, "Gloria in altissimis Deo et cantate canticum novum": mass as sacred drama; Stefano da Verona's "Angels of the Nativity" in San Fermo Maggiore, Verona, in 'Arte lombarda', N.S. 130, 2000, 3, pp. 22-35.

*La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, catalogo della mostra a cura di G. Rocca (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 18 gennaio – 31 marzo 2000), Roma.

*Le vie e la civiltà dei pellegrinaggi nell'Italia centrale*, atti del convegno di studio per la XIII edizione del "Premio Internazionale Ascoli Piceno" (Ascoli Piceno 1999), Spoleto.

P. Meilman, *Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice*, Cambridge.

F. Pedrocco, *Paolo Veneziano e il Polittico di San Giacomo Maggiore a Bologna*, Bologna.

*Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo.

J. Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Gotik*, Munchen.

R. Polacco, E. Martini, *Dipinti veneti. Collezione Luciano Sorlini*, Brescia.

*Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, a cura di M. Burrese, catalogo della mostra di Pisa, Milano.

*Santi e pellegrini. Reliquiari dal XIII al XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di G. Liberati, A. Monelli (Fermo, Chiesa del Carmine, 29 luglio-30 ottobre 2000), Fermo.

*Storia dell'icona in Russia*, a cura di G. Parravicini, Milano.

A. Tartuferi, *Qualche osservazione sul Maestro di Offida e alcuni appunti sulla pittura del Trecento nell'Abruzzo teramano*, in 'Arte Cristiana', LXXXVIII, 2000, pp. 249-258.

*The fabric of images. European paintings on textile supports in the fourteenth and fifteenth centuries*, a cura di C. Villers, London.

*Trecento, pittori gotici a Bolzano*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, S. Spada Pintarelli, Trento.

M.R. Valazzi, *Una nuova testimonianza per il Quattrocento pesarese: gli affreschi di Bartolomeo di Tommaso*, in 'Pesaro, città e contà. Rivista della Società pesarese di studi storici', 11, 2000, pp. 21-26.

## **2000-2001**

L. Sartor, *Scultura lignea veneziana del Quattrocento (1390-1500)*, tesi di Dottorato, tutor Stefania Mason, Università degli Studi di Udine.

## 2001

AA.VV., *Documenti dell'Abruzzo Teramano*, 5, *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, voll. 2, Pescara.

P. Barocchi, *Sulla edizione del 1809 della "Storia pittorica della Italia" di Luigi Lanzi*, in 'Saggi e Memorie di storia dell'arte', 25, 2001, pp. 297-307.

N. Bock, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo: der Bildhauer Antonio Baboccio (1351-ca. 1423)*, Munchen.

L. Cavazzini, A. Galli, *Scultura in Piemonte tra Gotico e Rinascimento: appunti in margine a una mostra e nuove proposte per il possibile Jan Prindall*, in 'Prospettiva', 103/104, 2001, pp. 113-132.

F. Flores D'Arcais, *Altichiero e Avanzo nella cappella di San Giacomo al Santo*, in 'Arte Documento', 15, 2001, pp. 23-46.

C. Guarnieri, *Un'aggiunta al catalogo di Lorenzo Veneziano: la "Madonna della rosa" Massari*, in 'Arte Veneta' LVIII, 2001, pp. 176-178.

*Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, catalogo della mostra a cura di R. Bartoli, A. Donati, E. Gamba (Rimini, Castel Sismondo, 3 marzo-15 giugno 2001), Milano.

W. Jacobsen, *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, Munich-Berlin.

*L'Europe des Anjou, aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle*, a cura di G. Massin Le Goff, D. Soulier, F. Aceto (Abbaye Royale, Fontevraud l'Abbaye, 15 giugno – 16 settembre 2001), Paris.

*Pinacoteca Comunale di Ravenna. Museo d'Arte della Città. La Collezione Antica*, a cura di N. Ceroni, Ravenna.

C. Ruggero, *Altichiero da Zevio e la cultura umanistica tardo-trecentesca a Verona e a Padova*, in 'Kunstchronik', 54, 2001, pp. 122-129.

## 2002

AA.VV., *Il viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio*, Milano.

G. Aldrichetti, *L'araldica e il leone di San Marco, le insegne della Provincia di Venezia*, Venezia.

F. Ames-Lewis, *Pisanello: painter to the Renaissance Court*, in 'Apollo', 155, 2002, 481, pp. 50-51.

L. Bourdua, *Altichiero's 'anchona' for Margareta Lupi: a context for a lost painting*, in 'The Burlington Magazine', 144, 2002, pp. 291-293.

L. Caburlotto, *Un'equivoca "fortuna": i primitivi nelle collezioni Correr e Molin*, in 'Arte Veneta', LIX, 2002, pp. 187-209.

*De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova.

A. De Marchi, *Quando morì Jacopo Avanzi*, in 'Il Santo', 42, 2002, pp. 361-371.

C. Gambillara, *Pietro Edwards teorico e critico d'arte*, in 'Verona illustrata', 2002, pp. 103-135.

Giovanni Sarti, *Fonds d'Or et Fonds Peints Italiens (1300-1560)*, Paris.

*Hadriatica. Attorno a Venezia e al medioevo tra arti, storia e storiografia. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*, a cura di E. Concina, G. Trovabene, M. Agazzi, Padova.

*Il Gotico nelle Alpi, 1350-1450*, catalogo della mostra a cura di E. Castelnuovo, F. De Gramatica (Trento, Castello del Buonconsiglio, Museo Diocesano Tridentino, 20 luglio – 20 ottobre 2002), Trento.

*Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi, M. Giannatiempo Lopez (Camerino, Convento di San Domenico, 19 luglio-17 novembre 2002), Milano.

*Il Santuario dell'Ambro e l'area dei Sibillini*, atti del convegno di studi a cura di G. Avarucci (Santuario dell'Ambro, 8-9 giugno 2001), Ancona.

*Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra di Rimini a cura di F. Flores D'Arcais, G. Gentili, Cinisello Balsamo.

*Immagini della memoria storica*, atti del convegno di studi, VII (Montalto Marche, 12 agosto 2001), Montalto Marche.

E. Karet<sup>1</sup>, *The drawings of Stefano da Verona and his circle and the origins of collecting in Italy: a catalogue raisonnè*, Philadelphia.

E. Karet<sup>2</sup>, *Stefano da Verona's stay in Mantua: a reexamination*, in 'Arte lombarda', N.S. 136, 2002, 3, pp. 10-20.

*Masaccio e le origini del Rinascimento*, a cura di L. Bellosi, con la collaborazione di L. Cavazzini, A. Galli (Casa Masaccio, San Giovanni Valdarno, 20 settembre-21 dicembre 2002), Milano.

M. Mauro, *Castelli, rocche, torri, cinte fortificate delle Marche, 4.2: I castelli dello Stato di Fermo*, Piediripa di Macerata.

*Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano.

N. Schneider, *Venezianische Malerei der Fruhrenaissance: von Jacobello del Fiore bis Carpaccio*, Darmstadt.

V. Sgarbi, *Paolo Veneziano e il valore dell'arte*, in 'Il giornale dell'arte', 20, 2002, 212, speciale, pp. 3-4.

C.B. Strehlke<sup>1</sup>, *Rimini: Paolo Veneziano*, in 'The Burlington Magazine', CXLIV, 2002, pp. 712-713.

C.B. Strehlke<sup>2</sup>, *London: Pisanello*, in 'The Burlington Magazine', CXLIV, 2002, pp. 38-40.

*Vincenzo Foppa: tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, atti del seminario internazionale di studi a cura di M. Capella, I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, Milano.

*Vita artistica nel monastero femminile. Exempla*, a cura di V. Fortunati, Bologna.

## **2002-2003**

P. Buttus, *Punzonature ed altre decorazioni in oro nella pittura tardogotica veneziana*, tesi di Laurea, relatore G. Perusini, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali.

## 2003

*Artisti in viaggio 1300-1450: presenze foreste in Friuli Venezia Giulia* (Atti del convegno, Codroipo [UD], Villa Manin di Passariano, 15-16 novembre 2002), a cura di M.P. Frattolin, Udine.

*Atlante dei Beni Culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni Artistici. Pittura e scultura*, a cura di S. Papetti, Cinisello Balsamo (Milano).

A. De Marchi, *Il vero Donato Veneziano*, in 'Arte in Friuli-Arte a Trieste', 21/22, 2003, pp. 63-72.

G. Fossaluzza, *Gli affreschi nelle chiese della marca trevigiana dal Duecento al Quattrocento. I/2. Tardogotico e sue persistenze*, Cornuda (Treviso).

C. Guarnieri, *Gli ultimi anni di Lorenzo Veneziano, alias Lorenzo di Nicolò: il disegno per un "antependium" e la miniatura della matricola di San Cristoforo dei Mercanti*, in 'Nuovi Studi', 8, 2003, 10, pp. 5-11.

*I corali di San Giacomo Maggiore. Miniatori e committenti a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra a cura di G. Benevolo, M. Medica (Bologna, Museo Civico Medievale, 14 dicembre 2002 – 31 marzo 2003), Ferrara.

*I Da Varano e le arti*, a cura di A. De Marchi, P.L. Falaschi (atti del convegno internazionale, Camerino, Palazzo Ducale, 4-6 ottobre 2001), voll. 2, Ripatransone.

*I gusti collezionistici di Leonello d'Este. Gioielli e smalti "en ronde bosse" a corte*, catalogo della mostra a cura di F. Trevisani (Modena, Galleria e Museo Estense, 20 dicembre 2002-16 marzo 2003), Modena.

E. Karet, *A new document relating to Stefano da Verona: Tarsia's Testament of 1458*, in 'Arte lombarda', N.S. 137, 2003, 1, pp. 59-61.

*La Pinacoteca Duranti di Montefortino*, a cura di P. De Vecchi, S. Blasio, Azzano San Paolo (Bergamo).

*Medioevo: immagine e racconto*, Centro Studi Medievali, Università degli Studi di Parma, Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000), a cura di A.C. Quintavalle, Milano.

*Monselice, la Rocca, il Castello. Dalla Fondazione "Giorgio Cini" alla Regione del Veneto*, a cura di A. Businaro, testi di S. Bonomi, S. Bortolami, M. D'Ambra, A. Di Mauro, G. Ericani, foto di C. Bulegato, Cittadella (Padova).

C. Pasqualetti, *Per la pittura tardogotica ai confini settentrionali del Regno di Napoli: sulle tracce del 'Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino'. I*, in 'Prospettiva', 109, 2003, pp. 2-28.

F. Pedrocco, *Paolo Veneziano*, Milano.

*Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di M.E. Avagnina, M. Binotto, G.C.F. Villa, Vicenza.

*Pinacoteca Parrocchiale. La storia, le opere, i contesti*, Parrocchia dei SS. Pietro, Paolo e Donato di Corridonia, testi di G. Pascucci, Corridonia.

*Smalti "en ronde-bosse" fra Italia ed Europa*, atti del convegno di Pisa a cura di A.R. Calderoni Masetti, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa', ser. IV, 15, Pisa.

F. Trebbi, G. Filoni Guerrieri, *Erezione della Chiesa Cattedrale di Fermo a Metropolitana* (Fermo, 1890), rist. anast. Fermo.



## 2003-2010

*Storia di Orvieto*, voll. 4, Perugia.

## 2004

*Altomani 2004. Catalogo di dipinti presso la Galleria Altomani e Sons*, Milano-Pesaro.

*A nord di Venezia: scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di A.M. Spiazzi, G. Galasso (Palazzo della Crepadona, Belluno, 30 ottobre 2004 – 22 febbraio 2005), Cinisello Balsamo (Milano).

*Arte collezionismo conservazione, scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di M.L. Chappell, M. Di Giampaolo, S. Padovani, Firenze.

*Atlante del gotico nelle Marche. Ascoli Piceno e provincia*, a cura di S. Papetti, Milano.

S. Bagnarol, *Due tavole veneziane del primo Trecento in San Giusto a Trieste*, in 'Arte Veneta', LXI, 2004, pp. 6-27.

M. Brusegan, *Guida insolita ai misteri, ai segreti, alle leggende e alle curiosità delle chiese di Venezia: basiliche, chiese, oratori e altri luoghi di culto, aperti, chiusi, distrutti, volti ad altro uso del centro storico, delle isole e del Lido, illustrati nella loro storia, architettura, decoro artistico e devozionale*, Roma.

P. Buttus, *Decorazioni in oro nella pittura tardogotica veneziana: due dipinti di Jacobello del Fiore e del Maestro di Roncaille a Trieste*, in 'Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste', 20, 2004, pp. 271-283.

R. Delmoro, *Jean d'Arbois e Stefano da Verona: proposte per una rilettura critica*, in 'Acme', 57, 2004, 2, pp. 121-162.

A. De Marchi, *"Lorenzo e Jachomo da Venexia": un percorso da Zanino a Jacopo Bellini e un enigma da risolvere*, in 'Saggi e Memorie di storia dell'arte', 27 (relazione presentata al convegno "Le raccolte d'arte della Fondazione Giorgio Cini, Nuovi Studi", organizzato dall'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini nei giorni 3-4 dicembre 2003), Venezia 2004, pp. 71-100.

C. Diehl, *La Repubblica di Venezia*, Roma.

*Dizionario Biografico dei Miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano.

A. Markham Schulz, *Antonio Bonvicino and Venetian crucifixes of the early Quattrocento*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 48, 2004, pp. 293-332.

*Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale, 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia.

*Restituzioni 2004. Tesori d'arte restaurati*, catalogo della mostra di Vicenza a cura di C. Bertelli, F. Terzo (Vicenza, Galleria di Palazzo Leoni Montanari), Vicenza.

J. Sander, *Italianische Gemalde in Stadel 1300-1550. Oberitalien, die Marken und Rom*, Mainz-Frankfurt.

C.B. Strehlke, *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia.

## 2005

*Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIV<sup>e</sup> siècle*, catalogo della mostra di Tours a cura di A. De Marchi, C. Guarnieri (Musée des Beaux-Arts, 22 ottobre 2005-23 gennaio 2006), Cinisello Balsamo (Milano).

R. Bartalini, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo (Milano).

A. Cadei, *Nicola da Guardiagrele, un protagonista dell'autunno del Medioevo in Abruzzo*, Cinisello Balsamo (Milano).

*Croatie. Tresors du Moyen Age et de la Renaissance (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, a cura di E. Hercigonja, I. Supicic, (La Croatie et L'Europe, 2), Zagreb.

*Da Bellini a Tiepolo. La grande pittura veneta della Fondazione Sorlini*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 29 ottobre 2005-26 febbraio 2006), a cura di F. Pedrocco, Venezia.

*Gentile da Fabriano agli Uffizi*, a cura di A. Cecchi, Cinisello Balsamo (Milano).

F. Grimaldi, *Argentieri Coronari Medagliari Orafi a Recanati e Loreto*, Loreto.

A. Krekic, *La tavola del beato Leone Bembo di Paolo Veneziano e la sua copia tardo-quattrocentesca: tipologia e funzioni*, in 'Arte in Friuli-Arte a Trieste', 24, 2005, pp. 147-160.

M. Laclotte, E. Moench-Scherer, *Peinture italienne. Musée du Petit Palais, Avignon*, Paris.

*L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi (Chieti, 1-2 aprile 2004), a cura di D. Benati, A. Tomei, Cinisello Balsamo (Milano).

*L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno di Pergola (9-12 maggio 2002), a cura di G.B. Fidanza, Perugia.

*Le Marche disperse. Repertorio di opere d'arte dalle Marche al mondo*, a cura di C. Costanzi, Cinisello Balsamo (Milano).

*Lombardia gotica e tardogotica: arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano.

F. Marcelli, *Gentile da Fabriano*, Cinisello Balsamo (Milano).

A. Markham Schulz, *L'altar maggiore della chiesa veneziana della Misericordia e le sculture di Giovanni e Bartolomeo Bon per la Scuola Vecchia della Misericordia*, in 'Arte Veneta', LXII, 2005, pp. 26-39.

C. Pasqualetti, *Per la pittura tardogotica ai confini settentrionali del Regno di Napoli: sulle tracce del 'Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino'. II*, in 'Prospettiva', 117-118, 2005, pp. 63-99.

G. Praga, *Documenti per la storia dell'arte a Zara dal Medioevo al Settecento*, trascrizione, registi e note a cura di M. Walcher, Trieste.

*San Nicola da Tolentino nell'arte. Corpus iconografico, I. Dalle origini al Concilio di Trento*, a cura di V. Pace, repertori iconografici a cura di R. Tollo, Tolentino.

*Teotokos / Madonna*, exhibition catalogue (Nicosia, Hellenic Bank Head Office 2005) edited by S.G. Casu, C. Hadjichristodoulou, Y. Toumazis [Greek/English], Nicosia.

## 2006

AA.VV., *Documenti dell'Abruzzo Teramano, 7, Teramo e la Valle del Tordino*, voll. 2, Teramo.

*Arte e storia di Lombardia, scritti in memoria di Grazioso Sironi*, Roma.

E. Cortella, *Altichiero e la sua bottega nell'Oratorio di San Giorgio*, in 'Progetto Restauro', 12, 2006, 40, pp. 42-47.

W. Dello Russo, *La "rivoluzione mancata" di Gentile da Fabriano*, in 'Pittura antica', 2, 2006, 8, pp. 6-14.

*Florilegium artium: scritti in memoria di Renato Polacco*, a cura di G. Trovabene, Padova.

*Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006), Milano.

*Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, a cura di A. De Marchi, L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano.

C. Guarnieri<sup>1</sup>, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, in 'Saggi e Memorie di storia dell'arte', 30, 2006, pp. 1-131.

C. Guarnieri<sup>2</sup>, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo (Milano).

*L'aquila e il leone: l'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano; Jacobello, i Crivelli e Lotto*, catalogo della mostra a cura di S. Papetti (Fermo, Pinacoteca Civica/Sant'Elpidio a Mare, Pinacoteca Civica "Vittore Crivelli", 24 marzo-17 settembre 2006), Venezia.

*Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di Angelo Tartuferi, D. Parenti (Firenze, Galleria dell'Accademia, 9 maggio – 24 settembre 2006), Firenze.

*Lorenzo Monaco. Guida alla mostra*, a cura di A. Tartuferi, D. Parenti (Galleria dell'Accademia, Firenze, 9 maggio-24 settembre 2006), Firenze.

M. Minardi, *Pittura veneta fra Tre e Quattrocento nelle Marche. Note in calce a una mostra*, in 'Arte Veneta', LXIII, 2006, pp. 7-25.

I. Negretti, *Andrea de' Bruni tra l'Emilia e le Marche: appunti per un nuovo catalogo di un pittore bolognese del Trecento*, in 'I quaderni del M.AE.S.', a cura di R. Sernicola, IX, 2006, pp. 41-75.

C.B. Strehlke, *Lorenzo Monaco and Gentile da Fabriano*, in 'The Burlington Magazine', CXLVIII, 2006, 1243, pp. 680-684.

A. de Vries, *Mariotto di Nardo and Guido di Tommaso del Palagio: the chapel of St. Jerome at San Michele Visdomini in Florence and the triptych in Pesaro*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', L, 2006, 1/2, pp. 1-24.

## 2007

M. Calvesi, *Lo Jacobello del Fiore di Roberto Longhi e un polittico perduto*, in 'Storia dell'arte', N.S. 18, 118, 2007, pp. 5-8.

E. Cortella, *Le tecniche artistiche di Altichiero nei cantieri padovani alla luce dei recenti restauri*, in 'Il Santo', 47, 2007, 1/2, pp. 189-218.

*'Dotti amici' Amico Ricci e la nascita della storia dell'arte nelle Marche*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Ancona.

*Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Venezia.

*Jacobello del Fiore: his Oeuvre and a Sumptuous Crucifixion*, Matthiesen Fine Art Ltd. The text was written by D. Benati, London.

*La Collezione di Roberto Longhi. Dal Duecento a Caravaggio a Morandi* (Alba, Fondazione Ferrero, 14 ottobre 2007-10 febbraio 2008), a cura di M. Gregori, G. Romano, Savigliano (Cuneo).

*La visita pastorale del cardinale Gennaro Antonio De Simone alla diocesi di Pesaro (1776-1778)*, a cura di G.F. Allegretti, Urbania.

A. Markham Schulz, *La pala d'altare del Corpus Domini di Caterino Moronzone presso il Museo Correr: storia, significato e stile*, in 'Bollettino dei Musei Civici Veneziani', ser. 3, II, 2007, pp. 94-107.

F. Pasut, "Pisanus pinxit?": *le suggestive metamorfosi di un'anconetta del primo Quattrocento*, in 'Arte Cristiana', 95, 2007, 842, pp. 321-332.

F. Tesini, L. Fontebuoni, *Santuario della Beata Vergine delle Grazie*, allegato al periodico trimestrale 'Il Servo di Maria', II, 2007.

P. Tieto, *La chiesa parrocchiale di San Fidenzio a Roncajette di Ponte San Nicolò*, in 'Padova e il suo territorio', 22, 2007, 128, pp. 16-17.

## 2008

G. Argolini, *Pax Tibi Marce. Appunti sui leoni Marciani*, in 'Pro Cittadella', XXII, 3, dicembre 2008.

G. Buhl (a cura di), *Dumbarton Oaks. The Collections*, Dumbarton Oaks (Washington D.C.).

Copetti Antiquari, Udine. *Eventus. Proposte e divagazioni artistiche per un trentennale*, Basaldella di Campoformido (UD).

A. De Marchi, *Gentile da Fabriano e il gotico internazionale. Jean de Beaufort, Melchior Broederlam, Jacquemart d'Hesdin, Giovannino de' Grassi, Lorenzo Monaco, Michelino da Besozzo, Stefano di Giovanni, Jean Malouel, Herman, Pol e Jean Limbourg, Lorenzo e Jacopo Salimbeni, Giovanni da Modena, Pisanello, Jacopo Bellini, Michele Giambono*, (I Grandi Maestri dell'Arte, 25), Firenze.

A. De Marchi, M. Mazzalupi (a cura di), *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, testi di A. Delpriori, A. De Marchi, A. Di Lorenzo, A. Marchi, M. Mazzalupi, M. Vinco, Milano.

F. Eugeni, *Atlante Storico della Città di Teramo. Repertorio di vedute, incisioni, planimetrie, dipinti, immagini fotografiche da Jacobello del Fiore alle prime fotografie aeree (secoli XV-XX)*, Teramo.

*Humanistica Marciana. Saggi offerti a Marino Zorzi*, a cura di S. Pelusi, A. Scarsella, Venezia.

*Intorno a Gentile da Fabriano: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, a cura di A. De Marchi, Livorno.

F. Maranesi, G. Martinelli, G. Barucca, *La Sacra Spina. Tempio monumentale di S. Agostino – Fermo*, Fermo.

M. Minardi, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze.

F. Pietropoli, *La pala votiva di Lorenzo Veneziano in Sant'Anastasia a Verona*, in 'Arte lombarda', N.S., 153, 2008, 2, p. 41.

*Stemmi delle Famiglie Patrizie di Venezia*, riproduzione dello *Stemmarietto Veneziano Orsini De Marzo* appartenente alla *Familienstiftung Haus Orsini Dea Paravicini*, prefazione di Niccolò Orsini De Marzo, Milano.

L. Vanni, *Zanino di Pietro a Sant'Angelo in Vado*, Fermignano.

R. Vazquez Santos, *Un nuevo catálogo pictórico del Quattrocento italiano: la tabla de Camerino y el desaparecido ciclo jacobeo de Giovenale de Orvieto en Araceli*, in 'Archivio Espanol de Arte', LXXXI, 322, 2008, pp. 105-113.

## **2008-2010**

R. Monetti, *Eremiti di Sant'Agostino nel Trecento veneto. Studia, vita religiosa e società nei conventi di Treviso e Padova*, tesi di Dottorato, tutores M.C. Rossi, G.M. Varanini, Università degli Studi di Verona.

## **2009**

*"Beautiful L'Aquila must never die" / "L'Aquila bella mai non po' perire"*, catalogo della mostra a cura di A. Nicosia (L'Aquila, luglio 2009), Roma.

*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, a cura di A. De Floriani, M.C. Galassi, Milano.

*La stella e la porpora: il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano*, atti del convegno di studi (Firenze, 17 maggio 2007), a cura di G. Lazzi, G. Wolf, Firenze.

*Le arti a Firenze tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di G. Damiani (Aosta, Museo Archeologico Regionale, 27 giugno - 1° novembre 2009), Prato.

M. Boskovits<sup>1</sup>, *Paolo Veneziano: riflessioni sul percorso* (parte I), in 'Arte Cristiana', 97, 2009, 851, pp. 81-90.

M. Boskovits<sup>2</sup>, *Paolo Veneziano: riflessioni sul percorso* (parte II), in 'Arte Cristiana', 97, 2009, 852, pp. 161-170.

C. Pasqualetti, *Ascendenze emiliano-adriatiche nella pittura aquilana dell'ultimo quarto del Trecento: nuovi affreschi di Antonio d'Atri nella chiesa di San Domenico all'Aquila*, in 'Prospettiva', 133, 2009, pp. 46-68.

## **2010**

AA.VV., *L'Archivio di Stato di Teramo nei Conventi di San Domenico e di Sant'Agostino: luoghi di storia, cultura e memoria; Il Plebiscito del 21 ottobre 1860. Prima rassegna in occasione del 150° Anniversario dell'Unità d'Italia*, mostre documentarie allestite per l'inaugurazione della nuova sede dell'Archivio di Stato di Teramo in S. Agostino, Teramo.

*Arte in Puglia dal Medioevo al Settecento. Il Medioevo*, catalogo della mostra a cura di F. Abbate (Foggia, Museo Civico – Bari, Basilica di San Nicola – Bari, Museo Diocesano – Bari, Pinacoteca Provinciale – Trani, Sezione Ebraica – Lecce, Museo Provinciale, 18 febbraio – 30 aprile 2010), Roma.

R. Colapietra, C. Pasqualetti, M. Centofanti, O. Antonini, *Aquila dalla fondazione alla renovatio urbis*, (nuova ed. ampliata e aggiornata) L'Aquila.

*Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra di Siena (26 marzo – 11 luglio 2010, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana e Pinacoteca Nazionale) a cura di M. Seidel, sezioni della mostra a cura di F. Caglioti, E. Carrara, L. Cavazzini, M. Ciatti, E. Cioni, A. De Marchi, G. Fattorini, A. Galli, L. Simonato, Milano.

G. Fattorini, *Gentile da Fabriano, Jacopo della Quercia and Siena: the 'Madonna dei banchetti'*, in 'The Burlington Magazine', CLII, 2010, 1284, pp. 152-161.

*Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, catalogo della mostra svoltasi presso i locali della Pinacoteca cantonale Giovanni Züst di Rancate (Mendrisio) tra il 10 ottobre 2010 e il 9 gennaio 2011, Milano.

*Imagination und Repräsentation: zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*, a cura di H. Bredekamp, C. Kruse, P. Schneider, Paderborn.

Z. Murat, *Una "Vergine dolente" di Guariento: per la ricostruzione della croce opistografa del Fogg Art Museum di Cambridge*, in 'Arte Veneta', LXVII, 2010, pp. 102-117.

*Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Cinisello Balsamo (Milano).

C. Pasqualetti, *"Ego Nardus magistri Sabini de Teramo": sull'identità del 'Maestro di Beffi' e sulla formazione sulmonese di Nicola da Guardiagrele*, in 'Prospettiva', 139-140, 2010, pp. 4-34.

F. Pirani, *Fermo (Il Medioevo nelle città italiane, 2, collana diretta da P. Cammarosano)*, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto.

*Studi in onore di F. Flores D'Arcais*, a cura di M.G. Albertini Ottolenghi, M. Rossi, Milano.

## 2011

L. Bourdua, *Guariento: Padua and Arquà*, in 'The Burlington Magazine', CLIII, 2011, 1302, pp. 628-629.

S.G. Casu, *The Pittas Collection, Early Italian Paintings (1200-1530)*, Firenze.

*Fermo. Guida Storico Artistica*, progetto editoriale di A. Livi, testi e foto di C. Cipolletti, grafica e impaginazione di S. Sollini, Fermo.

*Lorenzo Veneziano – le Virgines humilitatis tre Madonna de panno lineo; indagini, tecnica, iconografia*, volume a cura di C. Rigoni, C. Scardellato, pubblicato in occasione della mostra "Lorenzo Veneziano a Santa Corona. Dalla Vergine dell'Umiltà alla Madonna delle Stelle", (Vicenza, Palazzo Thiene, 16 aprile-29 maggio 2011), Cinisello Balsamo (Milano).

A. Markham Schulz, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350-1550*, Firenze.

*Scultura Gotica Senese 1260-1350*, a cura di R. Bartalini, con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, Torino.

## 2012

*A wider Trecento, studies in 13th- and 14th-century European Art presented to Julian Gardner*, a cura di L. Bourdua, J. Gardner, S. Romano, Leiden.

C. Bismara, *Pisanello, Pietro da Sacco, due "mappae mundi" e una "ecclesiola" di legno a Verona nel 1430*, in 'Nuovi Studi', 17, 2012, pp. 11-35.

E. Cozzi, *Il gotico internazionale a Venezia. Un'introduzione alla cultura figurativa nell'Italia nord-orientale*, in 'Arte in Friuli-Arte a Trieste', 31, 2012, pp. 11-30.

A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra*, dispense del corso tenuto nell'A.A. 2011-2012 presso l'Università degli Studi di Firenze, Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte, con la collaborazione di M. Mazzalupi, trascrizioni di M. Beretta, S. Bronzi, C. Brovadan, C. Certini, G. Filippini, E. Frego, F. Goggioli, V. Miroddi, B. Pacini, R. Picciafuoco, E. Squillantini, M. Tarsetti, Firenze.

P. Dragoni, *Pinacoteca comunale di Fermo. Storia e documenti*, Cinisello Balsamo (Milano).

*Le plaisir de l'art du Moyen Age*, commande, production et reception de l'oeuvre d'art; mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet, a cura di R. Alcoy, D. Allios, X. Barral i Altet, Paris.

A. Markham Schulz, *Matteo Raverti and Jacopino da Tradate*, in 'The Burlington Magazine', CLIV, November 2012, pp. 756-761.

E. Merkel, *L'ancòna di Gentile da Fabriano per la dimora veneziana di Francesco Amadi a Santa Marina*, in 'Bollettino dei Musei Civici Veneziani', 7, 2012, pp. 50-53.

*Pinacoteca Comunale di Fermo. Dipinti, arazzi, sculture*, a cura di F. Coltrinari, P. Dragoni, Cinisello Balsamo (Milano).

I. Samassa, *Un'opera del Maestro di Ronciette nella bassa valle del Metauro*, in 'Memoria rerum', 3, 2012, pp. 129-136.

## 2013

C.Z. Laskaris, *Un monumento da sfogliare. Il Messale de Firmonibus di Fermo*, (Collana Riflessi in Elicona, 6), Roma.

G. Maranesi, *La chiesa di San Pietro a Fermo e il polittico disperso*, Fermo.