



FIGG. 1, 2 - LENINGRADO, ERMITAGE - GIOV. DI BART. CRISTIANI: I SS. ROMUALDO E ANDREA - FIGG. 3, 4 - FIESOLE, MUSEO BANDINI - GIOV. DI BART. CRISTIANI: I SS. BARTOLOMEO E DOMENICO (Fot. Sopr. Gall. Firenze)

FEDERICO ZERI

APPUNTI NELL' ERMITAGE E NEL MUSEO PUSCKIN

1) *Due tavole di Giovanni di Bartolomeo Cristiani nell'Ermitage.*

Fra le molte cose italiane che, poco note o del tutto sconosciute qui da noi, costituiscono una delle sorprese di cui abbondano il bellissimo Museo di Leningrado e i suoi ricchi depositi, non mancano di particolare attrattiva queste due tavole, dove, su di un fondo d'oro e di pavimento damascato, si staccano con singolare evidenza figurativa le immagini di un 'San Romualdo' (o piuttosto Benedetto?) e di un 'Santo Andrea Apostolo' (figg. 1, 2). La loro relativa novità,

e anche per i più capillari specialisti del Trecento Italiano, si deve a cause diverse, non ultima quella connessa con la vicenda esterna dei due pannelli, trattandosi infatti di due numeri il cui ingresso nell'Ermitage è di pochi anni anteriore alla Grande Guerra e alla Rivoluzione, e che solo ultimamente hanno avuto una adeguata presenza nelle pubblicazioni sulle opere delle varie scuole europee conservate nell'immenso Istituto. Un'altra ragione che ha concorso alla scarsa notorietà delle due tempere è quella che concerne il nome del loro autore: un punto questo la cui incertezza si riflette nelle varie ipotesi suggerite dalle successive



FIG. 5 - MOSCA, MUSEO PUSCKIN
GIOV. DI BART. CRISTIANI: MADONNA COL BAMBINO E ANGELI

edizioni del Cataloghi del massimo Museo dell'URSS, al quale passarono nel 1910, dopo aver fatto parte del Museo Russo di Pietroburgo. L'Album di riproduzioni del 1912 (che è la penultima descrizione generale dell'Ermitage prima del crollo dell'*ancien régime* zarista) li elenca come cose anonime fiorentine del secolo XIV;¹⁾ ma più di recente un diretto riferimento a Nardo di Cione è stato avanzato, una volta senza riserve nell'Album di riproduzioni del 1957,²⁾ una seconda con l'aggiunta dell'interrogativo nel Catalogo del 1958.³⁾ Il dubbio si è riflesso anche nel prof. Victor Lazareff, che, occupandosi dei due dipinti, ha negato che possano toccare a Nardo, e, pur situandoli genericamente nella sua scuola, ha affacciato, molto cautamente, il nome dell'inafferrabile Giotto.⁴⁾ Che dire di queste diverse soluzioni? La risposta che risulta da una rinnovata lettura delle due tavole si fissa

su di un nome assai definito e inequivocabile. Quel tanto di "orcagnesco", presente in dosi assai cospicue nell'impasto formale delle due tempere, lungi dal puntare sulla filiazione nardesca si specifica invece in una varietà personale, il cui estro trova sostegno in fatti che, presenti anche nell'Orcagna Secondo, non furono però da lui interpretati secondo questi medesimi aspetti e con risultati altrettanto singolari. Esemplificate su di un modulo allungato, le due figure svettano per una vena di robusto goticismo, quasi statuario, che, pur preludendole, non ha nulla della effimera ritmatura di un Agnolo Gaddi, o della fragile eleganza dei suoi immediati seguaci; vivendo, più che di curve e di festonature, della definizione precisa, mordente e incisiva con cui i segni di contorno si staccano sull'oro; del rapporto fra questo e le parti a tempera; irrobustendosi infine per una tenace, ma assai libera, tendenza a legare la frase formale secondo un'intelaiatura di linee rette, spezzate, ortogonali. Non che manchi qui una certa quale assonanza con il limpido, quasi tomistico, raziocinio di Nardo: sotto questo aspetto la canora purezza con cui la gamma cromatica si distende sul Sant'Andrea, o, con accenti ancor più acuti, l'immacolato biancore del compagno, denunciano una conoscenza non occasionale delle creature nardesche, in Santa Maria Novella e altrove. Ma è che l'intimo significato delle due tavole affonda in una decisa ripresa delle strutture di Maso di Banco, in una riedizione agguerrita (e persino un poco forzata, secondo che mai avviene in Nardo di Cione) dei suoi argomenti di bilancia spaziale, specie riguardo al respiro delle figure isolate entro i rigorosi confini del pannello. Ammettiamo pure che la splendida pienezza umana di Maso è restata lettera morta per il nostro pittore; ma è altrettanto vero che non è facile incontrare una padronanza così felice della grammatica masesca, che nelle due tavole di Leningrado (cui molto gioverebbe la restituzione dell'originario profilo) realizza effetti tanto sottili di economia strutturale da annullare quasi gli angusti limiti della superficie concessa, toccando snodi di affilatezza geometrizzante come nello svolgersi delle pieghe sul fianco e sulla gamba del Sant'Andrea. Ora, una simile posizione nel contesto della pittura fiorentina del Trecento, oramai sui tre quarti, spetta, a questo livello qualitativo, al pistoiese Giovanni di Bartolomeo Cristiani, ripetutamente operoso per Firenze; che il suo nome costituisca la chiusura finale della ricerca lo si può dimostrare con la reintegrazione del polittico di cui i due Santi dell'Ermitage sono gli scomparti di sinistra. Nel raro catalogo del Cristiani l'indagine è assai breve: notate le dimensioni⁵⁾ e il disegno del broccato sul pavimento, è indiscutibile che i due "pendants", di destra vanno ravvisati nel 'San Bartolomeo' e nel 'San Domenico' del Museo Bandini di Fiesole (figg. 3 e 4). Provvisti di una moderna

incorniciatura che ripercorre l'antica sagoma, essi furono resi noti da O. H. Giglioli come cose dell'anonimato fiorentino della fine del sec. XIV,⁶⁾ dopo che il Van Marle, con uno scarto del tutto inaccettabile ma curiosamente orientato verso Pistoia, aveva tentato di riconoscerli il primo tempo di Giovanni Bonsi, un pittore anch'esso pistoiese, ma quanto mai lontano da modi simili a questi.⁷⁾ La restituzione infine al loro vero autore è dell'Offner, che li ha inclusi recentemente fra le opere sicure dell'artista.⁸⁾

Perfettamente rispondenti ai requisiti richiesti (e non solo nei dati esterni, bensì nel preciso momento di percorso stilistico) i due Santi di Fiesole sono, di nuovo, l'espressione di un linguaggio di base orca-gnesca che si sfronda e si affina sullo studio dei più puri esemplari di Maso. Anche qui l'inerzia del bordo della tavola vibra e si anima a riscontro della tonaca del San Domenico, che scende con un taglio netto, tranciante, magistralmente accompagnato dall'accendersi dell'oro a contatto del nero e del bianco; mentre nel San Bartolomeo la sontuosa damascatura cesellata a fiorami e fenici si riscatta dal sapore di puro artigianismo (come assai spesso avviene nella pleiade dei minori e minimi nardeschi e cioneschi) grazie all'inflessibile rigore che cristallizza la sfaldatura dei panneggi in un susseguirsi coerentissimo di rette, archi, angoli a novanta gradi, in perfetta assonanza con il gesto del Santo, che impugna il coltello del martirio con piglio di severa fierezza, ieraticamente minacciosa. Non voglio infine omettere di rilevare come dalla riunione qui proposta, una volta collocati verso il centro i due Apostoli Andrea e Bartolomeo (come del resto si conviene per strette ragioni di gerarchia agiologica) la serie dei quattro pannelli viene a bilanciarsi per via di una calcolata tessitura cromatica, corrispondendo al nero uniforme del San Domenico dell'estremità di destra, il bianco, altrettanto forte e campito, del San Benedetto dell'estremità di sinistra.

Non mancherebbe così, per la restituzione completa del polittico, che il pannello centrale: ed è la 'Madonna in trono fra quattro Angeli' del Museo Pusckin di Mosca (fig. 5). Esattamente restituita al Cristiani dal prof. Lazareff, molti anni fa,⁹⁾ essa rivela nei



FIG. 6 - UBICAZIONE SCONOSCIUTA
ANDREA VANNI: RESURREZIONE



FIG. 7 - LENINGRADO, ERMITAGE
ANDREA VANNI: ASCENSIONE

rispetti dei quattro laterali un'identità di momento storico così precisa che il suo ricollegamento all'insieme qui studiato risulterebbe ovvio per semplice via filologica, anche se non lo suggerissero e lo confermassero i fatti della sua vicenda esterna. La separazione infatti della tavola moscovita dai due scomparti di Leningrado è cosa non remota, risalendo a quando, dopo la Rivoluzione d'Ottobre, si procedette ad uno sfollamento delle già ricchissime raccolte di pittura dell'Ermitage, enormemente ampliate in seguito ai provvedimenti con cui il Governo Sovietico evitò la dispersione e la rovina delle opere già appartenenti a Chiese, Monasteri e alle più celebri Collezioni della vecchia Pietroburgo. Nel gruppo di dipinti italiani che in tale circostanza passò al Museo Pusckin fu incluso il grande pannello del Cristiani; dalla sua separazione dai due Santi, rimasti nell'antica capitale, al disconoscimento dell'unità di opera e di autore il passo, come sempre accade, non fu lungo, anche se nell'Album



FIG. 8 - NAPOLI, GALLERIA NAZIONALE
ANDREA VANNI: SAN GIACOMO MAGGIORE



FIG. 9 - ALTENBURG, LINDENAU MUSEUM
ANDREA VANNI: SAN FRANCESCO

dell'Ermitage del 1912 le tre tavole sono riprodotte in stretta vicinanza e sotto il medesimo riferimento.¹⁰⁾

Come nei laterali, anche nella Madonna l'accento cade su di una decisa revisione della formula orca-gnesca, grazie ad un'acuta riscoperta dei fatti più salienti della pittura fiorentina della prima metà del Secolo. Nel tipo del Bambino, per non dire nel suo modulo iconografico e compositivo, il precedente giottesco è così evidente, che il riferimento diretto all'esempio della Maestà di Ognissanti è il primo a proporsi, e forse non del tutto fuori strada. E l'eccellenza esecutiva delle minute ornamentazioni di cui

sono arricchiti il trono e la veste dell'Infante evita di scadere nella virtuosità artigianesca, ineccepibile quanto superficiale, dei *petits-mâtres* innumerevoli del seguito degli Orcagna, restando qui sottomessa al rigore della trama architettonica, scarna e precisa, alla quale si adegua, conchiudendola, la simmetrica equivalenza dei quattro Angeli. Simile alla 'Santa Lucia' già Griggs ed ora a New Haven, e al politico della Collezione Acton (molto affine, ma meno intenso, all'opera qui ricomposta) l'immagine è sostenuta da un ordito di limpidezza geometrica, cristallina, che, pur riallacciandosi ai temi spaziali della più antica



FIG. 10 - LENINGRADO, ERMITAGE - BARTOLOMEO CAPORALI: QUATTRO SANTI

generazione giottesca, punta verso uno svolgimento cadenzato, quasi a rima obbligata. Sono insomma già gli spunti che, diluiti e mescolati ai figurini della moda "gotica", porteranno fra non molto alle ritmiche curvature, accentuate da effimeri assaggi in profondità, di un Agnolo Gaddi, e del Maestro della Madonna Straus.

2) Una 'Ascensione' di Andrea Vanni nell'Ermitage.

Un altro dipinto del Trecento Italiano la cui presenza nell'Ermitage risulta nuova per i visitatori "occidentali", è questa tavoletta cuspidata, che sotto un arco gotico accompagnato da ricchi ornati in pastiglia a rilievo rappresenta, secondo una regia non comune, la scena dell'Ascensione di Cristo (fig. 7). Non che si tratti di cosa nuova agli studi; la sua prima illustrazione risale esattamente a cinquant'anni addietro, quando venne riprodotta nel catalogo della Collezione romana del Conte Gregorio Stroganoff.¹¹⁾ In

quella circostanza la si presentò come opera di Bartolo di Fredi; senonchè molto tempo dopo il Berenson, trattandola nei suoi "Quadri senza casa", (ignorando che nel frattempo era passata all'Ermitage sin dal 1911, con il lascito Stroganoff) la dava ad un anonimo seguace di Andrea Vanni, sottolineandone l'inconsueta iconografia, e notando la curiosa polivalenza di momento culturale, che in un terreno prossimo al Barna, allo stesso Vanni e a Bartolo di Fredi, allude nel medesimo tempo a fatti del primo e dell'ultimo Trecento senese, a un Naddo Ceccarelli come ad un Andrea di Bartolo, rammentando persino taluni aspetti delle celebri quanto misteriose tavolette divise fra il Museo di Aix-en-Provence e la Collezione Lehman.¹²⁾ Finalmente il dipinto, che nell'ultimo catalogo dell'Ermitage è elencato come di un anonimo senese della seconda metà del sec. XIV,¹³⁾ è stato restituito al suo autore, Andrea Vanni, dal Meiss e dal Lazareff.¹⁴⁾ Mette tuttavia conto di parlarne, perchè esso si presta



FIG. 11 - LENINGRADO, ERMITAGE - BARTOLOMEO CAPORALI: QUATTRO SANTI



FIG. 12 - BERLINO, MUSEO - B. CAPORALI: MADONNA COL BAMBINO

assai bene a rivedere certe tendenze del pittore e del punto che esso significa nel declino della scuola senese del Trecento. Il Berenson, ponendo l'indice sulla curiosa presentazione del Cristo ascendente, non escludeva che essa fosse dovuta a pure esigenze di spazio; il Meiss ha invece citato il pannello quale tipico esempio della tendenza, nella pittura di Firenze e di Siena posteriore al flagello della "Morte nera", ad irreggimentare in una stretta uniformità e a negare l'individualizzazione delle diverse figure, sia fisionomicamente che spazialmente, in aperto contrasto con quanto avviene nella prima metà del Trecento, quando l'Italia non aveva ancora patito quella terribile catastrofe. Nessuno nega che le inalterabili dimensioni della superficie concessa al pittore, in rapporto al soggetto prescelto dal committente, possano a volte essere determinanti per i fatti di linguaggio stilistico (non meno che i presupposti impliciti nel materiale disponibile, nelle proporzioni, ecc.); tuttavia nell'esempio in questione ci pare che i commenti del Meiss siano quelli più probanti.

A prima vista, una netta soluzione di continuità figurativa pare interrompere il tessuto della scena, isolando in alto la figura del Redentore, che ascende in diagonale, con il manto gremito di ornati e dal profilo frastagliato dagli svolazzi degli orli; a contrasto con la metà inferiore, dove la schiera dei Dodici Apostoli, equamente distribuita in due ali laterali, ciascuno su due file, fiancheggia verticalmente la Vergine, che, in piedi, smorza, col lievissimo flettersi del capo, la

strettissima simmetria del gruppo, riecheggiata dalle posizioni delle braccia conserte e persino dal regolarissimo ricadere delle pieghe del mantello. In realtà, la carica disegnativa della parte superiore del pannello e la rigorosa, statica norma uniforme della sua base non sono che due aspetti, contrastanti fra di loro ma in stretto parallelismo, di una medesima tendenza: e cioè la ripresa in senso arcaistico, che sollecita continuamente il Vanni a ricorrere verso esemplari del primo Trecento locale, fissandosi su quei modelli in cui la diversificazione spaziale e tipologica è minima o addirittura assente. Bene a ragione citava il Berenson, a proposito di questo pannello, i nomi del Barna e del Ceccarelli; ma questi non sono che il punto di avvio per l'arcaistica retrospezione del Vanni, a rivedere il cui catalogo ('Madonne' di Berlino e di Oxford) si avverte lo studio dei modelli del Memmi, di Simone Martini, del Maestro della Madonna di Palazzo Venezia. Ed è significativo che l'aggancio a fonti di significato essenzialmente lineare e ritmico, dove il problema spaziale praticamente non esiste, per una rigorosa osservanza della bidimensionalità, si accompagni in Andrea in una totale indifferenza di interessi per Ambrogio e Pietro Lorenzetti, questi assidui e informati importatori delle intuizioni e individuazioni prospettiche giottesche in territorio senese. Il percorso "à rebours", del Vanni non si esaurisce tuttavia nell'approdare alle prime fonti dei modi "gotici"; la ricerca di potenziale iconico fa sì che, a volte, egli si spinga ancor più addietro, giungendo a formule di nuda e spoglia essenzialità rappresentativa, tale da rammentare un Duecentista. Una simile interpretazione di "primitivismo", venato di ritmature martiniane ci pare quella che conviene ad un'opera di innegabile sottigliezza ed efficacia, come è la celebre 'Santa Caterina' in San Domenico a Siena. Ma questo è un esempio di accorta dosatura e di misurato calcolo assai raro nel Vanni, che spesso oscilla, incerto se affidarsi alle flessioni della linea, ed ai suoi rapporti con i fondi astratti (trittichetto del Museo Gardner; 'Annunciazione' del Fogg Art Museum), o se piuttosto restringersi alla scansione di una cadenza monocorde e invariabile che infine, abbreviata e condensata, viene aridamente ripetuta dai singoli pannelli dei suoi polittici, il cui valore espressivo, assai ridotto ove li si consideri individualmente, si manifesta soltanto per una lettura d'insieme dei macchinosi complessi di cui fanno parte. Questa seconda tendenza è quella che finisce col prevalere nell'ultimo tempo del pittore: ne è prova, alquanto triste, il polittico di Santo Stefano a Siena, del 1400, di esasperante monotonia. Ma già il Vanni ne rivela i sintomi in un'opera sicuramente anteriore, e risalente ad uno dei suoi vari soggiorni a Napoli, anche se non proprio a quello del 1355: il 'San Giacomo Maggiore' della Pinacoteca di Capodimonte

(fig. 8), compagno del 'San Francesco' del Lindenau-Museum di Altenburg (fig. 9).¹⁵⁾ Perfettamente identiche l'una all'altra nei tratti fisionomici e somatici, le due figure non si distinguono che per gli attributi strettamente iconologici, le vesti, le fogge dei capelli, la presenza o meno delle Stimate, della croce, del bastone di pellegrino; quanto poi alla vitalità del segno, le duttili nervosità della linea di Simone, del Memmi e del Barna si riducono qui (e si veda in particolare il San Giacomo) ad una flebile eco, ma anchilosata e raggelata in grafismi di pura maniera.

Per quel poco che è concesso di stabilire una precisa successione cronologica per una vicenda come quella del Vanni, pressochè priva di date certe, ci pare che il confronto con opere come le due tavole di Napoli e di Altenburg e con altre affini indichi per il pannello



FIG. 13 - NAPOLI, GALLERIA NAZIONALE
B. CAPORALI: SAN GIROLAMO (Fot. Sopr. Gall. Napoli)



FIG. 14 - ZAGABRIA, GALL. STROSSMAYER
B. CAPORALI: MADONNA COL BAMBINO, SANTI E ANGELI

di Leningrado un periodo non molto inoltrato nel suo lungo percorso: forse intorno al 1355-60. Non vi si vedono infatti i segni della finale sclerotizzazione religiosa e formale; anzi, una certa quale libertà di scelta fra le due diverse mete della spinta che lo sollecita, quella puramente "gotica", e quella "sacra", e "primitiva", vi appare ancora, seppure con la mancanza di coerente chiarezza mentale che provoca la curiosa impressione di frattura fra i due piani della composizione.

Un altro indizio per una nascita che difficilmente può oltrepassare la fine del sesto decennio è quello che si ricava dal ritrovamento di un secondo scomparto del medesimo insieme cui apparteneva la tempera dell'Ermitage. Conosco solo da una vecchia fotografia questa 'Resurrezione' (fig. 6), di cui non so indicare l'odierna dimora;¹⁶⁾ in condizioni non eccellenti, anche a giudicare dalla riproduzione, essa appare perfettamente identica nelle misure, negli ornati della cuspid e nei caratteri grafici, come nel tipico torcersi del manto del Redentore, alla destra. Nei profili, fortemente marcati, delle parti a tempera sul fondo d'oro e nelle quinte di rocce che si curvano ai due lati del fondo, è indubbio che il riferimento debba cadere sullo studio del Barna, del Memmi e del Martini. L'arcaismo si riflette anche nell'accezione iconografica della scena, dove il Redentore



FIG. 15 - ISOLA MAGGIORE (TRASIMENO), CHIESA DI S. MICHELE B. CAPORALI: CROCIFISSO (PARTICOLARE) (Fot. Sopr. Gall. Perugia)

si innalza, uscendo dal Sepolcro, in rigida frontalità, col piede appoggiato sull'orlo marmoreo, secondo un modulo assai tipico del primo Trecento senese, da Ugolino al Tegliacci e alla cerchia di Niccolò di Segna.¹⁷⁾

Va infine notato che al mezzo busto di Geremia nella cuspide della tavola di Leningrado corrisponde nel nuovo elemento un analogo taglio di Angelo a braccia conserte, rivolto verso sinistra. Non dittico, dunque, ma un altare a più scomparti, di cui resta da scoprire almeno un altro pezzo, forse con la 'Crocefissione' o la 'Preghiera nell'Orto'. Sorge però il dubbio che la restituzione totale dell'insieme possa riesumare un raro tipo di polittichetto a cinque elementi, tutto dedicato alle scene della Passione; lo fa pensare la mezza figura di Angelo del secondo pezzo riesumato, che, non essendo certo l'Annunziante Gabriele, postula un analogo

compagno alla sinistra, a sua volta seguito da un Profeta, oltre ad un elemento centrale di precisa frontalità, Dio Padre e il Redentore col libro.

3) *Due predelle di Bartolomeo Caporali nell'Ermitage.*

Queste due predelle (figg. 10, 11), che nell'ultimo Catalogo dell'Ermitage sono indicate come cose fiorentine della metà del '400,¹⁸⁾ ritornano alla luce (quella, per intendersi, degli studi) dopo un'eclissi che è durata esattamente mezzo secolo; esse meritano una particolare illustrazione, trattandosi di due infrequenti apporti ad uno dei momenti più delicati della pittura umbra rinascimentale. Dalla vendita all'asta della Collezione Elia Volpi di Firenze, nel 1910, non se ne era avuta più notizia; ed ora si apprende che l'acquirente ne fu il Conte Gregorio Stroganoff. Il passaggio nell'attuale sede non è avvenuto però grazie al suo cospicuo lascito del 1911, ma per l'indemniamento delle raccolte contenute nel sontuoso Palazzo fra la Prospettiva Nevskij e la Moika, donde uscirono nel 1926.

Che la nascita delle due gentili tavolette vada riportata al territorio perugino lo prova la scelta dei Santi, dove accanto a Nicola Lorenzo Pietro Martire e Antonio Abate dell'una, la seconda mostra, assieme a Francesco di Assisi, Luca e Giacomo Maggiore, il vescovo Ercolano munito del vessillo col grifone del-

l'Augusta Perusia,,. Dubbio è invece rimasto il nome del loro autore, e non perchè si sia mancato di riferirle, altra volta, ad uno dei protagonisti della scena perugina fra il 1450 ed il '70, ma per la confusione che assai spesso si è verificato fra i più noti di essi, Bartolomeo Caporali e Benedetto Bonfigli.

Nel catalogo della vendita Volpi, secondo che riferisce anche il Van Marle,¹⁹⁾ i due dipinti passavano come del Bonfigli, e di questo avviso fu anche uno specialista così minuto delle cose umbre come lo Gnoli, che li elenca fra le opere certe del raro pittore.²⁰⁾ Rivedendo però i due originali, tale battesimo non può essere ragionevolmente sostenuto, e lo scambio non può che risolversi in favore del Caporali.

La separazione dei due pittori in un caso come questo delle predelle dell'Ermitage (che tutti i dati



FIG. 16 - UBICAZIONE SCONOSCIUTA
B. BONFIGLI: SAN SEBASTIANO E UN SANTO VESCOVO

concordano nel situare in una fase assai antica, forse fra il '50 ed il '55) non può essere effettuata sulla falsariga del metro qualitativo, che comporterebbe il rilievo di oscillazioni di grado quasi infinitesimale; il solo indizio valido è quello che si deduce dalla lettura del terreno di esperienze culturali in cui affondano



FIG. 17 - EL PASO, MUSEO, COLL. KRESS
B. BONFIGLI: MADONNA COL BAMBINO

rispettivamente le radici dei due perugini nella fase anteriore all'occasione di comune società (1467). Della splendida costellazione che illumina la pittura a Perugia prima dell'ascesa, altrettanto fulgente, del giovane Vannucci — cioè Domenico Veneziano, il Beato Angelico e, in sottordine, Benozzo Gozzoli — il primo



FIG. 18 - MOSCA, MUSEO PUSCKIN - VITTORE CRIVELLI: POLITTICO

è del tutto assente nell'impasto delle due tempere, mentre fortissimi sono invece i riflessi del secondo e del terzo. E non soltanto per taluni brani che rasentano la citazione diretta, come accade per la figura del San Pietro Martire (dove l'autore si rifà, in controparte, al modello fornito dall'Angelico nel San Domenico della sua ancona perugina); ma dal bancone di marmo bianco a specchiature di porfidi, sino al tipo dei nimbi raggiati, e, in questi, ai caratteri delle scritte con i nomi dei Santi, ai tipi degli otto personaggi, ogni punto rivela lo scrupoloso aderire alla grammatica del Beato, secondo la declinazione che Benozzo ne pubblicò ripetutamente in Umbria, a partire dal 1447 (Orvieto) e dal '50 (Montefalco).

Un piccolo, ma assai omogeneo, gruppo di tavolette mostra un'identica situazione tangenziale rispetto agli esemplari umbri dell'Angelico e, per aderenza ancor più stretta, di Benozzo, con inflessioni che consentono di stabilire una successione cronologica, sia pure approssimata. Una minuscola tempera del Museo di Berlino (fig. 12), ufficialmente data al Bonfigli ma dal Berenson restituita a Caporali ²¹, ripete puntualmente il repertorio figurativo delle due predelle di Lenigrado: la scritta entro il nimbo dorato e raggiato, il banconcino marmoreo a intarsi policromi, l'esemplificazione su prototipi angelichiani e gozzoleschi. Anzi, l'aggancio a Benozzo tocca un grado talmente pronunciato che ben giustifica, anche se è impossibile

accettarla senza forti riserve, l'ipotesi del Berenson, che voleva questa Madonna eseguita dal Caporali nella bottega stessa del fiorentino. Si tratta comunque del pezzo più antico di tutto il nucleo, e, come tale, molto indicativo per le origini e la prima formazione del pittore. Di pochissimo più tardo delle due tempere russe è invece il 'San Gerolamo' della Pinacoteca Nazionale di Napoli (fig. 13); anch'esso considerato un tempo come cosa della cerchia immediata del Gozzoli, e anch'esso giustamente inserito nell'elenco del Caporali dal Berenson ²², vi ritroviamo il medesimo modello che in una delle tavolette Stroganoff fungeva da Sant'Antonio Abate. L'anno della sua nascita può essere approssimato al confronto con gli affreschi del Tabernacolo della Fanciullata, che spettano al 1459: la formula del Caporali vi si definisce con l'aspetto più consueto, lo stesso che rimarrà a lungo invariato nella sua produzione ulteriore. Per le due predelle da cui si è preso lo spunto, va rammentato che la figura del San Giacomo ritorna, con una leggera variante di inclinazione, nello sguancio di sinistra del Tabernacolo, e, di nuovo, contro un bancone di marmi e intarsi rettangolari. Infine la piccola tempera del Museo Strossmayer di Zagabria, datata 1465, esemplifica perfettamente questa filiazione perugina del filone Angelico-Gozzoli (fig. 14): non si manchi di notare la duplice ornamentazione del fondo, dove al centro sono imitate le finissime cesellature damascate in uso nella cerchia

dell'Angelico, mentre ai lati l'oro è percorso dagli arabeschi vegetali del più puro artigianato perugino.²³⁾

Credo inutile elencare i moltissimi e fondati motivi che impongono di legare questo breve gruppo agli inizi di Bartolomeo Caporali; nè è il caso di seguirne ulteriormente lo svolgimento, e tanto meno indicare i moventi e le fasi del suo dirottamento finale, sulla falsariga del giovane Pietro Vannucci e di Fiorenzo di Lorenzo. Preme invece rilevare come l'appiglio all'Angelico ed a Benozzo resti fondamentale per Bartolomeo, almeno per tutto il periodo di effettiva genuinità della sua fragile intuizione, e cioè sino all'ottavo decennio quasi intero. Lecito o no che sia lo scorgere nei prodotti della sua maturità il riflesso del lume di Pier della Francesca, come vorrebbe il Berenson, è però certo che l'analisi non riuscirà mai a rintracciarvi un'eco, benchè minima, dei fatti di svolgimento in chiave disegnativa esportati in Umbria da Firenze, tramite, in primo luogo, Fra Filippo Lippi. Il punto più alto toccato dal Caporali, l'ammirevole 'Crocefisso' nella Chiesa di San Michele Arcangelo nell'Isola Maggiore del Lago Trasimeno (fig. 15), non evade affatto dalla condizione di stretta orbita angelichiana, nè vi si avverte la venatura di fonte Domenico Veneziano, quella che invece è fra le primissime componenti dell'aspetto del Bonfigli.

Entro un campo di cultura così definita e circoscritta, e con un bagaglio "morelliano", così preciso, non c'è ragione di confondere il Caporali col suo conterraneo, visto che anche quando toccò loro di lavorare per un medesimo complesso, il polittico del 1467 nella Galleria Nazionale di Perugia, le rispettive parti rimangono ben distinte, quella di Bartolomeo limitandosi alle due cuspidi con l' 'Annunciazione', e null'altro. Ammesso che il Caporali abbia risentito l'attrazione della personalità ben più ricca e complessa del Bonfigli, la sua fisionomia non si confonde mai al punto da lasciare aperto il dubbio, e anche in quei casi in cui la filtrazione di spunti del secondo nel primo avviene in quantità più rilevanti; dovrà così ritornare al Caporali la mistica immagine della 'Adorazione dei Magi accanto al Crocefisso', nella National Gallery di Londra, che è molto prossima alla 'Madonna' degli Uffizi, ma che è stata ripetutamente riferita al Bonfigli, dallo Gnoli e dal Davies,²⁴⁾ mentre non si vede possibilità alcuna di sottrarre a Benedetto uno dei suoi maggiori risultati, la grande 'Adorazione' della Galleria Nazionale di Perugia, come vorrebbe il Berenson.²⁵⁾

In effetti, la diversificazione fra i due pittori è assai più pronunciata di quanto non venga ammesso d'abitudine. Certamente molto più anziano del Caporali, il Bonfigli già nel 1450 era così noto da venir chiamato da Niccolò V a lavorare in Vaticano, accanto a Pier della Francesca, all'Angelico, a Bartolomeo di Tommaso e al Gozzoli; il suo nome aveva perciò scavalcato il semplice giro locale ben quindici anni prima del 1465,



FIG. 19 — MOSCA, MUSEO PUSCKIN
V. CRIVELLI: MADONNA COL BAMBINO (PART. DEL POLITTICO)



FIG. 20 - NEW YORK, COLLEZIONE BAYER
V. CRIVELLI: MADONNA COL BAMBINO (Fot. Sopr. Gall. Firenze)

data di nascita della tavoletta del Caporali nel Museo di Zagabria, un'opera cioè di assai fine e preziosa sostanza, ma di respiro assai limitato e certo non tale da conferire al suo autore una fama di grido. Quello che più conta è che il Bonfigli appartiene ad una fase della pittura perugina che solo lateralmente è sfiorata dai fatti che nel Caporali assumono un peso decisivo. Nulla è in lui la componente gozzolesca, e assai tenue la vena legata all'Angelico; fortissima resta invece la aderenza ai modi di Domenico Veneziano, che si avverte sino agli inizi dell'ottavo decennio, quando egli tenta un aggiornamento e un rammodernamento, applicandosi sulle novità del Perugino e di Fiorenzo. Non dunque allievo del Boccatis, come pensava il Berenson, nè tanto meno formato su Domenico di Bartolo, secondo che credeva lo Gnoli,²⁶⁾ il Bonfigli rappresenta la più diretta e immediata filiazione locale da quei grandi modelli lasciati da Domenico Veneziano a Perugia, gli stessi che furono determinanti per il Boccatis, per Domenico di Bartolo, e per il probabile Giovanni



FIG. 21 - GIÀ VIENNA, COLLEZIONE LANCKORONSKI
VITTORE CRIVELLI: MADONNA COL BAMBINO

Angelo di Antonio (o Maestro delle Tavole Barberini), quest'ultimo fortemente distinto dai pittori perugini per una inequivocabile presenza del segno lippesco, di cui è vano cercar traccia nei pittori di Perugia.²⁷⁾

Tenendo presente la netta frattura di base culturale che separa le forme del Bonfigli da quelle del Caporali non sarà difficile evitare di confonderli, sia nelle due predelle di Leningrado, sia nelle altre cose che a quelle sono strettamente legate. Per le medesime ragioni si dovrà convenire che del grande naufragio che ha decimato il catalogo di Domenico Veneziano (annullando ogni traccia del suo passaggio a Perugia) si sono salvati, indirettamente, i moltissimi riflessi di temi, moduli e spunti che gremiscono le opere del Bonfigli, specie quelle che sono segnate da un più pronunciato arcaismo sintattico: come la stessa 'Adorazione' della Galleria di Perugia, con la sua illuminante apertura di paese, che si spinge sino ad un orizzonte marino, interrotto dal profilo delle isole e percorso dalle barche a vela, o come la Madonna Kress (fig. 17) il cui

laterale di sinistra, sinora sconosciuto (fig. 16), mostra nella scelta tipologica del 'Santo Vescovo' una strettissima aria di famiglia col 'San Zanobi' della celebre pala di Domenico Veneziano agli Uffizi.²⁸⁾

4) *Un polittico di Vittore Crivelli nel Museo Pusckin.*

Le recenti, fruttuose ricerche di archivio su Carlo Crivelli, relative al capitolo della sua vicenda che intercorre fra la condanna subita a Venezia (1457) e la più antica testimonianza del suo arrivo nelle Marche, fornita dal polittico del 1468 a Massa Fermana, non hanno mancato di aprire uno spiraglio anche nel primo, e sinora assai oscuro, tempo del fratello Vittore.²⁹⁾ Sarebbe superfluo voler qui sottolineare lo straordinario interesse della notizia che accerta la presenza di Carlo Crivelli a Zara nel 1465, e che viene a confermare per via esterna quelle affinità di linguaggio e di specificazione "squarcionesca", con Giorgio Schiavone (anche lui in Dalmazia in quegli stessi anni) che la lettura critica dei più antichi numeri del catalogo crivellesco non aveva mancato di porre in evidenza; quanto a Vittore, i tre atti che lo indicano a Zara (1465, 1469, 1470) spostando all'indietro per più di quindici anni i limiti iniziali della sua attività, aprono un'ampia pagina, che, lasciata in bianco dall'assenza di opere documentate o sicuramente provviste di data, propone di nuovo il problema della sua cronologia, specie per ciò che concerne il periodo del suo esordio. In sé stessa la questione rimane entro confini assai esigui e marginali, nè è da presumere che da una qualsiasi precisazione di tempo e di svolgimento possa derivare un riterdersi, anche minimo, di giudizio, per una personalità di così scarso respiro e così immune da sorprese e dirottamenti come è il Crivelli minore; se non fosse che gli stessi limiti della sua parlata, che deriva, impoverendola e declassandola, da quella del fratello, fanno sì che i suoi prodotti acquistino il valore di uno specchio, in cui è lecito leggere i riflessi della genuina arte di Carlo, e riflessi tanto più preziosi quando, presenti nei prodotti più antichi di Vittore, non possono che illuminare, e sia pur di rimando, la primitiva situazione del grande pittore veneziano; quella stessa che, sopravvissuta in poche testimonianze autografe, fu sin dall'inizio in stretto rapporto con il parente più povero, come appunto hanno provato le ultime scoperte di documenti.

Preso dunque per sicura la data del 1481 che Crowe e Cavalcaselle³⁰⁾ accettarono per il polittico già in Casa Vinci a Fermo ed oggi nella Collezione Wiltach del Museo di Philadelphia (anche se, come abbiamo potuto constatare di persona, non ne esiste più traccia alcuna), la formula abituale di Vittore risulta già a quest'epoca perfettamente definita, quale la si ritrova, con lievissime e quasi irrilevanti oscillazioni, nella serie delle opere datate che giunge sino alla Madonna Campana



FIG. 22 - VENEZIA, MUSEO CORRER
DA VITTORE CRIVELLI: MADONNA COL BAMBINO (INCISIONE)

(già al Museo di Senlis) del 1501, e nel folto gruppo che, sulla loro traccia, si può, con più o meno certezza, situare secondo uno svolgimento plausibile. Ma da un riscontro con la cifra consueta, quale appare con inflessibile monotonia dal polittico del 1481 in poi, viene ad isolarsi un piccolo nucleo di dipinti, che, strettamente connessi l'uno all'altro, si pongono tutti in un capitolo a parte, e dove i dati di cultura alludono concordemente ad un momento anteriore a quello del Vittore Crivelli più noto e comune.

Fra le opere che da più parti sono convenute a formare l'attuale, importante sezione di pittura italiana nel Museo Pusckin di Mosca è questo grande polittico (fig. 18) che già fece parte della Collezione Chomiakov e poi del Museo Rumiantzev. Un tempo classificato come della Scuola di Murano,³¹⁾ venne in seguito pubblicato con un generico riferimento alla Scuola Padovana,³²⁾ per essere infine considerato come autografo di Bartolomeo Vivarini.³³⁾ Più di recente, su indicazione del Prof. Victor Lazareff, la verità si è fatta strada, e il nome di Vittore Crivelli è quello ripetuto nelle recenti edizioni del catalogo del Museo moscovita.³⁴⁾



FIG. 23 — URBINO, GALLERIA NAZIONALE
VITTORE CRIVELLI: PIETÀ

Che tale battesimo sia perfettamente accettabile, è cosa troppo evidente per doverne rivedere le ragioni; merita piuttosto sottolineare l'insolita veste in cui Vittore appare in questo prodotto, così eccentrico rispetto all'abituale *cliché* del suo cospicuo catalogo. L'accordo punta qui su fatti di evidente derivazione vivarinica, intendo Antonio Vivarini: chiuse in sé stesse, e torreggianti isolate, le figure si susseguono nei diversi scomparti col ritmo monocorde che è tipico delle opere di Antonio prima del 1460, secondo il suo rapporto fra fondo e profili, questi stagliati in un percorso smussato, con effetti di anchilosi statuaria, abbreviato. E d'altra parte è interessante osservare come taluni fatti che nel più antico Vivarini hanno un ruolo del tutto accessorio vengono qui ripresi e accentuati, con risultati appariscenti, di vistoso irrealismo: se è vero che stoffe e broccati a fiorami sono fra i dati più comuni del repertorio di Antonio, è ben difficile reperire un solo caso in cui essi pervengano ad imporsi con l'evidenza che qui assumono, fra l'altro, il piviale del San Nicola o il regale manto della Vergine. In altre parole, il dato formale vivarinico è sottoposto ad una flessione di senso antinaturalistico, ma secondo un'accezione che non è più quella "gotica", bensì di palese ascendente padovano, secondo che, del resto, indicano altri passi

dell'interessante complesso. Ecco infatti, ai piedi della Vergine (fig. 19), la melograna, posta quale offerta votiva sul marmo dello scalino: il suo preciso significato è quello, tipicamente padovano e "squarconesco", per cui il valore simbolico, di vetusta origine, che gli era attribuito dalla medievale scala degli "universali", si stempera e si annulla, per finir con l'essere un segno di preferenze puramente individuali, elemento di un repertorio singolo e personale. Siamo ben lungi dalle ricche festonature di frutta e foglie che appaiono nelle opere più avanzate dei due Crivelli: segno dunque che conferma l'alta epoca del polittico, e che si sposa con grande coerenza agli altri spunti di varia fonte riconoscibili nei singoli pannelli, da Francesco dei Franceschi (di cui il San Cristoforo riprende il vivarinico modulo pubblicato in una tavola del Museo di Padova) a Giorgio Schiavone, ricordato da numerosi accenni espressivi e tipologici (il Santo Evangelista), e dalla gamma cromatica, che non ha ancora trovato la chiassosa apertura del Vittore più avanzato.

Il sospetto che il polittico di Mosca appartenga alla fase ancora dalmata del pittore non è affatto infondato, anche se la forte distanza di svolgimento dal polittico del 1481 non consente di situarlo con la precisione non di anno, ma persino di decennio.

Il suo momento è però lo stesso della piccola 'Madonna' della Collezione Bayer di New York (fig. 20), con la quale presenta strettissime analogie di modi e di scrittura. Reso noto da R. Longhi come opera di Carlo,³⁵⁾ e poi spostato dal Coletti verso Vittore,³⁶⁾ del quale lo aveva già creduto il Van Marle,³⁷⁾ il minuscolo pannello serba assai vivo il riflesso di fatti schiettamente veneziani, che, per seguire il preciso commento del Longhi, alludono a Giovanni Bellini nel Bambino, e al più antico dei Vivarini nella Vergine. Per la data, un indizio lo fornisce la replica in controparte e di poco posteriore, già della Collezione Lanckoronski di Vienna, dove l'aggiunta del tappeto sul davanzale e il fondo spartito da una tenda e da una ghirlanda di rose paiono denunciare la dipendenza dai tipi di Carlo intorno al 1470 (fig. 21).

L'accento belliniano ritorna con evidenza ancor più marcata nella 'Madonna' che alla fine del Settecento apparteneva alla Collezione di John Strange, Console Britannico presso la Serenissima; la riproduco nell'incisione che ne fu preparata per il catalogo poi restato allo stadio di progetto (fig. 22). Riapparsa recentemente sul mercato italiano, la tempera mostra oggi i segni di illeciti arricchimenti "alla Carlo", nei nimbi e altrove, mentre la firma appariscente è stata cancellata e sostituita da altra scritta, dove il nome del Crivelli maggiore è segnato con caratteri e ortografia assolutamente impossibili in un'opera del Quattrocento. C'è da pensare che questa tavola sia la più antica dell'intero gruppo; e infatti l'aggancio con



FIG. 24 - VITTORE CRIVELLI: QUATTRO SANTI (a, d: S'HEERENBERG, COLL. VAN HECK; b, c: LONDRA, VICT. AND ALB. MUSEUM)



FIG. 25 - PHILADELPHIA, MUSEO, COLL. WILSTACH - VITTORE CRIVELLI: QUATTRO SANTI

il primo tempo di Giovanni Bellini si intreccia a venatura di fonte padovana, e così spinte che il gruppo è sostenuto da un'intensità che ha persino un sapore donatellesco. Alcuni dei più comuni caratteri di questo primo tempo di Vittore vi appaiono già ben definiti, e risultano con chiarezza anche dalla incisione, accademicamente inerte: come la deformazione della mano sinistra della Vergine, che ritorna identica nel pannello di centro del polittico di Mosca. Certamente più tarda, e anzi prima delle opere che Vittore eseguì con sicurezza sulla sponda occidentale dell'Adriatico, è la 'Pietà' che dalla Congregazione di Carità di Sant'Agata Feltria è passata alla Galleria Nazionale di Urbino (fig. 23). Ripetutamente riferita dal Berenson a Nicola di Maestro Antonio, e sia pure con l'interrogativo,³⁸⁾



FIG. 26 - PHILADELPHIA, MUSEO, COLL. WILSTACH
VITTORE CRIVELLI: MADONNA COL BAMBINO

la tempera venne esposta alla Mostra di Ancona sotto questo medesimo nome³⁹⁾ per essere poi respinta nell'anonimato non appena fu entrata nella nuova e definitiva sede.⁴⁰⁾ La restituzione a Vittore Crivelli, e in un momento relativamente giovanile, che io proposi anni fa⁴¹⁾, non ha però incontrato il favore di chi ha avuto modo di occuparsene, e cioè il Prof. Pietro Zampetti, che anche di recente l'ha rifiutata, dichiarando il dipinto "di diretta suggestione ferrarese-padovana",⁴²⁾ Da parte mia non posso che riaffermarla, e penso che il polittico di Mosca, opera capitale del primo tempo del pittore, costituisce la più esplicita riprova della sua giustezza. E, senza insistere nell'elenco dei precisi riscontri, non posso fare a meno di notare che nella tavola urbinata il volto della Vergine è uscito dal medesimo stampo che guidò la definizione del San Cristoforo nella grande pala, dove, fra l'altro, i caratteri che si osservano nella fisionomia del San Nicola sono gli stessi che qui realizzano l'Evangelista; tipica di Vittore è poi la stesura della pennellata, e assai indicativo il piegarsi dei panni, specie nei mantelli. E infine, nelle mani del Redentore ritorna la singolare, cifrata distorsione che si ripete quasi identica in più passaggi del polittico, e che ritroviamo, malgrado il tradimento formale dell'incisione settecentesca, persino nella 'Madonna' già Strange.

Anche in questa 'Pietà' la trama compositiva è di schietta discendenza padovana e vivarinense; ma interpretata secondo inflessioni che, nel rapporto fra gruppo figurato e paesaggio, e nell'accento patetico, sembrerebbero già indicare la conoscenza di talune idee del giovane Giambellino. Non sappiamo ancora l'anno preciso dell'arrivo nelle Marche di Vittore, che nel 1470 è ancora testimoniato a Zara; che la 'Pietà' di Urbino sia ad ogni modo una delle primissime cose da lui dipinte su questa sponda lo dimostra il confronto col polittico del 1481, in cui è già raggiunto il punto che, nello svolgimento del pittore, rappresenta lo stadio di finale cristallizzazione, e raggiunto con così definita completezza da necessitare, rispetto alla 'Pietà', di un intervallo non indifferente.

Del polittico sono oggi note soltanto le cinque tavole dell'ordine inferiore (figg. 25, 26); ma trattandosi della prima opera datata di Vittore mette conto di tentarne la reintegrazione totale, come si ottiene facilmente riunendo agli scomparti principali le quattro mezze figure divise fra il Victoria and Albert Museum di Londra — 'San Gerolamo' e 'Santa Caterina d'Alessandria' (fig. 24 b, c) — e la Collezione Van Heek di 's Heerenberg — 'Sant'Antonio da Padova' e 'San Bernardino da Siena' (fig. 24, a, d) —, tutte opere già da tempo conosciute⁴³⁾ e che rispondono in pieno ai requisiti richiesti per la reintegrazione: sia di momento stilistico, che di misure, dati ornamentali, ecc., non ultimo il fitto fregio a intrecci, grifi e corone di cui è

variegato il damasco nel fondo, e il cui motivo ornamentale non ritorna mai altrove nel pur cospicuo catalogo di Vittore. Per di più la ricerca finisce col recuperare anche gli elementi che costituivano il tabernacolo aggettante al di sopra del pannello principale, e sono le tre mezze figure della 'Pietà' (fig. 27) che dalla Fondazione Kress sono passate a Tucson, nell'Università dell'Arizona.⁴⁴⁾ La formula del prolifico *petit-maitre* tocca già l'ultimo e immutabile punto di arrivo in questa elaborata macchina, che è anche il più antico esempio, noto sino ad oggi, di ciò che nel campionario di Vittore è il numero uno, il tipo cioè di polittico a due ordini, di schema identico a ciò che si ripete a Sanseverino, a Torre di Palme, a Sant'Elpidio a Mare, tutti prodotti più tardi di quello che si è qui reintegrato. Ma si tratta oramai di una formula di mero artigianato; impeccabili tecnicamente, condotte con scrupolo estremo, scintillanti di pastiglia rilevata, di ornati e rifiniture, le singole tavole non fanno che ripetere con esasperante monotonia la medesima, esangue interpretazione dei motivi di Carlo, congelati e imbalsamati, e avviliti da intenzioni di un patetismo divozoneale che, per ragioni di insufficienza mentale e superficialità di partecipazione, precipitano in una maniera che l'aggettivo "lacrimous", "lacrimosa", con cui Crowe e Cavalcaselle vollero qualificarla, caratterizza alla perfezione. E sarà da imputarsi al progressivo e sempre crescente intervento della bottega lo scadere del grado di vitalità che si registra con frequenza nei capitoli che seguono il polittico Wilstach del 1481 e le poche cose che ad esso si possono legare



FIG. 27 - TUCSON, UNIVERSITY OF ARIZONA, COLL. KRESS - VITTORE CRIVELLI: PIETÀ

in stretta vicinanza: la 'Madonna' Blumenthal nel Metropolitan Museum (fig. 28), quella, firmata, già nella Collezione Benson, e l'altra, similissima, nel Museo di Buda-Pest. Da questo momento, e sino alla fine, è vano cercare nelle moltissime opere di Vittore⁴⁵⁾ un sintomo qualsiasi che denunci il tentativo di aggiornarsi sulle novità di Carlo, sulle sue nuove idee e sui fatti del suo segno, sempre vivo e ricco di infinite risorse; manca insomma alla formula cifrata, molto simile al "pastiche", ripetuta meccanicamente da Vittore sin dal 1481, quel carattere di immediato riflesso di Carlo, così prezioso per integrare le nostre conoscenze del suo svolgimento, che invece traspare nel piccolo raggruppamento iniziale che abbiamo qui illustrato.

⁴¹⁾ *Ermitage Imperiale. Album di riproduzioni della Galleria, Parte I, Dipinti Italiani e Spagnoli*, St. Petersburg, 1912, tav. 174 (in russo).

⁴²⁾ *Ermitage Statale. Dipinti dell'Europa Occidentale. Album di riproduzioni*, vol. I, Mosca, 1957, p. 7, figg. 7 e 8 (in russo).

⁴³⁾ *Ermitage Statale. Dipartimento dell'Arte Occidentale, Catalogo dei dipinti*, vol. I, Mosca, 1958, p. 140, nn. 271 e 274 (in russo).

⁴⁴⁾ V. N. LAZAREFF, *Le Origini del Rinascimento Italiano*, vol. II, *L'Arte del Trecento*, Mosca, 1959, p. 294, nota 306 (in russo).

⁴⁵⁾ Le due tavole misurano rispettivamente cm. 122,5 x 42,5 (il San Romualdo), e cm. 122 x 42 (il Sant'Andrea).

⁴⁶⁾ O. H. GIGLIOLI, *Fiesole* (Cataloghi delle cose d'arte e di antichità d'Italia), Roma, 1933, pp. 211-212, ill. p. 211.

Le dimensioni dei due pannelli sono indicate di cm. 122 x 42,6 (il San Bartolomeo) e cm. 120 x 43,5 (il San Domenico).

⁴⁷⁾ R. VAN MARLE, *The Development...*, vol. III, *L'Aja*, 1924, p. 408.

⁴⁸⁾ R. OFFENER, in *Mitt. d. Kunsthist. Inst. in Florenz*, VII (1956), p. 192.

⁴⁹⁾ V. N. LAZAREFF, in *Art in America*, XVI (1927), p. 31, ill. fig. 4. Sulla tavola di Mosca, cfr. anche V. SCILEIKO-ANDREEVA, in *La vita del Museo*, 1927, p. 30 (in russo), e il

Catalogo dei Dipinti e delle Sculture del Museo Puskin, Mosca, 1961, p. 103. La tavola misura cm. 163 x 92.

¹⁰⁾ Cfr. *Ermitage Imperiale, Album di riproduzioni...* cit., 1912, tav. 175.

¹¹⁾ A. MUÑOZ, *Pièces de choix de la Collection du Comte Grégoire Stroganoff*, vol. II, Roma, 1911, p. 11, tav. III.

¹²⁾ B. BERENSON, in *Dedalo*, XI (1930-31), p. 274, ill.

¹³⁾ *Ermitage Statale. Dipartimento dell'Arte Occidentale, Catalogo dei Dipinti*, vol. I, Mosca, 1958, p. 141, n. 290 (in russo). La tavola misura cm. 68 x 28.

¹⁴⁾ M. MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951, p. 31. V. N. LAZAREFF, *Le Origini...*, vol. II, Mosca, 1959, p. 290, nota 283.

¹⁵⁾ Alla medesima conclusione vedo che è giunto, indipendentemente da me, anche H. BEENKEN (cfr. R. OERTEL, *Frühe Italienische Malerei in Altenburg*, 1961, p. 79).

¹⁶⁾ Il dipinto mi è noto soltanto attraverso una fotografia, che reca le indicazioni delle misure (cm. 70 x 28).

¹⁷⁾ Vedi M. MEISS, *op. cit.*, p. 39, nota 107.

¹⁸⁾ *Ermitage Statale. Dipartimento dell'Arte Occidentale. Catalogo dei Dipinti*, vol. I, Mosca, 1958, p. 142, nn. 4157 e 4159.



FIG. 28 - NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM
VITTORE CRIVELLI: MADONNA COL BAMBINO

19) R. VAN MARLE, *The Development...*, vol. XIV, L'Aja, 1933, p. 126, nota 1. *Catalogue de la Vente Elia Volpi*, Roma, 1910, n. 215, ill. tav. IV.

20) U. GNOLI, *Pittori e Miniatori nell'Umbria*, Spoleto, 1923, p. 62.

21) B. BERENSON, *Pitt. Italiane del Rinascimento*, Milano, 1936, p. 108.

22) B. BERENSON, *op. cit.*, p. 108.

23) I medesimi fregi ad arabesco, eseguiti quasi certamente dalla stessa mano, ritornano nel fondo della 'Annunciazione' n. 907 del Museo Jacquemart-André di Parigi, attribuita alla Scuola Senese degli inizi del Quattrocento. Il dipinto, databile fra il 1450 ed il 1460, è sicuramente perugino, come provano fra l'altro i due grifoni araldici che ornano l'arcata dell'edi-

ficio. La curiosa partizione compositiva (che termina in basso con una finta tenda a fiorami) fa pensare ad una copertina di libro, sul tipo delle più conosciute "biccherne", senesi.

24) U. GNOLI, *op. cit.*, p. 62. M. DAVIES, *Nat. Gall. Catalogues. The Earlier Italian Schools*, Londra, 1951, p. 72.

25) B. BERENSON, *op. cit.*, p. 109.

26) U. GNOLI, *op. cit.*, p. 60.

27) Per il rapporto Domenico Veneziano-Bonfigli, cfr. R. LONGHI, in *Paragone*, III (1952), p. 18 e ss. Cfr. anche F. ZERI, *Due dipinti, la filologia e un nome*, Torino, 1961.

28) Per la Madonna Kress, vedi *The Samuel H. Kress Collection*, El Paso Museum of Art, 1961, n. 14.

Il laterale con il 'San Sebastiano' e un 'Santo Vescovo' viene qui riprodotto da una vecchissima e sbiadita fotografia, che però non indica chi ne fosse il proprietario. Il suo collegamento con il dipinto di El Paso risulta ancor più evidente al confronto con la riproduzione che di questo fornì A. VENTURI, in *Studi dal vero*, 1927, p. 107, fig. 61.

29) Su Carlo Crivelli, cfr. P. ZAMPETTI, in *Arte Veneta*, 1960, p. 227. Su Vittore cfr. C. FISKOVIC, *Zadarski Sredovjecní Majstori*, 1959, pp. 103, 188, 210.

30) J. A. CROWE e G. B. CAVALCASELLE, *A Hist. of Paint. in North Italy*, 1871, p. 96, nota. I due scrittori riportarono la data da altra fonte, da loro considerata degna di fede.

31) Cfr. i *Cataloghi* del Museo Rumiantzev del 1901 e 1903.

32) *Starje Godij*, 1910, ottobre, pp. 3-11.

33) Cfr. i *Cataloghi* del Museo Rumiantzev del 1912, 1913, 1915.

34) Cfr. il *Catalogo delle Pitture e Sculture del Museo Puskin*, Mosca, 1961, p. 103 (in russo). Il polittico reca il n. di inventario 212, e misura complessivamente cm. 113 x 190.

35) R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, 1946, p. 57, ill. tav. 52.

36) L. COLETTI, *Pitt. veneta del Quattrocento*, 1953, p. XLVII.

37) R. VAN MARLE, *The Development...* vol. XVIII, 1936, p. 84, nota 1.

38) B. BERENSON, *Pitt. it. del Rinascimento*, 1936, p. 343; e *Venetian School*, 1957, p. 121.

39) *Mostra della Pittura veneta nelle Marche*, Ancona, 1950, catal. a cura di P. Zampetti, p. 20, n. 14.

40) P. ZAMPETTI, *Il Palazzo Ducale di Urbino e la Galleria Nazionale delle Marche*, 1952, p. 12.

41) Cfr. *Paragone*, 107 (1958), p. 38.

42) Cfr. il *Catalogo* della Mostra "Carlo Crivelli e i Crivelleschi", 1961, II ed., p. 170.

43) I due pannelli della Collezione Van Heek furono presentati come opere di Carlo da F. Drey (*Carlo Crivelli*, 1927, tav. XLIII, p. 135), ma dalla restante letteratura restituiti unanimemente a Vittore; la loro riunione ai due scomparti del Victoria and Albert Museum di Londra sembra già accennata dal Berenson (*Venetian School*, 1957, vol. I, figg. 161-162).

44) Cfr. *The Samuel H. Kress Collection at the University of Arizona*, 1957, n. 7.

45) Alle opere elencate dal Berenson nelle *Venetian School* del 1957 vanno aggiunte, fra l'altro:

Camden (N. J.), Collezione W. S. Serri: 'Il Battista' (già nella Collezione Wilstach, e parte del registro inferiore del medesimo polittico cui appartengono la Santa Caterina d'Alessandria dell'Ashmolean Museum e il Sant'Antonio da Padova già Nevin e poi Platt ad Englewood, mezze figure dell'ordine superiore).

già New York, Van Diemen: 'Il Redentore risorto e un Santo Apostolo' (frammenti di una predella, la stessa cui appartiene la mezza figura del Lindenau-Museum di Altenburg, n. 107, catalogata come Nicolò Alunno, ma sotto il nome di Vittore nel Berenson e nel Van Marle).

Roma, Palazzo Muti-Bussi: 'Pietà a quattro figure' (scomparto centrale dell'ordine superiore di un polittico).

già Londra, Collezione Miss Priestley: 'Pietà a quattro figure'.

Umtali (South Rhodesia), Collezione S. L. Courtald: 'Madonna in trono e due Angeli' (la stessa pubblicata dal Drey, *Carlo Crivelli*, tav. LXXXIII; forse centro dei due pannelli n. 210 e 211 di Brera).

Sandbeck Park (Yorkshire), Collezione dell'Earl of Scarborough: Lunetta con l'Incoronazione della Vergine (dalla Collezione Charles Butler; esposta nel dicembre 1948 nella City Art Gallery di Leeds).