



**2018**

**IL CAPITALE CULTURALE**

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

**eum**



## Il Capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*  
n. 17, 2018

ISSN 2039-2362 (online)

*Direttore / Editor*

Massimo Montella

*Co-Direttori / Co-Editors*

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,  
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela  
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,  
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo  
Sciullo

*Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator*  
Francesca Coltrinari

*Coordinatore tecnico / Managing Coordinator*  
Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial Office*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca  
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,  
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco  
Pirani, Mauro Saracco, Simone Sisani, Emanuela  
Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni  
culturali / Scientific Committee - Division of  
Cultural Heritage and Tourism*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,  
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,  
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,  
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,  
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco  
Pirani, Mauro Saracco, Michela Sclaro†,  
Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen  
Vitale

*Comitato scientifico / Scientific Committee*

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto  
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,  
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella  
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna  
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine  
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,  
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano  
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,  
Maurizio De Vita, Michela di Macco, Fabio

Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani,  
Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto  
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,  
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,  
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.  
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,  
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard  
Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi,  
Angelo R. Pupino, Bernardino  
Quattrociocchi, Margherita Rasulo, Mauro  
Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto  
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,  
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank  
Vermeulen, Stefano Vitali

*Web*

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

*e-mail*

[icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher*

eum edizioni università di macerata, Centro  
direzionale, via Carducci 63/a - 62100  
Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor*

Marzia Pelati

*Progetto grafico / Graphics*

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA  
Rivista riconosciuta CUNSTA  
Rivista riconosciuta SISMED  
Rivista indicizzata WOS

---

# La sostenibilità e la valutazione delle riviste scientifiche italiane in ambito SSH

a cura di Mara Cerquetti e Pierluigi Feliciati

---

Altri contributi

---

Saggi

# Dieric Bouts: il ruolo del «pictor ymaginum» nel Brabante del XV secolo

Tamara Dominici\*

## *Abstract*

Lovanio iniziò a godere di grande fama grazie all'impulso artistico e culturale dato dall'Università, istituita nel 1425. È probabile che il maestro Dieric Bouts sia stato attratto proprio da questo clima, visto che la città brabantina si stava espandendo con la costruzione di edifici importanti, richiedendo di conseguenza l'intervento di artisti e artigiani. Bouts

\* Tamara Dominici, specializzata presso la Scuola di Specializzazione in beni storici artistici dell'Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: tdominici89@gmail.com.

Quanto segue è parte delle ricerche condotte in Belgio, in occasione del tirocinio svolto presso l'M Museum Leuven, e utile ai fini della stesura della tesi in Storia dell'arte moderna, discussa presso la Scuola di specializzazione in beni storici artistici dell'Università degli Studi di Macerata in data 21 aprile 2017. Alla relatrice, la prof.ssa Raffaella Morselli, va il mio ringraziamento per aver seguito con attenzione il lavoro di tesi. Inoltre, desidero ringraziare il prof. Wim François (KU Leuven), il dott. Peter Carpreau e la dott.ssa Hélène Verreycke che hanno reso possibile il mio tirocinio in Belgio. Un sentito grazie va, infine, al dott. Antonio Gerace (KU Leuven) per il prezioso aiuto.

acquisì nel corso del tempo un considerevole status sociale, in particolare grazie ai dipinti eseguiti per il palazzo comunale di Lovanio. Inoltre, egli viene solitamente ricordato per il *Trittico con l'Ultima Cena*, il cui caso è certamente unico nel suo genere; si conoscono, infatti, le clausole contrattuali dell'opera. Questo contributo permette dunque di comprendere, attraverso la contestualizzazione di un caso particolare, quali fossero le condizioni sociali in cui un artista operava, individuandone il possibile motore economico.

Leuven attained fame through the artistic and cultural impulse given by the University, established in 1425. Probably, Dieric Bouts was attracted by such milieu, since the Brabantine city grew up with new buildings, which needed the work of artists and artisans. In this context, Bouts achieved an outstanding social status, especially thanks to the commissions for the Leuven city hall. Moreover, this painter is renowned for his *Triptych of the Last Supper*. This work is very important, since the contract of this painting is available. By contextualizing Bout's case, this article aims at showing the social condition of the artist in 15<sup>th</sup> century Brabant, in order to identify the possible economic cause.

Chronologiquement, Dirk Bouts se situe entre Petrus Christus et Hugo van der Goes. Le réalisme et la monumentalité de l'art flamand lui sont tout acquis. Quant à l'esprit, il est loin de la cérébralité froide de Jan van Eyck ou du sens dramatique de Van der Weyden. Son œuvre se caractérise par le recueillement et une atmosphère de silence. L'interrogation demeure de savoir si le lyrisme pondéré de l'art des Pays-Bas septentrionaux y a contribué<sup>1</sup>.

Forme cristallizzate, lucide e severe, figure isolate, irrigidite, i cui gesti risultano sospesi, caratterizzano il linguaggio pittorico di Dieric Bouts<sup>2</sup> (Haarlem 1415 circa – Lovanio 1475). I volti dei personaggi, generalmente dall'espressione seria e ascetica, lasciano trasparire una «devozionalità serrata e secca»<sup>3</sup>, la stessa che si coglie nella sua opera più celebre, il *Trittico con l'Ultima Cena* (fig. 1). Questo capolavoro, che oggi è possibile ammirare esattamente nel luogo per il quale è stato richiesto e progettato, la cappella del Santissimo Sacramento presso la Collegiata di San Pietro (in neerlandese *Sint-Pieterskerk*) a Lovanio (in neerlandese Leuven, in francese Louvain), ha anche l'enorme pregio di essere una delle poche opere del XV secolo così ben documentate<sup>4</sup>. Infatti, nella seconda metà dell'Ottocento,

<sup>1</sup> Smeyers 1998a, p. 32.

<sup>2</sup> Anche conosciuto come Dirk, Dirck o Thierry Bouuds o Bout. Sull'attività pittorica di Bouts si veda Périer-D'Ieteren 2005.

<sup>3</sup> Limentani Viridis 1978, p. 96.

<sup>4</sup> All'inizio del XVIII secolo, l'opera venne smembrata. Nel 1814 i fratelli Boisserée acquistarono dalla collezione von Bettendorf i due pannelli superiori dei quattro che costituivano le ante laterali. Essi entrarono così a far parte della pinacoteca di Monaco, dopo che nel 1827 Ludwing I di Baviera decise di comprarli dalla collezione Boisserée. Nel 1834 vennero poi acquistati i due pannelli inferiori per la Gemäldegalerie di Berlino. La parte centrale rimase invece a Lovanio, ma fu rimossa dalla chiesa quando, nel 1914, venne dato fuoco all'edificio. Nel 1919, grazie al Trattato di Versailles, i quattro pannelli rientrarono in Belgio, insieme ad altre opere come il famoso *Polittico dell'Agnello Mistico* di Jan van Eyck, ma ben presto trovarono nuovamente la via della Germania; nel 1942, infatti, furono presi dalle forze occupanti. Ritourneranno in Belgio solo nel 1945, quando l'intero lavoro potrà finalmente essere ricomposto e reinstallato all'interno della chiesa, dove tutt'ora

l'archivista Edward van Even scoprì e pubblicò i pagamenti ottenuti da Bouts, includendo il contratto per mezzo del quale il lavoro venne commissionato nel 1464 e la ricevuta di pagamento finale del 1468<sup>5</sup>. Sfortunatamente i documenti originali andarono distrutti a seguito dell'incendio che colpì la chiesa nel 1914, ma ci restano comunque le trascrizioni dello storico lovaniense, da cui è possibile partire per proporre una più ampia valutazione del ruolo sociale assunto da questo maestro all'interno del proprio contesto storico.

Il *Trittico con l'Ultima Cena* fu richiesto dalla confraternita del Santissimo Sacramento<sup>6</sup>, duecento anni dopo l'istituzione della festa del *Corpus Christi*<sup>7</sup>, celebrata annualmente a Lovanio con una processione. Il tema, assolutamente in linea con gli interessi della confraternita, non poteva quindi che essere quello dell'Eucaristia, che rievoca il sacrificio compiuto da Cristo per redimere gli uomini dal peccato. Il pannello centrale raffigura così l'*Ultima Cena*<sup>8</sup>, quelli laterali, invece, divisi in due riquadri ciascuno, struttura peraltro poco comune per il Quattrocento, contengono soggetti veterotestamentari, che prefigurano il sacramento eucaristico<sup>9</sup>.

si trova. Cfr. Comblen-Sonkes 1996, pp. 26-28; Ridderbos 2005, p. 86. L'artista era già stato ingaggiato dalla stessa confraternita per la realizzazione del *Trittico del Martirio di Sant'Erasmo*, da collocarsi sempre all'interno della collegiata di Lovanio.

<sup>5</sup> Il contratto è stato trascritto e pubblicato da van Even nel 1898, si veda appunto van Even 1898, pp. 474-476, nota 1. Per una trascrizione di questo prezioso documento cfr. anche Schöne 1938, p. 240, documento 55. Edward van Even (Lovanio 1821 – Lovanio 1905) fu uno storico e archivista belga che, a partire dal 1846, divenne anche bibliotecario della Biblioteca Universitaria di Lovanio.

<sup>6</sup> Nel sud dei Paesi Bassi si svilupparono diverse confraternite dedicate al Santissimo Sacramento. La confraternita del Santissimo Sacramento di Lovanio, una delle più antiche, venne stabilita nel 1432 nella chiesa di San Pietro. Nell'anno seguente, le furono assegnate due cappelle adiacenti nel deambulatorio della stessa collegiata. Cfr. Smeyers 1998b, p. 37. Riguardo all'iconografia dell'ultima cena si veda van der Ploeg 2005; de Simone 2011.

<sup>7</sup> La solennità del *Corpus Domini* o *Corpus Christi* nacque proprio nella diocesi di Liegi, di cui faceva parte anche Lovanio, per celebrare la presenza reale di Cristo nell'Eucaristia. L'introduzione di questa festività si deve alla monaca agostiniana Giuliana di Cornillon, che visse nella seconda metà del XIII secolo, e convinse l'allora arcidiacono di Liegi, Jacques Pantaléon (il futuro Urbano IV), a celebrare la festa che verrà poi nel 1264 estesa a tutta la Chiesa. Cfr. Comblen-Sonkes 1996, p. 15.

<sup>8</sup> A essere raffigurata nel pannello centrale è più propriamente l'*Istituzione dell'Eucaristia*, che non era certamente un soggetto nuovo in ambito artistico, benché non fosse così comune. Il più antico esempio in Occidente è preservato in un evangelario degli inizi del VII secolo, ora al Christ's College di Cambridge, ms. 286, f. 125. Successivamente al momento della benedizione del pane e del vino, ossia all'istituzione dell'Eucaristia, vi è quello della comunione degli apostoli. Quest'ultimo soggetto è in realtà raro in ambito pittorico in Italia e in maggior misura nelle Fiandre. Nonostante ciò, esso fu per esempio rappresentato dall'artista fiammingo Giusto di Gand (Gand 1430 circa – 1480 circa), il cui linguaggio pittorico rivela una certa familiarità con quello di Bouts. Cfr. Boon 1958. Giusto realizzò così tra il 1473 e il 1474 la pala della *Comunione degli apostoli*, commissionatagli dalla confraternita del *Corpus Domini* di Urbino e di cui Paolo Uccello aveva già realizzato la predella, cfr. Aronberg Lavin 1967. Una ricostruzione storiografica e critica sul pittore originario di Gand è stata recentemente riproposta anche in Dominici 2015.

<sup>9</sup> Le dimensioni del pannello centrale sono 183 x 152,7 cm; quelle dei pannelli laterali, invece,

Questo trittico è frutto dello studiato e preciso programma iconografico elaborato da Jan Varenacker e Gielys Bailluwel, i due teologi dell'Università di Lovanio menzionati nel contratto<sup>10</sup>. Tuttavia, se per i soggetti dei primi tre pannelli laterali, l'*Incontro fra Abramo e Melchizedek*, la *Pasqua ebraica* e la *Raccolta della manna*, essi non ebbero bisogno di fare molte ricerche, in quanto la relazione con l'episodio dell'ultima cena era nota e presente anche nello *Speculum humanae salvationis*<sup>11</sup>, per il quarto, dovettero probabilmente affidarsi ad altre fonti, come per esempio le *Enarrationes* del coevo belga Dionigi il Certosino<sup>12</sup>, il quale intravedeva nell'episodio di Elia nel deserto un preciso connotato eucaristico<sup>13</sup>. Nonostante non fosse inusuale l'utilizzo di consulenti esterni per il suggerimento dei soggetti pittorici<sup>14</sup>, è difficile trovare altri documenti relativi a dipinti fiamminghi contemporanei che riportino il nome degli esperti impiegati come avviene invece in questo caso. L'elaborazione di un programma iconografico così appropriato per il *Trittico con l'Ultima Cena* dimostra quindi che Bouts, per giungere a un tale risultato, si trovò spesso a dover parlare con questi studiosi, garanti insieme al cavaliere Claes van Sinte Goericx, al prete Laurent van Malcote e al maestro della *schola* Gheert Fabri della stipula del contratto<sup>15</sup>.

L'accordo per adornare l'altare della cappella, collocata nella parte nord del deambulatorio, venne siglato il 15 marzo del 1464 dal pittore Dieric Bouts e dai quattro membri della confraternita: Rase van Baussele, borgomastro della città brabantina, Laureyse van Wynge, Reyner Stoep e il panettiere Stas Roelofs<sup>16</sup>. Si

sono circa 88 × 71 cm. Per una descrizione dettagliata dei vari pannelli cfr. Comblen-Sonkes 1996, pp. 7-13.

<sup>10</sup> Smeyers 1998b, p. 37.

<sup>11</sup> Lo *Speculum humanae salvationis* è un'opera anonima e illustrata della teologia popolare tardomedievale. Di genere enciclopedico, essa raccoglie gli eventi del Vecchio Testamento che prefigurano o predicano quelli del Nuovo Testamento.

<sup>12</sup> Dionysius van Rijkel (Rijkel 1402 – Roermond 1471), italianizzato in Dionigi di Rijkel e noto anche come Dionigi il Certosino, fu un monaco, mistico e teologo belga.

<sup>13</sup> «*Et ecce angelus Domini tetigit eum. Quemadmodum Eliam afflictum, esurientem, lassatum ac dormientem tetigit angelus Dei; sic quoscumque devotos, poenitentem, tentatos, in bonis operibus fatigatos, ac contemplativos Deus suo instinctu divino piissimo, et per sanctos angelos misericorditer visitat, consolatur, roborat, et accendit, et aqua sapientiae potat, atque subcinericio reficit pane, videlicet corpore Christi, qui ait, Ego sum panis vitae [...] Comedit ergo et bibit, et rursum obdormivit. Qui enim Christum in Sacramento salubriter suscepit*», Dionysius 1897, p. 716a.

<sup>14</sup> Per esempio, nel 1472 il consiglio della città di Lovanio pagò il teologo Jan van Haeght per trovare un soggetto idoneo per le scene della giustizia di Bouts, si veda *infra*. Inoltre, è difficilmente immaginabile per esempio che il programma del *Polittico dell'Agnello Mistico* sia stato concepito senza un suggerimento di carattere teologico. Cfr. in particolare Dekeyzer 1998.

<sup>15</sup> «Hier / waren over de voirscreven eerweerdige here professseurs Her claes van sinte goericx ridder Meester laureyes van maelcote priester ende meester gheert fabri scoelmeester», citato in van Even 1898, p. 476, nota 1; Schöne 1938, p. 240, documento 55.

<sup>16</sup> «Cond ende kenlye zy allen den ghenen die dit tegenwoirdige cyrograff selen sien off hoiren lesen dat op / den XV<sup>ten</sup> dach van meerte int jaer XIII<sup>ic</sup> LX<sup>iiii</sup> [15 marzo 1464] na costume van scrieven inden eerwerdigen hove van luydic / eene zekere vorwerde ende condicie gesciet ende

è supposto così che le figure non facenti parte dei dodici apostoli e rappresentate nel pannello centrale dell'*Ultima Cena* potessero essere proprio i membri della confraternita del Santissimo Sacramento che firmarono il contratto per la realizzazione del trittico. Il primo dei quattro personaggi si trova alle spalle di Pietro e guarda in direzione delle mani di Cristo, il secondo, spesso considerato come un autoritratto dell'artista, è a destra, vicino a un credenza; gli altri due, invece, si affacciano dal passavivande a sinistra del camino. Essi non vengono mostrati in ginocchio, come solitamente accade per i committenti all'interno di opere dal carattere votivo e religioso, ma appaiono piuttosto come servitori e testimoni dell'istituzione dell'Eucaristia, che è il fulcro della devozione della confraternita del Santissimo Sacramento<sup>17</sup>.

Il contratto per questo lavoro risulta essere così uno dei più antichi conservatisi e pare, peraltro, l'unico conosciuto per un'opera neerlandese tuttora esistente<sup>18</sup>; è quindi divenuto di estremo interesse non solo per quanto concerne l'attività di Bouts, ma anche, più in generale, per l'arte fiamminga del XV secolo. Di norma questo tipo di documenti dovrebbe includere, come appunto in questo specifico caso, la destinazione precisa e la natura del manufatto richiesto, venendo anche a chiarirne il soggetto o meglio i soggetti che avrebbero dovuto caratterizzare il lavoro. A Bouts fu chiesto di realizzare un'opera seguendo precisi riferimenti iconografici; le scene sui pannelli laterali non vengono però menzionate nella sequenza in cui appaiono nel trittico. Il contratto, infatti, riporta:

Item in elker dueren binnen twee figueren uutten ouden testamente Die eenen vande hemelscen / brode Die andere van melchisedech die derde van helyas ende die vierde vande etene des paeschlams in die / oude wet Item op elc van desen dueren sal buyten staen een figure Op die eene die figure vanden XII broden diemen alleene den priesters teten gaf ende.

Inoltre, su ciascuna anta, nell'interno, due scene dell'Antico Testamento; nella prima, la raccolta della manna, nell'altra l'offerta di Melchisedeck, nella terza, il profeta Elia, e nella quarta la distribuzione dell'agnello pasquale, secondo l'antica legge. Allo stesso modo, su ciascuna anta, nella parte esterna, si avrà una scena; su una, l'episodio dei dodici pani che vengono dati da mangiare solamente ai sacerdoti<sup>19</sup>.

In base all'accordo, Bouts avrebbe dovuto dipingere anche la parte esterna delle ali laterali; tuttavia, a causa di una lacuna nel testo, è possibile conoscere solo uno dei due soggetti, quello dei dodici pani non lievitati che gli israeliti avrebbero dovuto sacrificare ogni sabato (Lv 24: 5-9), e di cui tuttavia non rimane alcuna

gemaect is tusschen de vier meesters der bruederscap van den / heiligen sacramente inder kerken van sinte peters te loevenen inden name ende van wegen der selver bruederscap / In deen zyde te weten Rase van baussele als meyer Laureyse van wynghe Reyner stoep ende stas roelofs beckerere», citato in van Even 1898, p. 474, nota 1; Schöne 1938, p. 240, documento 55.

<sup>17</sup> Cfr. Smeyers 1998b, p. 43.

<sup>18</sup> Campbell 1976, p. 192, nota 53.

<sup>19</sup> Citato in van Even 1898, p. 476, nota 1; Schöne 1938, p. 240, documento 55. Traduzione italiana a cura dell'autrice.

traccia di pittura. Inoltre, non è frequente in quest'area geografica, come invece avviene per questo trittico, trovare in un contratto istruzioni iconografiche in grado di descrivere il tema di ogni singolo pannello: spesso il lavoro veniva semplicemente indicato come pittura su tavola (*een tafele van pourtraituren*). È tuttavia più consueto rintracciare in questo tipo di documentazione accenni a uno specifico modello, un lavoro già esistente a cui il pittore avrebbe dovuto far riferimento, o a precisi materiali e alla qualità dei colori. Nello scritto del 1464 questo genere di dati risulta invece assente, facendo presupporre che la confraternita potesse ritenere tali restrizioni inappropriate per un maestro della reputazione di Bouts<sup>20</sup>. La qualità del lavoro, solitamente raccomandata nelle diverse pattuizioni con svariate formule, viene poi sottolineata anche in questo caso; l'artista dichiara, infatti, di impegnarsi a eseguire il lavoro nel miglior modo possibile<sup>21</sup>. Inoltre, una frase spesso citata dagli studiosi sembra riporti che non fosse permesso al pittore accettare nuove commissioni durante il periodo di preparazione e realizzazione del trittico per la confraternita del *Corpus Domini*. In realtà a un'attenta lettura del passo si evince come si parli di *gheen ander tafelwerc* ossia «nessun altro lavoro su tavola»:

Ende is vorwerde dat de voirscreven meester dieric als hy dese tafele voirscreven begonst sal / hebben gheen ander tafelwerc aennemen en sal voir dat dese voirscreven tafele volmaect zyn sal.

E sulla condizione che non appena il detto maestro Dieric avrà iniziato a lavorare alla suddetta opera, egli non accetterà nessun altro lavoro su tavola, fin quando la detta opera [non] sarà terminata<sup>22</sup>.

Ciò implica che all'artista era vietato accettare altri *tafelwerc*, ossia impegnative commissioni su tavola, mentre probabilmente poteva continuare a sviluppare i suoi progetti attraverso schizzi e disegni<sup>23</sup>. Certamente questo tipo di clausola, che proibiva a Bouts di dipingere altri pannelli, puntava ad assicurarsi che la commissione venisse completata in tempi brevi.

Per il trittico, Dieric venne pagato 200 *gulden* renani, in pezzi da 20 soldi. All'epoca, 1 *gulden* o fiorino renano corrispondeva a 1 lira di 40 grossi fiamminghi<sup>24</sup>, questo significa che la paga elargita a Bouts fu di 8000 denari

<sup>20</sup> Cfr. Martens 2005, p. 365.

<sup>21</sup> «[N]a allen synen besten vermoegenen egheenen arbeit cost noch tyt dair inne sparende», citato in van Even 1898, p. 475, nota 1; Schöne 1938, p. 240, documento 55.

<sup>22</sup> *Ibidem*. Traduzione italiana a cura dell'autrice.

<sup>23</sup> Cfr. Martens 1999, p. 402.

<sup>24</sup> In questo periodo la varietà delle monete di conto si mostra piuttosto ampia, nonostante siano stati due i sistemi più utilizzati: quello della lira fiamminga di grossi e quello della lira sottile di 40 grossi. Quest'ultimo era quello maggiormente impiegato dall'amministrazione finanziaria borgognona. Cfr. Spufford 1970, p. 17. 1 lira di grossi fiamminghi (*pond grooten Vlaamsch* o *livre de gros*) equivaleva così a 20 soldi (*scelling* o *escalin* o anche *stuiver*) e 240 denari, e corrispondeva a 6 lire di 40 grossi (1 li. gr. fl. = 6 li. di 40 gr. fl.), cfr. *ivi*, p. 167. Si veda anche Vaughan 1970,

di grossi fiamminghi ossia 12.000 *plakken*<sup>25</sup>. Il contratto stabiliva poi che la confraternita dovesse pagare al maestro un anticipo di 25 *gulden* renani, altri 25 sarebbero stati dati dopo sei mesi e 50 al termine del suo lavoro<sup>26</sup>, i restanti 100 sarebbero stati pagati entro 15 mesi dalla consegna. I documenti concernenti il trittico attestano tre pagamenti<sup>27</sup> con date però irregolari e il cui ammontare appare inferiore rispetto a quanto pattuito. Bouts ottenne, infatti, 13 *gulden* il 4 luglio 1466, altri 8 il 6 agosto 1467 e un pagamento di 29 *gulden* il 9 febbraio del 1468<sup>28</sup>. Dal momento che risultano così solo 50 *gulden*, le registrazioni delle restanti retribuzioni devono essere andate perdute. Inoltre, dagli atti esistenti non è possibile trarre informazioni riguardo al momento esatto in cui Bouts incominciò l'opera o in merito al momento in cui la completò, sebbene si sia a conoscenza del fatto che nel febbraio del 1468 il trittico si trovava già nella chiesa di San Pietro. Nonostante sia risaputo che il contratto stipulato dall'artista gli vietava di dipingere contemporaneamente altri pannelli, non includendo però nel divieto altre attività, come fare disegni, modelli o dipingere su tela, non si è a conoscenza se il lavoro sia stato svolto da Bouts con o senza interruzioni. Egli scrisse anche una ricevuta il 9 febbraio 1468 dichiarando di essere stato interamente pagato per il suo lavoro: «Ic Dieric Bouts kenne mi vernucht en vol betaelt als van den werc dat ic ghemaect hebbe den Heilichen Sacrament» (Io Dieric Bouts mi dichiaro soddisfatto e interamente pagato dell'opera che ho eseguito per il Santissimo Sacramento)<sup>29</sup>. A queste parole fa seguito una breve nota esplicativa in cui si afferma che la dichiarazione precedente è autografa dell'artista, al quale era stata corrisposta l'intera cifra per il trittico.

p. XVII, in cui si legge: «[N]umerous systems of money of account, nearly all based on pounds, shillings and pence, were used in Burgundy; the accounts of the receipt-general of all finances employ eleven of them between 1433 and 1444. But two were dominant: one based on the pound groat, which comprised 240 Flemish groats, the other based on the pound of 40 groats». Per approfondimenti si veda anche Naster 1975; de Witte 1986, vol. 2, pp. 1-107;

<sup>25</sup> Cfr. van Buyten 1975, p. 134, nota 12. 1 *gulden* renano era anche l'equivalente di circa 60 *plakken* (*placken* o *pleeken*) nel 1460-1461. Nel 1436, tuttavia, 1 *gulden* renano corrispondeva precisamente a 54 *plakken*, cfr. van Uytven 1961, pp. 70-71; Meulemans 1979, p. 52, nota 263.

<sup>26</sup> Nel contratto, infatti, si legge: «geven sal ende betalen den selven meester diericke de somme van teewhondert rynsche guldenen te twintich stuvers / stuck te weten XXV rynsche guldenen dair af also haeste hy dese voirescreven tafle beghinnen sal ende voirt binnen / eenen halven jare dair na noch XXV rynsche guldenen ende als dwerck volmaect sal zyn noch vyftich rynsche guldenen / ende dan binnen eenen jare dair na oft onbegrepen drie maende na djaer die ander ende leste honderd Mair», citato in van Even 1898, pp. 475-476, nota 1; Schöne 1938, p. 240, documento 55.

<sup>27</sup> Per approfondimenti sui pagamenti si veda van Uytven 1998a.

<sup>28</sup> «Item, betaelt meester DIERCKEN BOUTS, op 't werck van onser *Taefelen*, 13 rynsgulden, stuck te 20 stuyvers, 4 daghe in julio 1466», documento 4 luglio 1466, *Comptes de la confrérie du Saint-Sacrament* – «Item, [...] op dem 6 dach van augusto, meester DIERCKEN BOUTSS, op 't werck van onser *Taefelen* 8 rynsgulden, stuck te 20 st.», documento 6 agosto 1467, *Comptes de la confrérie du Saint-Sacrament* – «Betaelt aen meester DIERIC van der *Tafelen*, 29 rynsgulden, van 20 stuvers», 9 febbraio 1468, *Comptes cités*, citato in van Even 1898, p. 478, nota 2; Schöne 1938, p. 241, documenti 57-59. Nelle citazioni dal latino e dal fiammingo le parole, e persino le sillabe, poste in corsivo riproducono esattamente le trascrizioni degli originali.

<sup>29</sup> *Ibidem*, documento 59.

Le opportunità lavorative, garantite dal benessere prima economico e poi culturale, che in quegli anni solamente un centro universitario come Lovanio poteva offrire, devono aver quindi sedotto Bouts a tal punto da indurlo a trasferirsi dalla città natale di Haarlem<sup>30</sup>. Il centro brabantino era in rapida espansione e aspirava a rivaleggiare con quelli più famosi di Bruxelles e Anversa<sup>31</sup>. Intorno al 1450 Lovanio e Bruxelles avevano rispettivamente 25.000 e 40.000 abitanti. Alla fine del XIV secolo, dato il ridimensionamento demografico di Bruxelles, la capitale del Brabante<sup>32</sup> fiammingo fu considerata un valido rimpiazzo alla residenza ducale<sup>33</sup>. Si trattava in effetti di un centro economico relativamente fiorente, in particolare nel campo della manifattura tessile<sup>34</sup>. Nonostante lo stato di indigenza in cui versavano gli strati più bassi della popolazione, fiorirono, infatti, proprio a Lovanio diverse industrie di merci di lusso, che insieme all'università e al nuovo fervore dato dagli studi teologici fecero di questo luogo una delle aree culturali dei Paesi Bassi<sup>35</sup>. Il successo dell'università, la più grande e antica della regione<sup>36</sup>, tanto da essere definita *Athènes de la Belgique*<sup>37</sup>, fondata nel 1425 da Giovanni IV di Brabante<sup>38</sup>, con il consenso di papa Martino V, segnò l'inizio di un periodo di fioritura in cui venne ricostruita in stile gotico brabantino la Collegiata di San Pietro, che

<sup>30</sup> In più, la presenza di studiosi e professori provenienti dall'Olanda e in particolare da Haarlem potrebbe aver favorito lo spostamento di Bouts, che nel 1448 pare fosse già presente nella città brabantina. Cfr. Smeyers 1998a, pp. 25-26.

<sup>31</sup> Una concisa descrizione della città di Lovanio si ha nelle parole dello storico belga Adriaan van Baarland (1486-1538): «Lovanium caput est urbium Brabantiae, coeli et aëris benignitate nulli cedens aliarum. Hic intra muros libera prata, vineae, horti spatiosi, agri, pomaria, campi, dumi, saltus, pascua, parvae sylvulae, parva nemuscula, ut merito hanc sedem ac domicilium optimarum artium delegerint majores nostri», Molanus 1861, libro IX, cap. 2, p. 461.

<sup>32</sup> Questo antico ducato corrispondeva all'attuale zona settentrionale del Belgio e a quella meridionale dei Paesi Bassi. Oggi il Brabante belga comprende il Brabante fiammingo, che si trova nella regione delle Fiandre e ha come capoluogo Lovanio, e il Brabante vallone, collocato nella regione della Vallonia e che ha come capoluogo Wavre. Il Brabante olandese è ora, invece, una provincia dei Paesi Bassi, il cui capoluogo è 's-Hertogenbosch.

<sup>33</sup> Pirenne 1937, p. 170.

<sup>34</sup> Cfr. Uytven 1961.

<sup>35</sup> Cfr. van Even 1895; van Uytven 1980, pp. 113-365. Con il termine Paesi Bassi qui si vogliono intendere gli attuali Belgio e Olanda. La dizione "Nord" è generalmente legata all'Olanda, mentre quella "Sud" al Belgio. La configurazione storica di queste zone subì numerosi mutamenti nel corso dei secoli; in particolare, per il Quattrocento, può essere adottata anche l'espressione "ducato di Borgogna", o ancora, quella più corretta e precisa di "Paesi Bassi borgognoni", che tra il 1384 e il 1482 comprendevano gran parte dell'attuale Belgio e dei Paesi Bassi, il Lussemburgo e alcune zone a nord della Francia. Cfr. Pirenne 1909; Pirenne 1909-1932, voll. 1-2. Inoltre, si veda Prevenier, Blockmans 1986; Blockmans *et al.* 1999; Blockmans 2009.

<sup>36</sup> Oltre a Lovanio, l'altra università presente nell'area era quella di Colonia (fondata nel 1388), entrambe rette da teologi scolastici. Per approfondimenti sull'Università di Lovanio, in latino *Studium Generale Lovaniense* o *Universitas Studiorum Lovaniensis*, si veda Aubert 1976.

<sup>37</sup> Van Even 1860, p. 285.

<sup>38</sup> Quando Filippo III il Buono (1419-1467) divenne duca di Borgogna nel 1419, il Brabante era retto da Giovanni IV (1415-1427), il figlio maggiore di Antonio (1406-1415), noto anche come Antonio del Brabante e fratello di Giovanni Senza Paura (1404-1419), quindi anch'egli figlio del duca di Borgogna Filippo l'Ardito (1364-1404). Cfr. Vaughan 1970.

andrà ad ospitare ben due opere di Bouts, e in cui cominciarono i lavori per la realizzazione del nuovo e suggestivo municipio (*stadhuis*)<sup>39</sup>, sempre in stile gotico brabantino, che rimane tuttora uno dei maggiori e più ricchi esempi di palazzo comunale mai costruiti.

L'unica attività documentata che Dieric svolse per la città di Lovanio fu proprio quella relativa ai dipinti per il municipio. I lavori per questa commissione cittadina iniziarono nell'ottobre del 1467, quando era stato ormai completato il *Trittico con l'Ultima Cena* e, come si evince anche dai documenti, il legno per i pannelli era già stato acquistato ad Anversa<sup>40</sup>. Per il nuovo palazzo comunale, il maestro fu incaricato di eseguire il *Giudizio Finale*, la cui sezione centrale non è più esistente, eccetto forse per un frammento con la *Testa di Cristo* (Stoccolma, Museo Nazionale), l'*Arrivo delle Anime in Paradiso* (fig. 2) e i *Dannati dell'Inferno* (fig. 3) (Lille, Musée des Beaux-Arts), appunto considerati dalla maggior parte degli studiosi come le ante di quello che a ragion di molti è da ritenersi un trittico e che negli intenti doveva probabilmente rivaleggiare con il maestoso polittico di Beaune di Rogier van der Weyden<sup>41</sup>. A seguire furono commissionati a Bouts anche quattro pannelli con esempi storici di giustizia, con l'idea che potessero fungere da ammonimento per i giudici che li avrebbero visti nel Tribunale. Le uniche due tavole di questa serie a essere completate ed esposte de *Il giudizio dell'imperatore Ottone* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, figg. 4-5) rappresentano la leggenda che vede la decapitazione di un conte per ordine della moglie di Ottone III, la quale voleva vendicarsi del rifiuto dell'uomo alle sue *avances*<sup>42</sup>. La sposa della vittima decisa a dimostrare l'innocenza del marito si era recata dall'imperatore per sottoporsi alla prova del fuoco, da cui appunto prende il nome il secondo dei due pannelli. In esso si può vedere, isolato al centro della scena, il gesto fortemente simbolico dell'atto dimostrativo compiuto dalla donna, che consisteva nell'impugnare un ferro incandescente senza riportare ustioni<sup>43</sup>.

È possibile seguire il progresso sia del *Giudizio Finale* sia dei pannelli de *Il giudizio dell'imperatore Ottone* attraverso i documenti d'archivio. In base a una fonte piuttosto affidabile del XVII secolo, venne stretto un contratto tra Bouts e la città di Lovanio il 20 maggio 1468<sup>44</sup>: una data che si inserisce bene

<sup>39</sup> La città disponeva di un municipio già dal 1163, che fu tuttavia abbandonato nel 1379. Cfr. van Even 1860, p. 131. A dividere la chiesa, centro del potere spirituale, dal municipio, sede del potere comunale, vi era e vi è tuttora la piazza principale della città, *Grote Markt*.

<sup>40</sup> Cfr. Wisse 1998, p. 32, nota 65.

<sup>41</sup> Si veda Pächt 2010, p. 129.

<sup>42</sup> Per approfondimenti sull'iconografia cfr. Veronee-Verhaegen 1958.

<sup>43</sup> Il secondo pannello (*La prova del fuoco*) è considerato interamente di Dieric Bouts e quindi completato dall'artista prima della morte. Cfr. Pächt 2010, pp. 139-140. Nel primo (*L'esecuzione del conte innocente*), invece, si individua l'intervento di un altro pittore, forse del figlio, Dieric il Giovane.

<sup>44</sup> «Anno 1468 wordden ij stucken schildereyen gemaect by M<sup>r</sup> Dierick Stuerbout, die in de Raetcamere staen, d'eene daer de keyserre justitie doet doen over eenen grave van den hove, voert

nella cronologia suggerita dalle fonti contemporanee. Già nel 1467, Reyneren Colx, mastro carpentiere della città era stato inviato ad Anversa per acquistare una grande quantità di legno, incluse 45 tavole di quercia di notevole valore, ognuna lunga 12 piedi (circa 3 metri e mezzo)<sup>45</sup> da utilizzare per i dipinti di Bouts. I pagamenti in favore di Reyneren per il viaggio e il costo del legname furono registrati nel giugno 1468, quando esso fu trasportato per nave e inviato al municipio di Lovanio. Sembra che Bouts abbia iniziato il *Giudizio Finale* fra il 1 maggio e il 31 luglio 1468, nello stesso periodo in cui il fabbro Jan de Jonghe venne pagato per fare proprio per quest'opera quattro cardini e un piccolo lucchetto. Non è conosciuto esattamente il momento in cui il quadro venne completato, ma entro l'inizio del 1470 la Camera del Consiglio fu riccamente decorata con l'istallazione dei dipinti. Infine, fra il dicembre 1469 e il gennaio 1470, tre scalpellini, sotto la direzione del maestro architetto della città Matthijs de Layens, impiegarono 46 giorni per costruire un basamento di pietra per il *Giudizio Finale*<sup>46</sup>.

A differenza di quest'ultima opera, per i pannelli della giustizia le diverse fasi procedurali possono essere esaminate in modo più specifico. Tra il maggio e il luglio 1469, le tavole di Bouts furono preparate da Reyneren Colx e altri carpentieri. *La prova del fuoco* fu conservata in una cassa protettiva di legno, munita di porte e di lucchetto realizzati da Josse Metsys, padre del più noto Quentin. Tra il 1 maggio e il 31 luglio del 1472, Jan van Haeght, un frate agostiniano e dottore in teologia, venne pagato dalla città per aver suggerito e determinato il soggetto e i personaggi nell'opera di Bouts<sup>47</sup>. Non è pienamente chiara l'entità del contributo di van Haeght al programma dei pannelli della giustizia, ma è chiaro invece che la serie non fu mai portata a termine come era stata progettata e come annotato in un documento del 1480, quindi successivo di cinque anni alla morte di Bouts. Nello scritto, infatti, si attesta la visita di

betichten van de keyserinne, van dat hy haer onneerbaerheyt voren gelecht hadde, en d'andere daer de keyser over zyne keyserinne justitie doet, metten brande, doert voirc. betichten, dat valsch bevonden wirt, die geexstemeert waeren op ij<sup>c</sup> XXX croonen, te lxxij plecken tstück / Anno eodem xx may, heeft de stadt van Loven verdinght, tegen den voirc. Mr Dierick Stuerbout sekere tafereel oft schilderye van 26 voeten lanck en 12 voeten hooghe, met noch een tafereel van ons heeren oordeele van vj voeten hooghe, en iij voeten breed, om ende voer v<sup>c</sup> croonen, het welke oordeel hancht in de schepene camere opt stadthuys te Loven», citato in van Even 1870, p. 448; Schöne 1938, p. 242, documento 64.

<sup>45</sup> A Lovanio un piede (*Leuvense voet*) corrispondeva precisamente a 28,55 cm, cfr. van Uytven 1998a, p. 187, nota 8.

<sup>46</sup> Wisse 1998, p. 26.

<sup>47</sup> «Item, om alsulken dienst en arbeit als meester JAN VAN HAEGHT, doctoir in theologien, Augustyn, gedaen en gehadt heeft in 't vinden der *materien en personagien van den Tafelen*, die de stad heeft doen maken DIERICKE STUERBOUDT, *schildere*, en noch om andere diversche dienste die de selve meester JAN dicwile en menichwerven gedaen heeft der stad in diverse andere zaken en noch doen mochte, es hem daer om, by overdraghe van der stad, wten Registeren, ghegeven eens, in gulden te 54 plecken, 6 gulden», *Comptes de la ville de 1472*, f. 79, citato in van Even 1870, p. 183, nota 2; Schöne 1938, pp. 243-244, documento 70. Per chiarimenti si veda Wisse 1998, p. 32, nota 76.

Hugo van der Goes, chiamato dal consiglio cittadino, proprio per stimare il valore di queste tavole<sup>48</sup>. La fonte sostiene che, oltre al *Giudizio Finale*, solo uno dei quattro pannelli de *Il giudizio dell'imperatore Ottone* era stato completato da Bouts. Sulla base della valutazione di Hugo van der Goes, la città pagò agli eredi una somma di 306 *gulden*, 36 *plakken* per un totale di 16.560 *plakken* su una promessa originale di 500 corone, l'equivalente di 36.000 *plakken*<sup>49</sup>. Per i pannelli della giustizia e del *Giudizio Finale*, Bouts avrebbe dovuto ricevere, infatti, 500 corone a 72 *plakken*, cioè 24.000 denari di grossi fiamminghi<sup>50</sup>.

Ci sono poi vari aspetti, riguardanti proprio queste commissioni cittadine, a essere degni di nota, come per esempio le consistenti spese e il numero di persone coinvolte nella produzione di questi dipinti. La loro importanza è resa evidente anche dalla visita fatta sia a Bouts sia a van Haecht da parte dei magistrati di Lovanio che li onorarono con cospicue forniture di vino<sup>51</sup>. La città decise, inoltre, di adottare misure straordinarie per proteggere e conservare i dipinti: per i due pannelli della giustizia venne costruita una cassa protettiva, installata nel municipio meno di due anni dopo che il lavoro fu valutato e venne commissionato a Hubert Stuerbout, *stadsmeester schilder* ossia “maestro pittore della città”<sup>52</sup>, di dipingere una sorta di tenda affissa di fronte alla cassa. I registri specificano che il materiale fu talmente buono che

<sup>48</sup> Hugo van der Goes venne portato a Lovanio da *Rood Klooster* presso Oudergem, dove risiedeva, per valutare i dipinti, ritornando poi in città per rivedere nuovamente le opere. Cfr. Schöne 1938, p. 244, documenti 73 a-b.

<sup>49</sup> Cfr. Wisse 1998, p. 27. Wisse fa questa stima facendo corrispondere 1 *gulden* a 54 *plakken* come risulta anche dai documenti del 1472, a questo proposito si veda nota 47 del presente testo. Nel testamento di Dieric Bouts si dice: «[i]tem, legavit eisdem filiis suis omnia credita in quibus opidum Lovaniense sibi obligatur», citato in van Even 1870, p. 446, nota 1; Schöne 1938, p. 231, documento 17. I soldi che la città di Lovanio doveva ancora a loro padre sarebbero quindi andati ai due figli maschi di Bouts, Dieric e Albrecht.

<sup>50</sup> Martens 1999, pp. 411-412.

<sup>51</sup> «Item, ten tyde doen meester DIERICK (BOUTS) voerscreven dit werck macte ende de stad dat visenteerde, tot synen huys, wordt hem ghescinckt ten bevele vanden Burgemeester en de Heeren van den Rade, in wyne, lopende xc plecken. Ende des ghelycx gescinckt meeester JANNE VAN HAEGHT, doctoïr inder Godheit, die der stad de materie gaff, wt ouden Zeesten, diemen schilden soude, was hem gescinct tot synen huys in wyne xcix plecken, valent tsamen in gulden voerscreven iij gulden, xxvij plecken», *Compte 1480* (vol. del 1479), f. 160, citato in van Even 1870, p. 184, nota 2; Schöne 1938, pp. 244-245, documento 73 c.

<sup>52</sup> Wisse 1998, p. 21. Il ruolo di *stadsmeester schilder*, “maestro pittore della città” sembra, infatti, aver ricoperto una certa importanza, proprio nell'area del Brabante. Nelle Fiandre, invece, risulta che l'unico centro a essersi dotato di una figura simile sia stato Ypres. La scarsa documentazione degli archivi di Bruxelles e Anversa rende però difficile l'acquisizione di ulteriori informazioni e indicazioni riguardo a quali fossero precisamente le funzioni affidate ai pittori ufficiali dalle varie città brabantine. Sia a Lovanio sia a Malines, questa posizione sembra essere stata occupata ininterrottamente dal 1415 in avanti e pare che fin dalle sue origini fosse prevalentemente legata ai lavori per la produzione e realizzazione della principale processione annuale: a Lovanio l'*Ommegang van Onze-Lieve Vrouwe*, tenuta in settembre per commemorare la nascita della Vergine, a Malines l'*Ommegang van Sint-Rombout* (anche chiamata *Peisprocessie*), celebrata durante la Pasqua e dedicata a san Rombaldo, il santo patrono della città.

«om dat sij niet bederven en soude / vanden ghestuewe»<sup>53</sup> (non è e non sarà rovinato dalla polvere). Anche nel corso dei secoli successivi la città continuerà a investire molta cura in queste opere; risulta quindi evidente che i magistrati di Lovanio dovevano considerare questi dipinti quali manufatti di gran pregio e probabilmente come le più importanti fra le decorazioni dello *Stadhuis*. Essi avevano certamente in mente, data anche la vicinanza, i pannelli di Rogier van der Weyden, da poco installati nel nuovo municipio di Bruxelles. Le tavole de *Il giudizio dell'imperatore Ottone* similamente concepite e il *Giudizio Finale* di Bouts, rappresentano dunque la rilevanza di questo maestro, che aveva lavorato già all'interno della Collegiata di San Pietro, posta proprio di fronte allo *Stadhuis*. Edward van Even, infatti, sottolinea a questo proposito: «[l]es productions de l'artiste obtinrent dans notre ville le succès le plus complet»<sup>54</sup>.

È certamente indubbio pertanto che il talento di Bouts fosse riconosciuto e pienamente apprezzato a Lovanio. Raymond van Uytven ha però sostenuto che la parcella pagata al pittore per le sue opere non fosse stata in realtà troppo diversa da quella dei suoi colleghi<sup>55</sup>, nonostante egli godesse di una posizione di rilievo, conferitagli proprio dalle prestigiose commissioni ricevute. Infatti, per il suo capolavoro, il *Trittico con l'Ultima Cena*, egli venne pagato 12.000 *plakken*, che distribuiti per un arco di circa 4 anni, supponendo come data di inizio lavori quella del marzo 1464 e come data di fine quella del febbraio 1468, quando il trittico si trovava già nella chiesa di San Pietro, risultavano essere circa 10 *plakken* al giorno. Attorno al 1440 un manovale (*hanlanger*) veniva pagato 7 *plakken* al giorno durante i mesi estivi; nel semestre invernale, invece, appena 5<sup>56</sup>. Per stimarne il potere di acquisto si pensi che un moggio di grano (13 litri) costava 75 *plakken*<sup>57</sup>. Si evince dunque che egli dovesse lavorare almeno 250 giorni all'anno per sostenere la propria famiglia, nella speranza che nel frattempo non contraesse malattie o rimanesse disoccupato<sup>58</sup>. Pittori come lo *stadmeester schilder* Stuerbout erano invece retribuiti al pari di scalpellini qualificati ossia 12 *plakken* in estate e 9 in inverno oppure, come nel caso di Matthijs de Layens, uno degli architetti impegnati nella costruzione del municipio e della collegiata, anche solo 8 *plakken* nei mesi invernali. Pensando dunque a un carico lavorativo di 189 giornate estive e di 69 durante l'inverno per un totale di 258 giorni, il salario annuo si doveva assestare attorno ai 2889 *plakken*<sup>59</sup>. Qualora Bouts avesse lavorato alla sua opera per circa 32 mesi e fosse stato retribuito in questo modo avrebbe quindi dovuto ricevere

<sup>53</sup> *Stadsrekeningen Stadsarchief Leuven* (archivi della città di Lovanio: d'ora in poi SAL) 5105 (1481-1482), f. 125, citato in Wisse 1998, p. 32, nota 79. Anche in van Even 1870, p. 182, nota 2 e Schöne 1938, p. 245, documento 77.

<sup>54</sup> Van Even 1870, p. 116.

<sup>55</sup> Cfr. van Uytven 1992, p. 111.

<sup>56</sup> Cfr. van Uytven 1975, p. 22.

<sup>57</sup> Riguardo ai prezzi dei vari prodotti tra il 1420 e il 1425, si veda van Uytven 1980, p. 143.

<sup>58</sup> Van Uytven 1998b, p. 13.

<sup>59</sup> Cfr. van Uytven 1998a, p. 181.

una cifra di 7701 *plakken*. Egli fu però pagato 12.000 *plakken*, che dovevano comprendere sia il suo stipendio sia il costo dei materiali impiegati: questo implicava che il maestro si fosse dedicato all'opera per almeno 47 mesi ossia circa 4 anni. Lo stesso tipo di ragionamento potrebbe essere fatto anche nel caso della commissione cittadina assegnata sempre all'artista: nello specifico la somma totale qui ammontava a 500 corone, l'equivalente di 36.000 *plakken* che corrispondeva a 3600 giorni di lavoro. Tutto ciò indurrebbe però a credere che la qualità artistica e le abilità professionali non costituissero all'epoca un criterio per la remunerazione degli artisti più conosciuti, eccetto per il fatto che a essi venivano commissionati lavori di maggiori dimensioni e di più grande prestigio, a cui si aggiungeva la concessione di un modesto compenso annuo. Maximiliaan P. J. Martens è portato invece a ritenere che fosse proprio lo status sociale «the main criterion for remuneration in public employ». Inoltre,

[t]he data [...] seem to indicate that when artists concluded a contract, both quantitative criteria, such as a gross remuneration per estimated working day and the format of the work, as well as qualitative criteria, such as the degree of finish and attained social status, may have played a role in determining their honorarium<sup>60</sup>.

In effetti, ad un attento sguardo, non vi sono elementi sufficienti per affermare con certezza che la paga corrisposta a Bouts coincidesse con una retribuzione giornaliera: è più ragionevole supporre che i lavori eseguiti dal maestro sia per la collegiata sia per il municipio siano stati pagati a cottimo. Inoltre, dai termini contrattuali non è possibile derivare informazioni precise riguardo ai tempi di esecuzione; non è detto, infatti, per quanto riguarda il *Trittico con l'Ultima Cena* che esso sia stato iniziato al momento della sottoscrizione del contratto da parte dell'artista, dato che non vi erano specifiche in tal senso e nemmeno che Bouts non potesse fare altro durante l'esecuzione di questo lavoro. Stando proprio ai documenti pare gli venga negata solo la possibilità di dedicarsi ad altre opere su tavola contemporaneamente al dipinto da dover eseguire per la confraternita. Vi è poi un ulteriore elemento che porta Martens a ragionare in maniera differente rispetto a van Uytven, ossia l'analisi di alcune retribuzioni più o meno contemporanee a quelle di Bouts corrisposte ad artisti della stessa levatura anche se in città differenti.

Interessante è il caso del famoso maestro di Tournai, Jacques Daret (Tournai 1404 circa – 1470 circa), che 11 anni prima a Lille in occasione della decorazione del famoso *Banquet du Fasain*<sup>61</sup> aveva ricevuto una retribuzione di 40 denari di grossi fiamminghi al giorno. Se Bouts fosse stato pagato allo stesso modo se ne può dedurre che nelle intenzioni del pittore vi fosse sin dall'inizio quella di poter

<sup>60</sup> Martens 1999, p. 414.

<sup>61</sup> Nel 1454, in occasione di questo banchetto in cui furono coinvolti per le decorazioni dozzine di artigiani e artisti, tra cui 39 pittori, gli ospiti, all'arrivare in tavola del fagiano, fecero voto di andare in crociata contro i turchi. Sul *Banquet du Faisan* si veda Lafortune-Martel 1984.

terminare l'opera in circa 200 giorni di lavoro, poco meno di un anno lavorativo calcolato in 258 giornate<sup>62</sup>. Che la qualità artistica incidesse sui pagamenti fatti agli artisti è poi testimoniato nell'ambito miniaturistico. Per esempio, Willem Vrelant, che nel 1454 spostò il suo laboratorio da Utrecht a Bruges, fu pagato 72 lire di 40 grossi nel 1468 dall'amministrazione finanziaria locale per aver realizzato 60 miniature del secondo volume delle *Chroniques de Hainaut* al compenso ordinario di 24 soldi l'una. Quelle eseguite da Loyset Liédet nel terzo volume dello stesso manoscritto, generalmente più grandi, furono però pagate solo 18 soldi ciascuna<sup>63</sup>. Anche le miniature dei primi due volumi di *Renaut de Mountauban* costavano 18 soldi al pezzo, mentre nei volumi terzo, quarto e quinto il prezzo si abbassò scendendo a solo 16 soldi<sup>64</sup>. Le cifre così contenute sono dovute proprio alla minore qualità del prodotto: Liédet per esempio affidava alla sua bottega un enorme mole di lavoro, imponendo necessariamente un'esecuzione frettolosa, tale per cui le decorazioni risultavano estremamente stilizzate e semplificate. Simon Marmion, il cui lavoro non solo è molto più dettagliato, ma anche artisticamente superiore a quello di Liédet o di Vrelant, venne invece pagato nel 1470 non meno di 4 lire e 10 soldi di 40 grossi per un'intera pagina miniata in un breviario realizzato per Carlo il Temerario: circa quattro volte di più rispetto a quanto ricevuto da Vrelant per le miniature nelle *Chronique de Hainaut* e cinque volte in più di Liédet per il suo lavoro sullo stesso manoscritto.

Tenuto dunque conto dell'importanza della qualità nel calcolo della retribuzione da corrispondere agli artisti, è certamente possibile affermare, se mai ve ne sia stato qualche dubbio, che Bouts godesse di profonda stima sociale a Lovanio grazie all'eccellenza dei suoi lavori e che deve essere stata questa ad avergli evidentemente permesso l'unione con famiglie influenti<sup>65</sup>. Nel 1448 sposò, infatti, Catherine van der Bruggen<sup>66</sup>, la cui famiglia era nota in città con il soprannome di *Metten Ghelde* (lett. "quelli che hanno i soldi"). Dopo la morte

<sup>62</sup> Cfr. Martens 1999, p. 411. È comunque necessario sottolineare che in occasione di questi particolari eventi tenuti dalla corte lo stipendio era spesso maggiorato rispetto alle commissioni richieste dalle locali istituzioni civiche, anche perché solitamente erano compresi viaggi e pasti.

<sup>63</sup> Dehaisnes 1882, p. 37.

<sup>64</sup> Cfr. Pinchart 1865.

<sup>65</sup> Alcuni artisti di talento sono riusciti a migliorare la propria posizione sociale mediante la stipula di un matrimonio che li poteva imparentare con casati ricchi e importanti. Per maggiori informazioni si veda Prevenier 1989. Chiaramente si tratta di casi eccezionali così come lo è stato il talento di Bouts. Dalla documentazione disponibile emerge, infatti, che molti artisti vissero, almeno inizialmente, all'interno di un contesto sociale piuttosto umile: Rogier van der Weyden era per esempio figlio di un fabbricatore di coltelli. Tra il 1466 e il 1550 circa il 24% dei nuovi maestri facenti parte della corporazione dei pittori di Bruges proveniva da famiglie di birrai, macellai, lavoratori di pelle e ancora piccoli venditori come quelli di frutta e verdura. Cfr. Martens 1999, p. 398.

<sup>66</sup> Si veda Schöne 1938, p. 227, documenti 3 a-b. Riguardo alla famiglia van der Bruggen cfr. van Buyten 1975, pp. 138-145.

di lei, il pittore si unirà in seconde nozze con Elisabeth van Voshem<sup>67</sup>, la figlia e vedova di due borgomastri di Lovanio<sup>68</sup>. Non a caso quindi molti dei documenti relativi all'artista riguardano proprio la sua eredità: per mezzo di questi due matrimoni il pittore entrò a far parte della classe agiata. La dimostrazione che il suo status fosse nettamente al di sopra di quello di un semplice artigiano è dato proprio dal fatto che egli risultasse titolare di diversi beni immobili sia a Lovanio sia nei dintorni e che beneficiasse di più rendite. Con gli anni acquisì, inoltre, proprietà come una vigna a Roesselberg, a nord del centro brabantino, a fianco di quella che già possedeva, un prato a Leefdaal, ricevendo per di più anche una rendita annuale di 10 barilotti di grano e un reddito ereditario da una casa in *Krakenstraat*. Fuori dalla città aveva poi quattro appezzamenti di terra, così come dei prati presso i campi di Lovenaren a Kessel. Nel 1460 si fa riferimento anche alla sua abitazione, posta in *Minderbroedersstraat* (via dei Frati Minori), dove si trovava il convento dei frati minori con cui certamente il pittore doveva avere rapporti. La casa era grande con *dependance* e aveva alle spalle un giardino e una vigna, a cui si aggiungevano altre tre casette contigue di cui Bouts era proprietario, vicino all'ospizio dell'Abbazia *Du Parc*<sup>69</sup>. Infine, a tutto ciò si dovevano unire i numerosi monili e oggetti di valore, citati nel testamento e ottenuti sempre grazie ai due matrimoni<sup>70</sup>. Dalle sue ultime volontà si legge anche che le due figlie Catharine e Gertrude, nate dall'unione con la prima moglie Catherine, accettate e alloggiate nel convento di Sant'Agnese di Dommelen, riceverono una dote di 10 barilotti di grano delle proprietà di Leefdaal a cui si aggiungeva un letto addobbato di 6 cuscini che si trovava in una camera del piano superiore della casa abitata da Bouts<sup>71</sup>. I suoi due figli, Dieric il Giovane e Albrecht, sempre frutto del primo matrimonio, avrebbero invece beneficiato di tutti i beni mobili e immobili e di una tazza di argento che l'artista aveva ereditato dai suoi genitori<sup>72</sup>. Potevano poi egualmente disporre

<sup>67</sup> «Item, THEODORICUS BOUTS, *pictor ymaginum*, et ELISABETH DE VOSHEM, ejus uxor», Atto dell'11 marzo 1472, citato in Schöne 1938, p. 229, documento 9.

<sup>68</sup> Cfr. van Even 1870, p. 119; van Buyten 1975, pp. 145-151.

<sup>69</sup> «Item, cesserunt et competebunt prefatis Theoderico et Katherine ejus uxori bona et trecensa subscripta: primo videlicet domus et curtis cum vinea et tribus domibus et ceteris suis pertinentiis universis contigue jacentes in vico Fratrum Minorum, inter bona monasterii de Parcho Dominorum ab una et bona Everardi de Wynghe ab alia parte, sub jure prius inde debito, videlicet octo ryders aureos te XXV stuivers tstuc et II stuivers in diverso censu, tam in caponibus, solidis, denariis antiqui census, quam in alio censu, terminis debitis et consuets persolvendo», *Grefle échevinal de Louvain*, citato in van Even 1870, p. 115, nota 1; Schöne 1938, p. 227, documento 3 b.

<sup>70</sup> Cfr. Smeyers 1998a, pp. 28-29. La questione del testamento di Bouts viene, inoltre, brevemente affrontata in Dominici 2017.

<sup>71</sup> Van Even 1870, p. 446, nota 1; Schöne 1938, p. 231, documento 17. Il 17 aprile 1475, egli, ormai gravemente malato, decise di dettare le sue ultime volontà in cui disponeva una serie di lasciti ecclesiastici, come era in uso all'epoca, e ovviamente spartiva l'eredità fra i familiari. Il manoscritto autografo del testamento purtroppo è andato perduto, ma se ne è fortunatamente conservata una copia, risalente all'anno 1500.

<sup>72</sup> «Reliqua vero bona sua immobilia, que habuit et acquisivit cum preacta prima uxore sua, cujuscunque conditionis sint, etiam illa que apud Lovanium *vligende erve*, nuncupatur, de quibus infra non fit mentio, etiam unam tasseam argenteam que sibi advenit ex parte parentum suorum,

dei soldi che la città di Lovanio doveva ancora a loro padre, vale a dire quelli per le scene della giustizia, del suo materiale di pittura e di alcune tavole ancora da completare («omnia instrumenta ad officium picture pertinentia, similiter et omnes tabulas et ymagines nondum perfectas neque completas»)<sup>73</sup>.

È bene ricordare, inoltre, che le prime notizie d'archivio riguardanti il pittore si situano all'altezza cronologica del suo matrimonio con Catherine van der Bruggen; Dieric, però, non risulta residente in città fino al 1457<sup>74</sup>, quando il 28 settembre appare per la prima volta citato negli archivi lovaniensi in qualità di proprietario di un vigneto a Roesselberg<sup>75</sup>. È però solo in un atto notarile del 13 ottobre 1458 che, nel riportare la cessione di un terreno adibito a vigna sempre sito a Roesselberg, Bouts viene indicato come *pictor ymaginum*<sup>76</sup>. Da questo momento in poi, l'artista verrà frequentemente menzionato in diversi atti relativi a transazioni di beni, così come a esecuzioni di tavole, appearing come «Meester Dierick»<sup>77</sup>, o semplicemente come «Dierick Bouts», nelle varianti «Boudts» o «Bout», o anche come «Dierick Stuerbout». Quest'ultimo appellativo ha creato nel corso del tempo non poca confusione con il pittore contemporaneo Hubert Stuertbout, il quale fu appunto *stadsmester schilder* durante e oltre il periodo di attività di Bouts a Lovanio.

Nei documenti lovaniensi il pittore originario di Haarlem viene solitamente ricordato anche come *stad schilder*, “pittore della città” e omaggiato con doni di vino e vestiario, superiori a quelli regolarmente forniti agli artigiani impiegati in servizi di carattere civile. In ogni caso, egli non ricevette mai un salario annuale, al contrario del maestro cittadino che rappresentava la propria gilda di fronte

memoratus Theodoricus, testator, legavit Alberto et Theodorico filiis suis legitimis, fratribus dictarum filiarum suarum ab eadem matre procreatis», citato in van Even 1870, p. 446, nota 1; Schöne 1938, p. 231, documento 17.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> È possibile che dopo essere stato a bottega da Rogier van der Weyden, Bouts sia ritornato ad Haarlem, rimanendovi per quasi dieci anni prima di trasferirsi definitivamente a Lovanio. A testimoniare poi il fatto che l'artista non fosse originario di questa città è per esempio il documento in cui si riporta: «Theodoricus et Albertus Bouts fratres, filii quondam magistri Theodorici, quos hahuit a Katherina quondam Metten Gelde, ejus uxore, [...] cum consensu ac scitu et interesse domini Mychaelis Absoloens, militis, Brugimagistri oppidi Lovaniensis, ex parte dicti quondam Theodorici, nativi extra patriam, et Judoci Lachman, consanguinei dicti Alberti, ex parte matris [...]», Atto del 12 luglio 1476, citato in van Even 1870, p. 106, nota 1; Schöne 1938, p. 234, documento 22.

<sup>75</sup> «Item, DYERICK BOUTS, *schildere*, heeft geset onder scepenen 11 stuyvers, 1 ort, voere 28 quarten wyns, erflicx pachts, die den gebruederen van Kersbeke gevallen zouden zyn, te wyntide laestleden, op 28 roeden wyngaerts, des voirsch. Diericx, gelegen op den *Roesselberch*, tusschen de goeden heere Jans van Hugaerden, priestere, en Jan van Hondshem, om den voirsch. gebruederen 't voirsch. gelt te geven, als zy 't eyschen», Atto del 28 settembre 1457, citato in van Even, 1870, p. 113, nota 3; Schöne 1938, p. 227, documento 1.

<sup>76</sup> «Theodoricus Bouts, pictor ymaginum», Atto del 13 ottobre 1458, citato in van Even 1870, p. 114, nota 1; Schöne 1938, p. 227, documento 2.

<sup>77</sup> Meulemans 1979, pp. 5-6, note 15-16. Sull'uso del titolo di “maestro” cfr. anche Martens 1999, pp. 397-398.

alla città. Questo fu invece il trattamento riservato a Hubert Stuerbout, appunto *stadsmeeester schilder*, quando fu nominato nel 1454 direttore dell'*Ommegang van Onze-Lieve Vrouwe*<sup>78</sup>, la processione annuale<sup>79</sup> che si teneva a Lovanio durante il mese di settembre per commemorare la nascita della Vergine e che dall'inizio del XV secolo si caratterizzava per la messa in scena di parate in grado di coinvolgere i membri di tutte le maggiori gilde. Si trattava, infatti, di una sontuosa manifestazione per la devozione religiosa, espressa per mezzo di opere, costumi e pitture. Con la partecipazione di diversi ufficiali ed esponenti importanti del clero provenienti dalle città vicine, quali Bruxelles, Anversa e Malines, dove vi erano simili processioni ogni anno, l'*ommgang* delineò sempre di più l'espressione dell'orgoglio e dell'identità cittadina. La posizione dello *stadsmeeester schilder* fu concepita e prese forma quindi non tanto per bisogni artistici indipendenti del governo cittadino, quanto piuttosto a seguito della crescente domanda riguardante l'*ommgang*. Allo stesso modo, la retribuzione dello *stadsmeeester schilder* era calcolata prevalentemente sulla base del tempo e dell'orario lavorativo; i costi per i materiali venivano, infatti, conteggiati separatamente<sup>80</sup>. Per esempio, durante la sua carriera, il salario di Stuerbout per la processione fu di 18 *gulden* renani, rimanendo invariato nel corso degli anni: ciò suggerisce che i suoi compiti non dovettero subire particolari modifiche. Dal 1436, il valore del *gulden* renano si era stabilizzato a un tasso di cambio di 54 *plakken*, quindi il compenso dato a Stuerbout equivaleva a 972 *plakken*<sup>81</sup>. Egli guadagnava regolarmente per una giornata di lavoro tra i 10 e i 12 *plakken*. Se si effettua un calcolo, basandolo su un guadagno medio di 11 *plakken* al giorno, ne risulta che, per arrivare allo stipendio di 972 *plakken*, Stuerbout avrebbe dovuto lavorare approssimativamente 88 giorni. È difficile stabilire quante giornate all'anno potesse essere impiegato esattamente uno *stadsmeeester schilder*, ma se si suppone che Stuerbout esercitasse il mestiere per una media di 5½ o 6 giorni a settimana, escludendo quindi la domenica e magari il sabato pomeriggio, il periodo di lavoro doveva andare dalle 14½ alle 16 settimane. Questo significa che la processione annuale impegnava l'artista per almeno cinque mesi all'anno, considerato anche il lavoro aggiuntivo di circa un mese che imponevano i preparativi per l'*ommgang*. Le responsabilità di Stuerbout si estendevano dunque al di là della produzione della processione e della *kermesse* di otto giorni, al tempo impiegato per la preparazione, all'organizzazione e al coordinamento di tutti gli elementi che avrebbero assicurato la buona riuscita

<sup>78</sup> Van Even 1870, pp. 62-63. Si veda inoltre van Even 1863. La parola *ommgang* o *ommgangck* deriva dal verbo *omgaan* che significa "girare", "girovagare". Sull'*ommgang* cfr. Twycross 1980.

<sup>79</sup> Processioni annuali in cui veniva richiesto l'intervento degli artisti per la realizzazione degli addobbi si svolgevano anche a Tournai, Malines e Bruges. Lo splendore di queste decorazioni ha profondamente contribuito a diffondere la fama di ricchezza che quest'area ebbe durante il Medioevo e il Rinascimento. Cfr. Blockmans, Donckers 1999, p. 86.

<sup>80</sup> Per i salari e pagamenti agli artisti si veda Meulemans 1979, pp. 48-59.

<sup>81</sup> Cfr. van Uytven 1961, pp. 70-71.

dell'evento<sup>82</sup>. L'unica descrizione dei doveri di Stuerbout rimane in ogni caso quella fornita dai conti pubblici che ogni anno riportano il pagamento del suo salario. Nonostante qualche leggera modifica nella formulazione, sembra che in genere l'artista venisse retribuito «vander processien te ordineren», quindi per dirigere e organizzare la processione. Dal 1465 i rendiconti cominciarono a riportare anche la frase «ende des gelijck dat dar int gemeine toe dient te repareren», evidenziando la responsabilità dell'artista riguardo alle differenti e spesso necessarie riparazioni delle decorazioni<sup>83</sup>. Ogni anno veniva poi data agli ufficiali della città, ai dipendenti e quindi anche al maestro pittore della città la stoffa per confezionare una veste o un'uniforme, da indossare probabilmente in occasione delle processioni o di altri eventi ufficiali. La parola *voedergeld* (oppure *voederlaken* o *lakengeld*) si riferisce, infatti, al denaro che la città forniva annualmente ai suoi dipendenti per l'acquisto di materiale aggiuntivo per questo capo<sup>84</sup>. A Lovanio, il *voedergeld* era generalmente elargito in occasione del giorno dei Santi, il 1 novembre, benché in realtà tale data potesse essere soggetta a variazioni. Le cifre concesse venivano determinate sulla base di un sistema gerarchico che teneva conto sia della funzione svolta dal ricevente sia del livello di importanza che il ruolo di questi ricopriva all'interno del governo municipale. Per gran parte del XV secolo, la scala a cui si faceva riferimento era divisa in tre livelli: i magistrati, i membri del consiglio e gli ufficiali di alto grado appartenevano alla categoria degli *overste knapen* e ricevevano 90 *plakken*, i chierici, i servitori civili di livello medio e tutti gli *stadsmeeesters* ne guadagnavano 60, mentre i messaggeri e dipendenti di basso livello ne ottenevano solo 30. Il vino giocava poi un ruolo importante nei pagamenti, fungendo da indice e da strumento di misurazione ai fini dell'approvazione del lavoro e del rispetto sociale. Di norma, Lovanio conferiva ai suoi dipendenti assegnazioni di vino in due occasioni annuali: l'*ommegang* di settembre e la processione del Santissimo Sacramento in maggio/giugno. Si trattava generalmente di vino renano servito come bevanda locale in misure di 1 *pot* (uguale a 1 *quert*) e di 1 *gelt* (2 *pots*)<sup>85</sup>.

<sup>82</sup> A Stuerbout veniva dato un ulteriore compenso, oltre alla paga annuale, che riguardava sia il tempo sia il costo dei materiali. Come direttore dell'*ommegang*, Stuerbout aveva, inoltre, diversi assistenti sotto la sua responsabilità e quindi come lo *stad meester wercliede* (maestro operaio della città), la categoria a cui tutti i maestri artigiani della città appartenevano, doveva supervisionare gli aiuti e assicurare loro una corretta remunerazione. Era compito dello *stadsmeeester* comunicare ai contabili cittadini il progredire dei lavori e il numero di ore sostenuto da ogni artigiano o apprendista. Cfr. Wisse 1998, p. 23.

<sup>83</sup> Ivi, p. 22.

<sup>84</sup> Non è affatto chiaro come questo materiale venisse esattamente impiegato. Riguardo all'utilizzo del lino per le uniformi si veda invece van Uytven 1975, pp. 34-35.

<sup>85</sup> 1 *pot* corrispondeva a 1,42 litri, mentre 1 *gelt* a 2,84 litri. In un primissimo tempo, il *voedergeld* e il vino non venivano dati allo *stadsmeeester schilder*. A circa dieci anni dal mandato di Arde van Voerspoele (1418), detto anche Arde Coffermaker, che servirà la città in qualità di direttore della processione fino alla successione di Stuerbout, la magistratura prese una decisione in tal merito, riconoscendo pienamente questa posizione, attraverso l'assegnazione del *voedergeld* e del vino.

Nel 1467 Dieric Bouts, oltre a godere già di alcuni di sussidi annui, fu incluso tra i nomi degli ufficiali che potevano beneficiare anche del pagamento in stoffa, fornito il 1 novembre<sup>86</sup>. In occasione dell'*ommegang*, nel settembre 1467, egli aveva ricevuto inoltre la sua prima assegnazione di vino<sup>87</sup>. L'acquisto di un certo status sociale si deve però ai dipinti del palazzo comunale, iniziati nell'ottobre 1467, e che costituiscono la sola commissione richiesta dalla municipalità a Bouts. Il fatto poi che nel settembre dello stesso anno l'artista venisse onorato con una donazione di vino e che il mese seguente venisse acquistato del legno approssimativamente delle stesse dimensioni dei dipinti eseguiti per il municipio induce a credere che la città avesse già intenzione di avanzare precise richieste al pittore<sup>88</sup>. Bouts apparteneva alla più elevata categoria di funzionario cittadino, *overste knapen*, il più alto servitore della città, a cui venivano dati 90 *plakken*<sup>89</sup>, a differenza di Steurbout che ne riceveva solamente 60. Secondo una precisa gerarchia, questo autorizzava l'artista a disporre di un ammontare maggiore di stoffa rispetto a Steurbout e ad altri lavoratori, così come di una maggiore quantità di *voedergeld*<sup>90</sup>. Quindi in occasione della processione nel 1468, Bouts ebbe 10 *ellen* di stoffa scura, al posto dei soli 8 *ellen* ricevuti da Steurbout<sup>91</sup>. Il vino, un elemento molto utile per comprendere lo status sociale acquisito, essendo un bene di lusso rispetto alla più comune birra, era elargito generalmente in egual misura sia a Bouts<sup>92</sup> sia a Steurbout, nonostante al primo occasionalmente ne potesse spettare una quantità anche maggiore. In particolare, durante la processione del 1469, fu fatta un'assegnazione di vino del valore di 2 *gulden* e 18 *plakken* in favore di Dierick *de Portratuerdere*<sup>93</sup>: questo

<sup>86</sup> Cfr. Wisse 1998, p. 28.

<sup>87</sup> «[M]eester Dierick / de Schildere elken een gelt Rijnsch wyns», SAL 5094 (1467-1468), f. 6, dal 1 agosto al 31 ottobre 1467, citato in Wisse 1998, p. 33, nota 84.

<sup>88</sup> Ivi, p. 28.

<sup>89</sup> Cfr. Schöne 1938, p. 228, documento 5. Si veda inoltre Smeyers 1998a, p. 27.

<sup>90</sup> Dai documenti emerge come nel 1471 e nel 1472 Steurbout abbia personalmente ritirato per conto di Bouts il pagamento in stoffa che quest'ultimo doveva ricevere dalla città. Ciò ha indotto a credere che i due artisti potessero essere in rapporti amichevoli. Cfr. van Buyten 1975, p. 153. Tuttavia i documenti che riportano la distribuzione del *voedergeld* dal 1468 al 1496 mostrano come fosse in realtà comune la pratica di ritirare per delega e, infatti, le due occasioni del '71 e del '72 non sono isolate: per sei anni consecutivi, vale a dire per la maggior parte del mandato ufficiale di Bouts, Steurbout ritirò lo stipendio pagato in stoffa del primo. Solo nel 1474, l'anno prima di morire, Dieric Bouts riscosse personalmente lo stipendio. È quindi probabile che la delega a Steurbout più che descrivere dei rapporti personali di amicizia fosse dovuta alla funzione ricoperta da questi nei confronti dei pittori della città, includendo di conseguenza anche Dieric. Si veda Wisse 1998, pp. 28-29.

<sup>91</sup> 1 *el* è equivalente a 70 cm e varia consistentemente nel costo in base alla qualità. Cfr. van Uytven 1975 p. 35. «Overste boden elken x ellen / zwerts [...] Meester Dierick de Portratuerdere [...] Meester wercliede elken viij ellen [...] Hubrecht de Schildere», SAL 1529 (1426-1527), f. 97, citato in Wisse 1998, p. 33, nota 87.

<sup>92</sup> Infatti, tra il 1472 e il 1474 Bouts è citato in alcune distribuzioni di vino, cfr. ivi, p. 28.

<sup>93</sup> «Item tiene vander stad boeden ende dieneren, xij vander stad / werckliede ende meester Dierick de Portratuerdere, / drie der stad cyrurgyne elken een *quarte syn tsamen / xxvj quartern ten perse vorscreven valent ij gulden xlvij plakken*», *stadsrekeningen*, SAL 5096 (1469-1470), f. 6, dal 1 agosto al 31 ottobre 1469, citato in Wisse 1998, p. 33, nota 90.

appellativo, che viene a caratterizzare comunemente Bouts e non Steurbout, è probabilmente usato per indicare proprio la natura eccezionale dell'artista originario di Haarlem, designando così un pittore non di decorazioni, come poteva invece essere Steurbout, quanto di figure e quindi generalmente di pannelli. L'epiteto *Portratuerdere* però non rappresentava né un titolo di tipo civile, né una funzione.

Riguardo alla carica ufficiale di *stad schilder*, questa veniva usata per indicare Bouts in modo più sporadico e apparve solo più tardi rispetto al suo incarico: una misura di prestigio che continuò a essere utilizzata anche dopo la sua morte. All'epoca del coinvolgimento nella commissione municipale è probabile che questo appellativo non fosse ancora stato concepito per Bouts; sembra, infatti, essersi creato solo dopo, forse per un riconoscimento ulteriore della sua posizione sociale. Ciò che è chiaro, invece, è che questo titolo si distingueva da quello di Steurbout e che era eccezionale rispetto a quello di tutti gli artisti e artigiani locali.

L'esempio di Dieric Bouts aiuta dunque a comprendere meglio la situazione estremamente variegata che doveva caratterizzare all'epoca tutti i Paesi Bassi del Sud. Infatti, si è soliti per questi anni far riferimento allo splendore della corte borgognona a Bruges, alla vita lussuosa ed esuberante che connotava i centri delle Fiandre, dimenticando la vivacità artistica del Brabante, che pur rimanendo quasi in disparte, ha visto crescere a Lovanio il «peintre du silence»<sup>94</sup>, uno dei più grandi maestri del Quattrocento. Bouts è riuscito ad affermarsi nella società dell'epoca e a creare opere in cui la narrazione appare cristallizzata: opere senza tempo. La sobrietà e la riservatezza proprie della sua arte aprono così verso nuovi orizzonti: con lui fioriscono nuove influenze e connessioni, non più solo tra Fiandre e Brabante, ma tra Paesi Bassi del Sud e Paesi Bassi del Nord, tra fiamminghi e olandesi. Non a caso egli viene anche definito da molti critici come «l'uomo del Nord, il primo autentico rappresentante di una alternativa a quella fiamminga»<sup>95</sup>. Per un'area così vasta e diversa, quindi, qualunque tipo di generalizzazione sarebbe stato inadeguato. È inoltre sempre opportuno considerare aspetti sia privati sia professionali delle condizioni sociali in cui l'artista opera, contestualizzando i casi particolari e individuando il possibile motore economico. È quanto si è cercato di fare in questo contributo, tenendo bene a mente che proprio la committenza e il compenso corrisposto all'artista si pongono spesso quali elementi di congiunzione nel rapporto tra arte ed economia: la storia dell'arte si mostra così anche come studio di un'espressione del lavoro umano<sup>96</sup>.

<sup>94</sup> «Bouts est le “peintre du silence”; silence comme langage et dialogue entre les hommes, aussi bien qu'entre le visible et l'invisible», Smeyers 1998a, p. 37.

<sup>95</sup> Limentani Viridis 1978, p. 94.

<sup>96</sup> «[L]a storia dell'arte affronta un aspetto del lavoro umano. Certo si tratta di un lavoro particolare. Però, invece di rifiutare post-idealisticamente questo principio, perché il termine “lavoro” sembra sottolineare la materialità dell'opera, sarebbe bene dire che occorre approfondire la natura di questo lavoro, fermo restando che di lavoro si tratta», Montella, Toscano 2010, p. 150.

*Riferimenti bibliografici / References*

- Aronberg Lavin M. (1967), *The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos van Ghent, Piero della Francesca*, «The Art Bulletin», 49, n. 1, pp. 1-23.
- Aubert R., ed. (1976), *De Universiteit te Leuven (1425-1975)*, Leuven: University Press Leuven.
- Blockmans W.P., Prevenier W., Peters E., eds. (1999), *The promised lands. The Low Countries under Burgundian rule, 1369-1530*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Blockmans W., Donckers E. (1999), *Self-representation of court and city in Flanders and Brabant in the fifteenth and early sixteenth centuries*, in *Showing status: representation of social positions in the late Middle Ages*, edited by W.P. Blockmans, A. Janse, Turnhout: Brepols, pp. 81-111.
- Boon K.G. (1958), *Bouts, Justus of Ghent and Berruguete*, «The Burlington Magazine», 100, n. 658, pp. 8-15.
- Campbell L. (1976), *The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century*, «The Burlington Magazine», 118, n. 877, pp. 188-198.
- Comblen-Sonkes M. (1996), *The Collegiate Church of Saint Peter Louvain*, Bruxelles: Centre international d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse.
- De Simone G. (2011), «Exurgit alius sacerdos». *Note sull'iconografia del Cristo eucaristico*, in *Alla mensa del signore*, a cura di G. Morelli, Torino: Allemandi & C., pp. 52-59.
- De Witte A. (1986), *Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant ducs et marquis du Saint Empire Romain*, Antwerpen: De Backer, vol. 2.
- Dehaisnes C. (1882), *Document inédits concernant Jean le Tavernier et Louis Liédet, miniaturistes des ducs de Bourgogne*, Bruxelles: Baertsoen.
- Dekeyzer B. (1998), «Waar Abraham de mosterd haalde». *Over kunstenaars en hun adviseurs in Leuven tijdens de 15de eeuw*, in *Dirk Bouts (ca. 1410-1475) een Vlaams primitief te Leuven*, catalogo della mostra (Leuven, Sint-Pieterskerk e Predikherenkerk, 19 settembre – 6 dicembre 1998), edited by M. Smeyers, Leuven: Peeters, pp. 201-208.
- Dionysius Cartusianus (1897), *Enarratio in quatuor libros Regum*, in *Opera omnia*, cura et labore Monachorum Sacri Ordinis Cartusiensis, Monstrolii: Typis Cartusiae Sanctae Mariae de Pratis, vol. 3, pp. 243-732.
- Dominici T. (2015), *Sul ritorno "a casa" degli Uomini Illustri: analisi e considerazioni su Giusto di Gand e la sua attività urbinata*, «Arte marchigiana», 2, pp. 9-30.
- Dominici T. (2017), *Giovanni Santi e Dieric Bouts: vite parallele*, «Studi Pesaresi», 5, pp. 42-55.
- Lafortune-Martel A. (1984), *Fête noble en Bourgogne au XVe siècle: le banquet du Faisan (1454): aspects politiques, sociaux et culturels*, Montreal: Bellarmin.

- Limentani Viridis C. (1978), *Introduzione alla pittura neerlandese (1400-1675)*, Padova: Liviana Editrice.
- Martens M.P.J. (1999), *The position of the artist in the fifteenth century: salaries and social mobility*, in *Showing status: representation of social positions in the late Middle Ages*, edited by W.P. Blockmans, A. Janse, Turnhout: Brepols, pp. 387-414.
- Martens M.P.J. (2005), *Patronage*, in *Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception and research*, edited by B. Ridderbos, A. van Buren, H. van Veen, Amsterdam: University Press, pp. 345-377.
- Meulemans A. (1979), *De Leuvense broederschap van Sint-Lucas*, «Jaarboek van de Geschieden oudheidkundige Kring voor Leuven en omgeving», XIX, pp. 3-63.
- Molanus J. (1861), *Historia Lovaniensium libri XIV*, a cura di P. F. X. de Ram, Bruxelles: M. Hayez.
- Montella M., Toscano B. (2010), *Arte, comunicazione, valore: una conversazione*, «Il Capitale culturale», 1, pp. 149-161, <<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/34/55>>.
- Naster P. (1975), *De munt in Brabant van Filips de Goede tot Marie van Bourgondië (1430-1482)*, in *Dirk Bouts en zijn tijd*, catalogo della mostra (Leuven, Sint-Pieterskerk, 12 settembre – 3 novembre 1975), Leuven: s.n., pp. 51-57.
- Pächt O. (2010), *Altniederländische Malerei: von Rogier van der Weyden bis Gerard David*, München, Prestel, 1994; trad. ing. *Early Netherlandish painting. From Rogier van der Weyden to Gerard David*, London: Harvey Miller.
- Périer-D'eteren C. (2005), *Thierry Bouts: l'œuvre complet*, Bruxelles: Fonds Mercator.
- Pinchart A. (1865), *Miniaturistes, enlumineurs et calligraphes employés par Philippe le Bon et Charles les Téméraire et leurs œuvres*, Bruxelles: Impr. Bols-Wittouck.
- Pirenne H. (1909), *The formation and constitution of the Burgundian State (fifteenth and sixteenth centuries)*, «American Historical Review», XIV, n. 3, pp. 477-502.
- Pirenne H. (1909-1932), *Histoire de Belgique*, Bruxelles: Lamertin.
- Pirenne H. (1937), *Economic and social history of medieval Europe*, New York: Harcourt, Brace & World.
- Prevenier W., ed. (1989), *Marriage and social mobility in the late Middle Ages*, Atti del convegno (Gent, 18 aprile 1988), Gent: RUG. Seminaries voor geschiedenis.
- Prevenier W., Blockmans W.P. (1986), *The Burgundian Netherlands*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ridderbos B. (2005), *Objects and questions*, in *Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception and research*, edited by B. Ridderbos, A. van Buren, H. van Veen, Amsterdam: University Press, pp. 4-172.

- Schöne W. (1938), *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin: Verl. für Kunstwissenschaft.
- Smeyers M. (1998a), *Dirk Bouts: peintre du silence*, Tournai: Renaissance du Livre.
- Smeyers M. (1998b), *The living bread. Dirk Bouts and the Last Supper*, in *Dirk Bouts (ca. 1410-1475) een Vlaams primitief te Leuven*, catalogo della mostra (Leuven, Sint-Pieterskerk e Predikherenkerk, 19 settembre – 6 dicembre 1998), edited by M. Smeyers, Leuven: Peeters, pp. 35-58.
- Spufford P. (1970), *Monetary problems and policies in the Burgundian Netherlands, 1433-1496*, Leiden: Brill.
- Twycross M. (1980), *The Flemish ommegang and its pageant cars*, «Medieval English Theatre», 2, pp. 15-41.
- Van Buyten L. (1975), *De sociale situatie van de Leuvense familie Bouts (ca. 1450-ca. 1550)*, in *Dirk Bouts en zijn tijd*, catalogo della mostra (Leuven, Sint-Pieterskerk, 12 settembre – 3 novembre 1975), Leuven: s.n., pp. 129-176.
- Van der Ploeg K. (2005), *Iconographical aspects of the Last Supper in the Middle Ages*, in *The seventh window: The King's Window donated by Philip II and Mary Tudor to Sint Janskerk in Gouda (1557)*, edited by Wim de Groot, Hilversum: Verloren Publ., pp. 198-214.
- Van Even E. (1860), *Louvain monumental ou description historique et artistique de tous les édifices civils et religieux de la dite ville*, Leuven: Fonteyn.
- Van Even E. (1863), *L'Omgang de Louvain. Dissertation historique et archéologique sur ce célèbre cortège communal*, Leuven: Fonteyn.
- Van Even E. (1870), *L'ancienne école de peinture de Louvain*, Bruxelles: Muquardt.
- Van Even E. (1895), *Louvain dans le passé et dans le présent formation de la ville, événements mémorables, territoire, topographie, institutions, monuments, œuvres d'art*, Leuven: Fonteyn.
- Van Even E. (1898), *Le contrat pour l'exécution du triptyque de Thierry Bouts de la collégiale Saint-Pierre, à Louvain (1464)*, «Bulletins de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique», 68, pp. 469-479.
- Van Uytven R. (1961), *Stadsfinanciën en stadseconomie te Leuven van de XII<sup>e</sup> tot het einde der XVI<sup>e</sup> eeuw*, Bruxelles: Koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België.
- Van Uytven R., ed. (1980), *Leuven de beste stad van Brabant, 1. De geschiedenis van het stadsgewest Leuven tot omstreeks 1600*, Leuven: Vrienden stedelijk musea.
- Van Uytven R. (1975), *Het leven te Leuven ten tijde van Bouts*, in *Dirk Bouts en zijn tijd (1975)*, catalogo della mostra (Leuven, Sint-Pieterskerk, 12 settembre – 3 novembre 1975), Leuven: s.n., pp. 17-36.
- Van Uytven R. (1998a), *De prijs van de schilderijen van Dirk Bouts*, in *Dirk Bouts (ca. 1410-1475) een Vlaams primitief te Leuven*, catalogo della mostra

- (Leuven, Sint-Pieterskerk e Predikherenkerk, 19 settembre – 6 dicembre 1998), edited by M. Smeyers, Leuven: Peeters, pp. 181-187.
- Van Uytven R. (1998b), *Leven te Leuven ten tijde van Dirk Bouts*, in *Leuven in de late middeleeuwen. Dirk Bouts: Het laatste avondmaal*, edited by A. Bergmans, Tiel: Lannoo, pp. 9-22.
- Van Uytven R. (1992), *Splendour or wealth: art and economy in the Burgundian Netherlands*, «Transactions of the Cambridge Bibliographical Society», 10, n. 2, pp. 101-124.
- Vaughan R. (1970), *Philip the Good: the apogee of Burgundy*, London: Longmans.
- Veronee-Verhaegen N. (1958), *La justice d'Othon de Thierry Bouts: iconographie*, «Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique», 1, pp. 22-30.
- Willem P. B. (2009), *The formation of a political union, 1300-1588*, in *History of the Low Countries*, edited by J.C.H. Blom, E. Lamberts, New York: Berghahn, pp. 55-142.
- Wisse J. (1998), *Distinguishing between Bouts and Stuerbout as official city painters*, in *Dirk Bouts (ca. 1410-1475) een Vlaams primitief te Leuven*, catalogo della mostra (Leuven, Sint-Pieterskerk e Predikherenkerk, 19 settembre – 6 dicembre 1998), edited by M. Smeyers, Leuven: Peeters, pp. 19-34.

Appendice



Fig. 1. Dieric Bouts, *Trittico con l'Ultima Cena*, Lovanio, Collegiata di San Pietro



Fig. 2. Dieric Bouts, *Arrivo delle anime in Paradiso*, 1468-1470 circa, Lille, Musée des Beaux-Arts

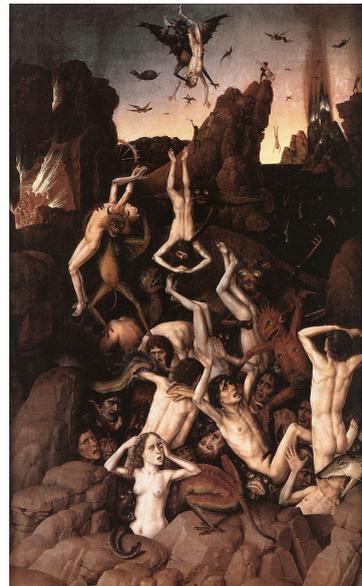


Fig. 3. Dieric Bouts, *Dannati dell'Inferno*, 1468-1470 circa, Lille, Musée des Beaux-Arts



Fig. 4. Dieric Bouts, *Il giudizio dell'imperatore Ottone (L'esecuzione del conte innocente)*, 1470 circa, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts



Fig. 5. Dieric Bouts, *Il giudizio dell'imperatore Ottone (La prova del fuoco)*, 1470 circa, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts

## **JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

### **Direttore / Editor**

Massimo Montella

### **Co-Direttori / Co-Editors**

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Sciallo, Università di Bologna

### *Texts by*

Claudio Baccarani, Graziella Bertocchi, Elisa Bonacini, Rosa Marisa Borraccini,

Vincenzo Capizzi, Mara Cerquetti, Michele Riccardo Ciavarella, Rosanna Cioffi

Fabiola Cogliandro, Francesco De Carolis, Roberto Delle Donne,

Tamara Dominici, Pierluigi Feliciati, Sauro Gelichi, Fulvio Guatelli,

Concetta Lovascio, Luigi Mascilli Migliorini, Maria Grazia Messina, Elisabetta

Michetti, Sara Morici, Angela Pepe, Alessandra Perriccioli Saggese,

Massimiliano Rossi, Simona Turbanti

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

