

SUPPLEMENTI

Carlo Crivelli.
Nuovi studi
e interpretazioni



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi n. 16, 2024

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

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 Sciallo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Domenico Sardanelli, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

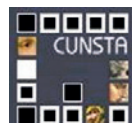
Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati †, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato †, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

Questione di stile: Carlo Crivelli e i rapporti con la miniatura

Francesco De Carolis*

Abstract

Il saggio che viene presentato intende aprire un nuovo fronte nell'ambito delle problematiche legate alla produzione di Carlo Crivelli e si propone di prendere in considerazione il rapporto che l'artista instaurò con la miniatura. Il saggio prende spunto dallo studio di un trascurato capolettera conservato al Fitzwilliam Museum di Cambridge. In questa miniatura, ritagliata e proveniente da un graduale, la figura è chiaramente ispirata al sant'Andrea Apostolo dello scomparto superiore del polittico di San Domenico di Ascoli Piceno firmato e datato 1476, oggi conservato alla National Gallery di Londra. Nonostante siano affatto evidenti i legami con Carlo Crivelli, le ricerche sull'artista tacciono completamente riguardo all'esistenza del foglio, e gli stessi studi specialistici sull'esemplare ne hanno affrontato solo marginalmente lo stile, riconducendolo peraltro in maniera generica all'area ferrarese. Il presente contributo intende invece approfondire la questione grazie al ritrovamento di un altro capolettera, anch'esso con tutta evidenza prodotto a partire da maestro veneziano. Per questo motivo, il contributo si concentra innanzitutto sull'analisi formale delle due opere e sul loro confronto stilistico, volendo dimostrare come esse provengano dallo stesso volume. La ricerca prosegue con una

* Docente a contratto di Storia e metodologia della critica d'arte, Accademia di Belle Arti di Firenze, via Ricasoli 66, 50122 Firenze; e-mail: f.decarolis@accademia.firenze.it.

riflessione che si allarga alle altre possibili aree di influenza dell'autore dei lavori presentati, come ad esempio quello lombardo-leonardesco cui richiama il volto della Vergine dell'iniziale S.

The essay that is presented intends to open a new front within the issues related to its production, and aims to take into consideration the relationship that Carlo Crivelli established with the miniature. The paper is inspired by the study of a neglected drop cap preserved at the Fitzwilliam Museum of Cambridge. In this miniature, cut out and coming from a gradual, the figure is clearly inspired by Saint Andrew the Apostle of the upper compartment of the polyptych of San Domenico di Ascoli Piceno signed and dated 1476, now held at the National Gallery in London. Even though they are the links with Carlo Crivelli are not at all evident, the research on the artist is completely silent regarding it to the existence of the sheet, and the same specialist studies on the specimen have only addressed it the style marginally, however generically tracing it back to the Ferrara area. The present contribution instead intends to delve deeper into the question thanks to the discovery of another drop cap, also clearly produced starting from some paintings made by the Venetian master. For this reason, the paper focuses first of all on the formal analysis of the two works and on their stylistic comparison, wanting to demonstrate how they came from the same volume. The research continues with a reflection which extends to other possible areas of influence of the author of the works presented, such as the Lombard and Leonardesque which recalls the face of the Virgin with the initial S.

Carlo Crivelli è considerato il maggiore pittore attivo nella Marca d'Ancona durante l'ultimo quarto del Quattrocento. In questa regione egli trovò infatti la condizione ideale per esprimere le proprie qualità di riformulazione degli esempi visti in Veneto, attraverso uno stile personalissimo. Valgono pertanto ancora le osservazioni di Federico Zeri, che considerava il pittore fautore di un Rinascimento affatto personale all'interno dell'area adriatica, capace di coniugare le istanze di questi territori ai propri modi espressivi¹. Generalmente questa posizione è ancora condivisa, e anzi nel recente passato è stata meglio definita attraverso una riconsiderazione della sua arte all'interno delle dinamiche tra centro e periferia, di una migliore puntualizzazione della dicotomia tra arte illusiva e arte ornamentale, di una riflessione storiografica sul suo ruolo nel panorama rinascimentale europeo². Tuttavia, l'incidenza che la sua opera ha avuto non è stata indagata al di fuori della dimensione pittorica conosciuta fin dai lavori di Luigi Lanzi e Baldassarre Orsini³. Già per loro il pittore veneziano fu un protagonista assoluto dell'arte marchigiana del Quattrocento, grazie al numero cospicuo di lavori che era possibile ancora allora conoscere nelle Marche, e in particolare ad Ascoli Piceno. A ben vedere, è in questo sol-

¹ Zeri 1983, p. 569.

² Mi riferisco in particolare al contesto internazionale. Vedi quindi Campbell 2015, Golsenne 2017, Hilliam, Watkins 2022.

³ Cfr. Rispettivamente Lanzi 2022, p. 17 e Orsini 1790, pp. 7, 44-45, 171, 183-184.

co ristretto alla pittura che poco dopo Amico Ricci stabilirà una tradizione di artisti a lui riferibile e sulla quale si è fondata la tradizionale fortuna dello stile crivellesco⁴. Di contro negli studi più recenti, se è vero che in diverse occasioni è stata indagata la capacità di Crivelli di arricchire la propria arte con insegnamenti o anche semplici suggestioni provenienti dalle arti congeneri, in particolare da quella tessile e dall'oreficeria (compreso il niello e il bulino), meno continui sono stati gli affondi sul ruolo carismatico che egli ha potuto rivestire per altri ambiti artistici⁵.

Il presente intervento intende invece aprire ai rapporti che Carlo Crivelli ha stabilito con la miniatura, genere che negli studi di arte marchigiana del Quattrocento ha avuto ben poca fortuna. Ad esempio rimane isolato il contributo di Minna Heimbürger, dove si avanzava l'ipotesi che Crivelli avesse avuto una diretta conoscenza delle miniature fiamminghe dell'ultimo quarto del XV secolo⁶. La studiosa cercava di dimostrare che la produzione del maestro veneziano rivelava caratteristiche tecniche ed effetti smaglianti simili a quelli dei libri d'ore usciti dalle officine di Bruges che doveva conoscere. Si è trattato tuttavia di un tentativo che non ha avuto seguito, anche a causa di riferimenti molto generici e mancanza di riscontri provanti. Per avere un'idea della scarsa conoscenza di questo capitolo della storia della miniatura, basti pensare all'autorevole considerazione di uno studioso come Jonathan Alexander, che riusciva a identificare come marchigiana la sola decorazione libraria presente a Urbino durante il governo di Federico da Montefeltro⁷. Per la questione che si vuole aprire, è utile quindi ricordare i cambiamenti che nel mondo della miniatura vennero introdotti dal ruolo assunto dai pittori nel corso del XV secolo: a tal proposito, e nel tentativo di recuperare le *desiecta membra* della miniatura marchigiana, per il nostro discorso sono importanti gli affondi di Andrea De Marchi sulle attività occasionali di miniatore svolte da Lorenzo d'Alessandro e Giovanni Antonio da Pesaro⁸.

È quindi necessario riflettere per un istante su quali possono essere state le prime occasioni in cui Crivelli ha avuto modo di entrare in contatto con il mondo dell'illustrazione libraria. Certamente il Veneto degli anni Cinquanta fu terra prolifica anche su questo versante, come dimostrato dai casi di pittori come Andrea Mantegna, Giovanni Bellini e Marco Zoppo (solo per fare i nomi di quelli più celebri), che poterono entrare in contatto con il mondo umanistico degli *scriptoria* di Padova e Venezia e contribuire allo sviluppo

⁴ Ricci 1834, pp. 205-231.

⁵ Per le attenzioni che Crivelli può aver rivolto all'arte tessile vedi Tabibnia *et al.* 2010 e Muzzarelli 2022, pp. 101-116; per quelle rivolte all'oreficeria vedi Montevecchi 2022, pp. 117-128. Si aggiunga l'attenzione alla stampa, indagata in particolare da Geroni 1996, pp. 222-231.

⁶ Heimbürger 1996, pp. 3-15.

⁷ Alexander 2020, pp. 108-113.

⁸ Vedi rispettivamente De Marchi 2008, pp. 421-430 e De Marchi 2012, pp. 217-221.

di quest'arte con prove magistrali⁹. Tuttavia ben poco si conosce delle origini di Crivelli, nulla di quelli che sono stati i suoi rapporti con gli altri artisti a lui contemporanei, né del reale peso avuto dai principali contesti artistici veneziani e padovani del tempo. Figlio di un pittore chiamato Jacopo, certamente si deve alla tradizione familiare l'avviamento alla professione di pittore, così come deve credersi per il fratello minore Vittore, ma è da ritenersi assai probabile che il giovane Carlo dovesse frequentare artisti ben più celebri del genitore e assai più stimolanti¹⁰. Il primo e ben noto documento che lo riguarda, è quello datato marzo 1457 e relativo alla condanna per concubinaggio¹¹. Si tratta di un'informazione che risulta preziosa perché indica il suo *status* di pittore già autonomo e attivo nella città di Venezia. Il dato è quindi utile per comprendere l'orizzonte artistico entro cui l'artista è cresciuto, contribuendo anche all'attualissimo dibattito circa gli equilibri nel panorama pittorico tra Padova e la stessa Venezia¹². Come è stato più volte ribadito, stabilire la data di nascita di Crivelli all'inizio degli anni Trenta consente di capire una formazione sulla scorta dell'esempio dei pittori attivi nell'officina di Squarcione a Padova¹³, ma soprattutto sulle prove che uscivano dalla bottega dei Bellini in Laguna. A proposito dell'importanza che la miniatura può aver avuto nella fase iniziale del percorso di Crivelli è interessante prendere in considerazione una piccola tavola con *Cristo morto tra due angeli* (fig. 1). Ancora di recente la tavoletta, che Roberto Longhi attribuiva nel 1949 al giovane Giovanni Bellini, è stata evocata per dimostrare l'impossibilità che questi fosse attivo negli anni Cinquanta, sia come pittore che come miniatore, data l'evidente disparità qualitativa da dipinti di altissima fattura come il *San Gerolamo nel deserto* di

⁹ Per uno sguardo d'insieme cfr. almeno Mariani Canova 1969; Baldissin Molli *et al.* 1999; Mariani Canova 2006, pp. 63-71 (per quanto riguarda la situazione padovana all'epoca di Mantegna); Alexander 2020, pp. 143-169. Su Mantegna miniatore si rimanda alla complessa questione delle attribuzioni di miniature che ha preso avvio con Meiss 1957 e negli ultimi trent'anni si è arricchita degli autorevoli contributi di A.C. de la Mare, D. Ekserjian, in Martineau 1992, pp. 122-124, n. 7; S. Fiuman, in Banzato *et al.* 2006, pp. 172-173, n. 17; Rowley, Vinco 2020, pp. 52-54. Per Bellini e la miniatura la questione è stata di recente al centro di un ampio dibattito circa il ruolo che hanno avuto sia Giovanni che il padre Jacopo. Oltre a quanto citato riguardo ai rapporti tra Mantegna e la miniatura, che investono anche il ruolo dei Bellini, inoltre vedi almeno Bellosi 2008, p. 105; *Ibidem*, in Agosti, Thiébaud 2008, pp. 120-123, nn. 30-32; Vowles, Korbacher 2018, pp. 105-107 e più di recente Alexander 2020, pp. 453-456 e Calogero 2021, p. 94. Vedi inoltre Toscano 2024, pp. 69-82.

¹⁰ A tal proposito utile è il regesto documentario di Coltrinari 2011, pp. 191-200.

¹¹ *Ibidem*. Cfr. anche le osservazioni di Wittkower 1996², p. 175.

¹² Sul rapporto e il confronto tra le due città e i la situazione artistica attorno alla metà del Quattrocento la bibliografia è vastissima e per il problema di Crivelli si polarizza sulle figure di Andrea Mantegna e della famiglia Bellini. Recenti sintesi sono quelle di Campbell 2018, pp. 15-27; Rowley, Curie 2023.

¹³ Sul contesto patavino di quegli anni e sulla questione del ruolo avuto dalla bottega di Francesco Squarcione vedi almeno De Nicolò Salmazo 1999; De Nicolò Salmazo 2006, pp. 3-27 e di recente Calogero 2020, pp. 15-65; Gramaccini 2021.

Birmingham¹⁴. Sarebbe bene riconsiderare invece il dipinto alla luce dell'attribuzione a Crivelli avanzata da Federico Zeri sul retro delle riproduzioni fotografiche dell'opera: lo studioso infatti era evidentemente molto interessato al dipinto, dato che possedeva ben cinque foto del *Cristo* nella sua raccolta ora a Bologna¹⁵. Si tenga presente che Zeri non solo, come ricordava Pietro Zampetti nell'introduzione della sua monografia¹⁶, era il massimo conoscitore dell'arte di Crivelli, ma aveva in animo di realizzare uno studio specifico sul maestro veneziano e aveva pertanto raccolto un ampio numero di immagini delle sue pitture¹⁷. Inoltre le considerazioni di Longhi si basavano su una condizione della pittura non del tutto originale: infatti l'immagine da lui posseduta e conservata alla Fondazione Longhi mostra ancora la superficie pittorica con diversi segni di ridipintura che ne compromettevano la lettura. A ritenere l'opera di mano di Crivelli non era però soltanto Zeri, ma anche Giuliano Briganti, come attestato da due foto del dipinto catalogato sotto il nome di Crivelli presso il suo fondo in Santa Maria della Scala a Siena¹⁸. Alcune evidenti affinità con la *Madonna Cini* già in collezione Speyer inducono a credere che anche in questo caso le intuizioni di Zeri e Briganti avevano colto nel segno. A essere interessante è inoltre l'ideazione della scena e la sua insolita interpretazione, con gli angeli che reggono il sudario sopra al quale sono esposte le mani di Cristo. Essa deriva dall'*Imago Pietatis* che Donatello realizzò per l'altare del Santo di Padova tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, e che fu prototipo fortunatissimo tra Padova e Venezia nel corso del sesto decennio per lavori di Giorgio Schiavone, Marco Zoppo fino a Giovanni Bellini¹⁹. In questo contesto si può stabilire la nascita dell'interesse di Crivelli per la miniatura: infatti è negli anni Cinquanta che si collocano i primi capolavori miniati tra Venezia e Padova, alcuni dei quali assegnati variamente a Jacopo Bellini e a suo figlio Giovanni, artisti che, come precedentemente accennato, non possono essere mancati quale riferimento del giovane Carlo²⁰. Certo sono familiari ai modi del pittore anche le pagine miniate di maestri operanti tra Padova e

¹⁴ Vedi Lucco 2019 p. 7, nota 10 e per l'attribuzione al giovane Bellini si rimanda invece a Longhi 1949, p. 278 ora in Longhi 1978, p. 103.

¹⁵ Si tratta della scheda 20012 della Fototeca Zeri. I numeri d'inventario delle foto vanno da 52672 a 52676.

¹⁶ Zampetti 1986, p. s. n.

¹⁷ Sulla questione vedi Zeri 1992, p. 1, ma anche Natale 2021, p. 41 e Zeri, Longhi 2021, p. 254.

¹⁸ Le foto del Fondo Giuliano Briganti di Santa Maria della Scala a Siena hanno i seguenti numeri d'inventario: B04058 e B14581. Da menzionare che quest'ultima foto riporta come nome alternativo quello altamente improbabile di Dalmasio di Jacopo.

¹⁹ Sull'importanza dell'opera per i pittori gravitanti attorno all'esperienza veneta di Donatello vedi di recente le schede di N. Rowley, in Caglioti 2022, pp. 284-285, n. 9.2 e A. De Marchi, ivi, pp. 286-289, nn. 9.3-9.4. Riguardo alla diffusione del tema in terra marchigiana vedi A. De Marchi, ivi, pp. 292-293, n. 9.6.

²⁰ Si rimanda ai riferimenti riportati alla nota 9.

Venezia, come Giovanni Vendramin e l'anonimo Maestro del Plinio di Pico. I due decoratori di incunaboli diffondono l'uso di affollare la pagina con putti e festoni sulla scorta di quanto fatto dalla pittura veneta più celebre, ma anche grazie alla lezione dei maestri miniatori ferraresi. Non è per questo un caso che il nome di Crivelli sia stato fatto per il frontespizio miniato di un incunabolo dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano, pubblicato a Roma presso la stamperia di Conrad Sweynheym e Arnold Pannartz attorno al 1470, e oggi conservato presso la Biblioteca Casanatense (fig. 2). Si tratta di una decorazione che ricorda l'ornamento a motivi vegetali e frutti che il pittore era solito realizzare nelle sue opere. Tale proposta venne avanzata nel 1972 da Antonio Maria Adorisio, che trovava nel tipo di decorazione del foglio aspetti assai vicini ai modi di Crivelli²¹. L'indicazione, rifiutata da Zampetti, non ha dunque avuto seguito²²: infatti del foglio desta un certo interesse per la qualità che mostra l'iniziale decorata con un drappo violaceo, simile ai tanti realizzati in area veneta da Crivelli e non solo, ma la conduzione delle parti illustrate non va oltre generici richiami alla prassi ornamentale del nostro maestro. Il lavoro di decorazione del testo a stampa è perciò meglio comprensibile se si pensa agli artisti che nella Roma di inizio anni Settanta confluirono dall'Italia settentrionale per lavorare alla decorazione dei libri stampati da Sweynheym e Pannartz o richiamati dal mecenatismo del papa veneziano Paolo II Barbo, morto nel 1471²³. Ulteriori punti di contatto con la miniatura coeva possono riscontrarsi fino alla fine dell'attività di Crivelli. Prova ne è l'*Incoronazione* del 1493 per la chiesa fabrianese di San Francesco e oggi a Brera (fig. 3). In quest'opera estrema, il motivo delle due cornucopie al centro della base del trono ricordano un motivo assai in uso nella miniatura settentrionale del Quattrocento.

Se la ricerca di un diretto coinvolgimento nella decorazione miniata si è limitato al caso citato, tuttavia è possibile allargare il discorso a esemplari poco noti o del tutto sconosciuti riferibili all'influenza del suo stile. Interessante è il *San Domenico* pubblicato da Gaudenz Freuler nel 2013 come anonimo miniatore settentrionale vicino ai modi dei Crivelli (fig. 4). Si tratta della decorazione di un capolettera proveniente da un antifonario, dove sono evidenti i richiami alle figure del maestro veneziano. La forte connotazione dei tratti e la marcata profilatura della figura rimandano infatti al fare pittorico di Carlo. Anche alcune eco della costruzione del personaggio, con il modellino della chiesa sorretto in una mano e l'ostensione del libro aperto dall'altra ricordano le invenzioni del nostro. Tuttavia rimane difficile dire altro, se non un richiamo agli esempi ferraresi attorno alla prima metà degli anni Settanta, e grazie a una datazione collocabile al primo lustro dell'ottavo decennio, un'ipotetica

²¹ Adorisio 1972, pp. 27-28.

²² Zampetti 1985, p. 119. La proposta è stata tuttavia da richiamata da Bovero 1974, p. 8.

²³ Sugli incunaboli dei due stampatori tedeschi vedi Scapecchi 2014, p. 14; Davies 2016, pp. 9-42; Alexander 2020, p. 326.

provenienza marchigiana²⁴. Altrettanto notevole è un capolettera conservato al Fitzwilliam Museum di Cambridge, che presenta la figura chiaramente riconoscibile di Sant'Andrea Apostolo²⁵ (fig. 5). Si tratta di un ritaglio proveniente da un graduale, dove viene proposto lo stesso santo dipinto da Crivelli nel 1476 nello scomparto superiore del polittico maggiore di San Domenico ad Ascoli, oggi conservato alla National Gallery di Londra²⁶ (fig. 6). Gli studi sul foglio sono stati molto limitati: Alexander lo collocava in area ferrarese, avvicinandolo timidamente a Guglielmo Giraldis e datandolo attorno al 1480, mentre in una comunicazione al museo Federica Toniolo smentiva possa trattarsi di un lavoro uscito dall'officina del celebre miniatore. Nel 2016, in occasione della mostra di miniature al Fitzwilliam, Turner notava il chiaro debito contratto dal Sant'Andrea con quello di Crivelli e lo attribuiva variamente alla scuola ferrarese o marchigiana²⁷. Nonostante la buona fattura, ciò che si può cogliere con certezza è la distanza qualitativa tra questo esemplare e il suo modello: infatti dove Carlo Crivelli mette in evidenza tutta la sua capacità inventiva ed espressiva, come nella fattura delle orecchie ripiegate su se stesse, nella costruzione del viso lievemente reclinato in avanti, nel naso pronunciato e nella lunga barba bipartita, la miniatura tende a smorzare gli elementi più intensi dei connotati creati dal pittore. Anche il vigore delle mani dello scomparto di Londra e l'ombra della croce riportata sulle pagine del volume aperto spariscono del tutto nella pergamena. Certamente a indurre gli studiosi a ritenere possa trattarsi di un lavoro da ricondursi alla tradizione ferrarese è la decorazione vegetale attorno alla lettera. Derivato dalle prove illustri di Taddeo Crivelli per Borso d'Este nel sesto decennio del secolo, tale modalità di resa dell'ornato è possibile trovarla nel corso dei decenni successivi: anche i celebri capilettera assegnati a Cosmè e databili agli anni Sessanta del secolo riprendono lo stesso motivo, coniugandolo a una qualità altissima²⁸. Tuttavia tale conduzione della decorazione non può essere dirimente circa la provenienza, dato che è rintracciabile in altre zone del Nord Italia. Per questo motivo non si può nemmeno

²⁴ Freuler 2012, pp. 778-781, n. 89.

²⁵ Si tratta del foglio Marlay cutting It. 26.

²⁶ Sull'opera oggi divisa tra Londra e New York vedi di recente Hilliam 2021, pp. 11-27; Hilliam 2022, pp. 85-100. Si segnala in calce che è da respingere l'ipotesi proposta da Papetti 2022, p. 99 relativa all'arrivo della cimasa del polittico in collezione Bisenzio grazie all'intermediazione di Fortunato Duranti con venditori ascolani: infatti la tavola già prima di essere acquistata dal conte Bisenzio era a Roma e veniva ricordata nelle collezioni Barberini da Merchiori 1836, p. 12. D'altra parte, ciò è anche comprovato dalla cornice entro cui il dipinto è ancora conservato.

²⁷ Sul foglio vedi Matthiesen Fine Art LTD 1984, p. 119, n. 71a; Morgan *et al.* 2011, p. 329, n. 195; N. Turner, in Panayotova *et al.* 2016, pp. 293-294, n. 84. Ringrazio Nancy Turner per aver condiviso le sue osservazioni a proposito di questo foglio fin dalla giornata di studi organizzata a Boston dall'Isabella Stewart Gardner Museum nel 2015.

²⁸ Cfr. Mariani Canova 1998, pp. 131-135; Alexander 2020, p. 134. Una riflessione sul rapporto stabilito da Tura e la miniatura è in Syson 2002, pp. 37-40.

escludere che la miniatura venisse realizzata nelle Marche, territorio che però al momento non ha restituito nessun esemplare di questo genere.

Ad allargare il discorso contribuisce un ulteriore esemplare, passato da Christie's nel 2016: si tratta di una *Madonna col Bambino* che decorano una S (fig. 7). Come ricordato nella scheda di accompagnamento, che attribuisce l'opera ad anonimo lombardo e la data all'inizio degli anni Novanta del Quattrocento, sono evidenti le riprese dalla cosiddetta *Madonna col Bambino* ricordata da Baldassarre Orsini presso la collezione Lenti di Ascoli Piceno nella sua *Descrizione* del 1790 e oggi presso il Metropolitan Museum of Art di New York²⁹ (fig. 8). In realtà le riprese da Crivelli non si limitano alla struttura del gruppo presente nella tavola americana e alla riproposizione di elementi tipici della produzione crivellesca come il cetriolo o il melograno, ma si estendono a ulteriori aspetti. La Vergine infatti ripropone nella mano destra una resa delle dita e dei panneggi che l'avvolgono già presente nell'esemplare del polittico di Sant'Emidio del 1473, e che in generale risulta tipico delle Madonne del pittore veneziano tra gli anni Settanta e i primi anni Ottanta; mentre la mano sinistra è in tutto simile a quella della *Madonna col Bambino* del Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 9). Anche la fattura della corona che cinge la testa di Maria, nella sua semplicità, evoca una tipologia assai diffusa da Crivelli e molto affine a quella presentata dalla *Madonna Lochis* di Bergamo (fig. 10). Del resto, nemmeno il Bambino ha come modello quello newyorkese: infatti la posizione incrociata delle gambe è presente già nella stessa figura del citato primo polittico di San Domenico. Ma un confronto con quello della *Consegna delle chiavi a San Pietro*, oggi a Berlino e un tempo presso la chiesa camerinese di San Pietro a Muralto e databile alla fine del nono decennio, appare tanto simile da sembrare ripreso in controparte (fig. 11). Questa attenzione alla ripetizione di particolari dell'opera, per quanto possa essere considerata morellianamente valida per testimoniare la ripetizione di particolari anatomici dei personaggi (per la verità sempre presente nelle botteghe del Quattrocento), tuttavia è interessante perché dimostra un'attenzione approfondita allo stile del maestro al punto da far pensare a qualcuno che ha frequentato la sua bottega e ne abbia ripreso gli aspetti peculiari.

Il processo di creazione del capolettera risponde dunque a una modalità seguita dallo stesso pittore e che ha fatto la fortuna dei suoi epigoni più stretti. L'elenco delle riprese di figure intere o di singoli elementi da parte di Pietro Alamanno e Vittore Crivelli è assai lungo, e testimonia un'attività certamente distinta tra i vari artisti, ma che presentava nelle formule di Carlo il costante riferimento stilistico. Tutto ciò è però importante perché rivela che il miniatore doveva essere assai vicino al maestro veneziano: infatti non si tratta della ripresa

²⁹ Orsini 1790, p. 70; Tyrwhitt 2016, *MADONNA AND CHILD, initial 'S' on a cutting from an illuminated Antiphonal on vellum [Lombardy, probably Milan, c.1490]*, in *Valuable Books and Manuscripts. Live Auction 12141* del 1 dicembre 2016 <<https://www.christies.com/en/lot/lot-6041019>>, 06.10.2023.

di un elemento isolato, ma appare come l'elaborazione di una composizione ben meditata sui modelli conosciuti di Carlo Crivelli. È allo stesso tempo evidente che la Vergine sia il risultato di influenze decisive che provengono da aree geografiche assai distanti dalle Marche centro-meridionali. Come suggerito dalla scheda di Christie's, i riferimenti all'arte lombarda e in particolare all'ambito leonardesco sono chiari: infatti la resa dei capelli, presentati senza velo, sottilissimi e ricadenti sulle spalle non rientra minimamente nel repertorio del maestro veneziano. Neanche i tratti del volto e il gioco chiaroscurale che se ne trae appartengono a Crivelli. Piuttosto fanno riferimento alle invenzioni di Leonardo a Milano, in particolare alla *Vergine delle rocce*³⁰. È inutile ricordare che il maestro di Vinci realizzò due versioni del tema, una nella prima metà degli anni Ottanta e riconosciuta in quella oggi al Louvre, e l'altra una decina di anni dopo oggi a Londra, risultando riferimento importante per i suoi seguaci milanesi. Per questo motivo la miniatura è stata accostata nella scheda dell'asta ad Antonio da Monza, miniatore che in più di un'occasione recupera modelli della *Vergine delle rocce* londinese (fig. 12). Si tratta però di artista squisito, le cui prove hanno un dettato assai diverso da quello presentato dal capolettera qui illustrato³¹. Sarebbe inoltre assai arduo capire attraverso quali strade possa essere giunto a conoscere le opere di Crivelli, in particolare quelle a destinazione privata come la *Madonna Lenti* e quella di Londra. Allo stesso tempo è vero che Leonardo ha dato un contributo notevole anche al campo della miniatura: si tenga presente che i primi documenti milanesi lo ricordano affiancato da Cristoforo De Predis, figura di pittore ma anche di miniatore. Lo stesso Marco d'Oggiono, uno dei seguaci più vicini al maestro proprio nella produzione di Madonne col Bambino tratte dal modello della *Vergine delle rocce*, prima di entrare nella bottega di Leonardo è ricordato nel 1487 quale maestro autonomo che accoglie uno scolaro per insegnargli l'arte della miniatura³². L'autore del capolettera è quindi un artista assai addentro alla produzione di Carlo Crivelli, ma è allo stesso tempo a conoscenza delle esperienze sorte attorno a Leonardo durante il suo periodo milanese sotto il governo di Ludovico il Moro e più in generale sembra essere artista aggiornato sulla miniatura lombarda del tempo. A fianco degli interrogativi sull'autore è tuttavia possibile allargare il discorso mettendo a paragone l'esemplare di Cambridge e quello passato in asta. Si può notare che le affinità

³⁰ Vedi quindi la scheda dell'opera *ibidem*.

³¹ Sul miniatore lombardo e sulla sua importanza nel panorama lombardo dell'epoca, oltre alle ricerche pionieristiche di Malaguzzi Valeri 1916, pp. 28-37 e Bagatti 1935, pp. 2-6 vedi più di recente Casciaro 1995, pp. 109-123; Melograni 1995, pp. 135-138; Boskovits 1995, pp. 455-462; Melograni 1997, pp. 135-138; Quattrini 2000a, pp. 19-28; Quattrini 2000b, pp. 201-209.

³² Sulla questione vedi Shell 1995, pp. 103, 190, 241. I documenti tuttavia ricordano l'esistenza di due artisti chiamati Protasio Crivelli, uno dei quali ha lasciato alcune opere nel napoletano. Sulla questione si rimanda a C. Quattrini, in Medica, Toniolo 2016, p. 452, n. 180. Un capolettera attribuito a Protasio Crivelli è conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (accession number 4145).

tra le due opere non si limitano alla ripresa dei santi di Crivelli ma riguardano ulteriori aspetti: infatti i due fogli presentano una tipologia di decorazione vegetale assai simile, e anche i motivi ornamentali all'interno delle lettere sono gli stessi, come è identico il contorno interno delle lettere in blu. Le figure sono inoltre accumulate dalle stesse scelte coloristiche nella resa delle vesti e il fondo delle lettere presenta per entrambe una decorazione dorata a losanghe. Inoltre, non soltanto le dimensioni sono assai prossime, ma è possibile ritenere che entrambe provengano da un graduale³³. Per il *Sant'Andrea* l'appartenenza a questo tipo di manufatto si evince dalla celebrazione della festa del santo il 30 novembre presente sul retro, mentre per l'altro foglio è possibile escludere che provenga da un antifonario, come ritenuto dalla scheda di vendita, perché la frase *Salva sancta parens* a cui si riferisce l'iniziale è presente nei graduali che celebrano il 1° gennaio quale festa di Maria Madre di Dio. Da tali dati non si può escludere l'ipotesi che si tratti di due miniature provenienti dallo stesso graduale, prodotto che poteva spesso essere realizzato in più volumi e in momenti diversi, a causa del considerevole impegno di tempo e di costi che era necessario per la sua realizzazione. È invece difficile affermare che si tratti anche dello stesso autore, dato che le connotazioni delle figure sono tanto diverse quanto difficili da conciliare in una sola mano. A proposito della datazione, certamente le due iniziali vennero eseguite non prima della seconda metà degli anni Ottanta e forse addirittura nei primi anni Novanta: infatti non soltanto in questo modo si comprendono i riferimenti leonardeschi della *Madonna col Bambino*, ma anche la citazione del modo di incrociare le gambe del Bambino dalla pala di Berlino di Crivelli. Del resto è assai arduo pensare a una datazione più tarda, dato che l'attività del pittore veneziano si chiude entro il primo lustro dell'ultimo decennio del secolo e tale tipologia di impaginazione delle figure all'interno delle lettere non va troppo al di là degli anni Ottanta.

Le due miniature aprono inoltre uno squarcio sulla bottega di Crivelli, sul suo funzionamento e soprattutto su coloro che l'hanno frequentata. Oltre dell'attestazione di Pietro Alamanno, che nella *Madonna col Bambino* del 1488 di collezione privata e in origine realizzata per San Domenico di Ascoli, dove egli si definisce esplicitamente *discipuli ma[gi]st[r]i Karoli Crivelli Veneti*, non abbiamo altri indizi concreti³⁴. Il polittico di Monte San Martino attesta una chiara compenetrazione tra Carlo e Vittore, ma per il resto è difficile formulare ipotesi. Allo stesso modo è tanto interessante quanto difficile da chiarire il rapporto tra il pittore veneziano e i camerinesi: infatti è ragionevole pensare, come ha fatto De Marchi, che la *Madonna col Bambino* dipinta ad affresco da Giovanni Angelo d'Antonio recuperi il soggetto di Carlo per Ma-

³³ Lo scarto in larghezza tra i due ritagli è meno di 20 mm: infatti il capolettera con il *Sant'Andrea* misura 289×237 mm, quello con la *Madonna col Bambino* 256×256 mm.

³⁴ Sull'opera vedi S. Di Provvio, in Papetti, Di Provvio 2005, pp. 144-147.

cerata, tuttavia resta difficile stabilire gli equilibri su cui si fonda tale ripresa³⁵. Si fa quindi interessante il contributo che la miniatura apporta alla questione dell'importanza dello stile crivellesco, in particolare per la qualità manifestata dalle due opere. Si tenga infatti presente che il raggio d'azione dello stile del maestro veneziano non si circoscrive ai territori dove certamente egli ha lasciato opere, ma si allarga ad altre zone e artisti, tuttavia con esiti il cui livello non è pari a quello espresso dalle nostre miniature. È il caso delle opere del Maestro dei polittici crivelleschi attivo in Abruzzo, oppure di quelle eseguite da Michele Greco da Valona, operante lungo le coste del Molise ben oltre la morte di Carlo. Per il primo caso, Ferdinando Bologna proponeva un'ascendenza crivellesca svuotata dal contenuto espressivo tipico della produzione del maestro e limitata agli elementi grafici. Si tratta dunque di una personalità estranea all'ambito stretto della cerchia di Carlo e riguardante il versante occidentale del Gran Sasso³⁶. Lo studioso apriva in questo modo all'incidenza che l'arte del pittore veneziano ha potuto avere indirettamente su altri artisti. In Michele da Valona si è invece voluto riconoscere il Michele greco collaboratore di Carlo Crivelli alla fine degli anni Ottanta e testimone dell'accordo tra il maestro e il prevosto della chiesa di San Lorenzo a Castel Trosino nel 1487³⁷. Se tale relazione è assai difficile da dimostrare, è invece piuttosto interessante riconoscere il percorso che porta l'arte di Crivelli fino al 1505, quando venne realizzato il trittico per la chiesa di Santa Maria Maggiore a Guglionesi, dove sono ravvisabili ancora i riflessi dello stile del pittore veneziano.

Come nei casi appena citati, anche la questione che lega Crivelli alla miniatura è difficile da dirimere, tuttavia rappresenta un ulteriore elemento per comprendere come l'incidenza lasciata dal pittore non possa limitarsi agli epigoni più stretti, ma è necessario estenderla a generi e luoghi inattesi.

Riferimenti bibliografici / References

- Adorisio A.M. (1972), *Carlo Crivelli, Girolamo da Cremona, Franco de' Russi*, «Accademie e biblioteche d'Italia», XL, pp. 27-34.
 Alexander J. (2020), *La miniatura italiana del Rinascimento*, Torino: Einaudi.

³⁵ A. De Marchi, in De Marchi, Giannatiempo López 2002, pp. 197-199, n. 38; A. De Marchi, in De Marchi 2002, pp. 356-361, n. 27. Il rapporto tra l'affresco camerinese e l'opera di Macerata era già stato messo in evidenza da Pietro Zampetti, in Zampetti 1961, p. XXX.

³⁶ Bologna 1948, pp. 367-370. Per la ricostruzione delle vicende relative all'identità del cosiddetto Maestro dei Polittici Crivelleschi si veda L. Arbace, in Arbace, Ferrara 2011, pp. 58-59, n. 6, che lo identifica in Matteo da Campi. Vedi anche Carli 1998, pp. 226-228 che identificava l'anonimo maestro in Giacomo da Campi.

³⁷ Per il documento vedi Coltrinari 2011, p. 196, n. 118. Sulla proposta di identificazione Ferrara 2011, pp. 30-31.

- Arbace L., Ferrara D., a cura di (2011), *Il Rinascimento danzante. Michele Greco da Valona e gli artisti dell'Adriatico tra Abruzzo e Molise*, catalogo della mostra (Celano, Castello Piccolomini, 28 luglio – 1 novembre 2011), Torino: Umberto Allemandi.
- Bagatti P.B. (1935), *Nuove osservazioni su Fra Antonio da Monza*, «La Bibliofilia», XXXVII, 4, pp. 2-6.
- Baldissin Molli G., Mariani Canova G., Toniolo F., a cura di (1999), *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, Palazzo del Monte di Pietà e Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo – 27 giugno 1999), Modena: Panini.
- Banzato D., De Nicolo Salmazo A., Spiazzi A.M., a cura di (2006) *Mantegna e Padova*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007), Milano: Skira.
- Bellosi L. (2008), *Giovanni Bellini e Andrea Mantegna*, in *Mantegna*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 – 5 gennaio 2009), a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, Milano: Officina Libraria, pp. 105-109.
- Bologna F. (1948), *La ricostruzione di un polittico ed il Maestro dei polittici crivelleschi*, «Bollettino d'arte», 33, 4, pp. 376-370.
- Boskovits M. (1995), *Mostre di miniatura italiana a New York – II*, «Arte Cristiana», LXXXIII, 771, pp. 455-462.
- Bovero A. (1974), *L'opera completa del Crivelli*, Milano: Rizzoli.
- Caglioti F. (2022), a cura di, *Donatello. Il Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi e Museo Nazionale del Bargello, 19 marzo – 31 luglio 2022), Venezia: Marsilio.
- Calogero G.A. (2020), *Marco Zoppo ingegno sottile*, Bologna: Bononia University Press.
- Calogero G.A. (2021), *A proposito di un nuovo libro su Giovanni Bellini*, «Prospettiva», 183, pp. 84-101.
- Campbell C. (2018), *A Tale of Two Artists and Two Cities: Mantegna, Bellini; Padua, Venice, Mantegna & Bellini*, catalogo della mostra (Londra, The National Gallery, 1 ottobre 2018 – 27 gennaio 2019 e Berlino, Gemaldegalerie, Staatliche Museen, 1 marzo – 30 giugno 2019), a cura di C. Campbell, D. Korbacher, N. Rowley, S. Vowles, New Haven – London: Yale University Press, pp. 15-27.
- Campbell S J., a cura di (2015), *Ornament & Illusion. Carlo Crivello of Venice*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 22 ottobre 2015 – 25 gennaio 2016), London: Paul Holberton Publishing.
- Casciaro R. (1995), *Note su Antonio da Monza miniatore*, «Prospettiva», 75/76, pp. 109-123.
- Carli E. (1998), *Arte in Abruzzo*, Milano: Electa.
- Coltrinari F. (2011), *Regesto documentario*, in *Vittore Crivelli. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, catalogo della mostra (Sarnano, Palazzo del

- Popolo, 21 maggio – 6 novembre 2011), a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia: Marsilio, pp. 191-200.
- Davies M. (2016), *From Mainz to Subiaco: Illumination of the First Italian Printed Books*, in *La stampa romana nella Roma dei papi e in Europa*, Atti del convegno (Città del Vaticano, 11 novembre 2011), a cura di C.F. Dondi, A. Rita, A. Roth, M. Venier, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 9-42.
- De Marchi A., a cura di (2002), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano: Federico Motta Editore.
- De Marchi A., Giannatiempo López M., a cura di (2002), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra (Camerino, Convento di San Domenico, 19 luglio – 17 novembre 2002), Milano: Federico Motta Editore.
- De Marchi A. (2008), *Per Lorenzo d'Alessandro, miniatore occasionale*, in *Storie di artisti, storie di libri. L'editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma: Donzelli – Modena: Panini, pp. 421-430.
- De Marchi A. (2012), *Per la miniatura marchigiana: un Libro d'ore decorato da Giovanni Antonio da Pesaro*, in *Miniatura. Lo sguardo la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova*, a cura di F. Toniolo, G. Toscano, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 217-221.
- De Nicolò Salmazo A., a cura di (1999), *Francesco Squarcione, pictorum gymnasiarcha singularis*, Atti delle giornate di studio (Padova, 10-11 febbraio 1998), Padova: Il Poligrafo.
- De Nicolò Salmazo A. (2006), *Andrea Mantegna e Padova. 1445-1460*, in Banzato *et al.* 2006, pp. 3-27.
- Ferrara D. (2011), *Michele Greco da Valona nel «Rinascimento adriatico»: pittori e committenti fra Oriente e Occidente*, in *Il Rinascimento danzante. Michele Greco da Valona e gli artisti dell'Adriatico tra Abruzzo e Molise*, catalogo della mostra (Celano, Castello Piccolomini, 28 luglio – 1 novembre 2011), a cura di L. Arbace, D. Ferrara, Torino: Umberto Allemandi, pp. 26-35.
- Freuler G. (2012), *Italian Miniatures. From the Twelfth to the Sixteenth Centuries*, vol. II, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Geroni L. (1996), *Carlo Crivelli e il monogrammista E. S.*, «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz», 40, 1-2, pp. 222-231.
- Golsenne T. (2017), *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Gramaccini N. (2021), *Jacopo Bellini's "Book of Drawings" in the Louvre and the Paduan Academy of the Francesco Squarcione*, Berlin: De Gruyter.
- Heimbürger M. (1996), *Carlo Crivelli e la sua probabile fonte d'ispirazione*, «Paragone», 46, 1/2, pp. 3-15.
- Hilliam A. (2021), *Connecting Human and divine. Carlo Crivelli's hybrid me-*

- dia*, in *Hybridity in Early Modern Art*, a cura di A. Elston, M. Rislow, New York-London: Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 11-27.
- Hilliam A. (2022), *Sui polittici domenicani di Ascoli: storia, tecnica, devozione*, in *Opus Karoli Veneti*, Atti del convegno (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, Camerino, Università degli studi, 22-23 ottobre 2021), a cura di D. De Luca, S. Papetti, G. Roselli, G. Di Girolami, Ascoli Piceno: Capponi Editore, pp. 85-100.
- Hilliam A., Watkins J., a cura di (2022), *Carlo Crivelli. Shadows on the Sky*, catalogo della mostra (Birmingham, Ikon Gallery, 23 febbraio – 29 maggio 2022), Birmingham: Ikon.
- Lanzi L. (2022), *Storia pittorica della Italia*, a cura di P. Pastres, vol. II, Torino: Einaudi.
- Longhi R. (1949), *The Giovanni Bellini Exhibition*, «The Burlington Magazine», 91, pp. 274-283.
- Longhi R. (1978), *The Giovanni Bellini Exhibition*, in *Ricerche sulla pittura veneta. 1946-1969*, Firenze: Sansoni, pp. 99-109.
- Lucco M. (2019), *Un'opera dimenticata di Giovanni Bellini (e qualche considerazione sulla data di nascita)*, in *Giovanni Bellini "...il migliore nella pittura"*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 27-28 ottobre 2016), a cura di P. Humfrey, V. Mancini, A. Tempestini, G.C.F. Villa, Venezia: lineadacqua, pp. 3-15.
- Mariani Canova G. (1998), *Cosmé Tura e il libro miniato al tempo di Borso*, in *La miniatura a Ferrara. Dal tempo di Cosmé Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Schifanoia, 1 marzo – 31 maggio 1998), a cura di A.M. Visser Travagli, Modena: Panini, pp. 131-135.
- Malaguzzi Valeri F. (1916), *Sul miniatore Frate Antonio da Monza*, «Rassegna d'arte», 16, pp. 28-37.
- Matthiesen Fine Art LTD (1984), *From Borso to Cesare d'Este. The School of Ferrara 1450-1628*, catalogo della mostra (Londra, Matthiesen Fine Art LTD, 1 giugno – 14 agosto 1984), London: Matthiesen Fine Arts Ltd.
- Mariani Canova G. (1969), *La miniatura veneta del Rinascimento*, Venezia: Neri Pozza Editore.
- Mariani Canova G. (2006), *La miniatura a Padova al tempo di Andrea Mantegna*, in Banzato et al. 2006, pp. 63-71.
- Martineau J., a cura di (1992), *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Art, 17 gennaio – 5 aprile 1992 e New York, The Metropolitan Museum of Art, 9 maggio – 12 luglio 1992), Milano: Electa Olivetti.
- Medica M., Toniolo F. (2016), a cura di, *Le Miniature della Fondazione Giorgio Cini*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Meiss M. (1957), *Andrea Mantegna as Illuminator. An Episode in Renaissance Art, Humanism and Diplomacy*, New York: Columbia University Press.
- Melchiori G. (1836), *Tavola VII. La Pietà di Andrea Mantegna*, «L'Ape italiana delle Belle Arti», 2, pp. 11-12.

- Melograni A. (1995), *Miniature di Fra' Antonio da Monza (e altri) in Terra Santa*, «Arte Cristiana», 83, pp. 135-138.
- Melograni A. (1997), *Un corale ritrovato di Antonio da Monza*, «Paragone», ser. 3, 8/10, pp. 167-174.
- Montevecchi B. (2022), *Oreficeria e gioielli nel tempo e nei dipinti di Carlo Crivelli*, in *Opus Karoli Crivelli. Le opere e la materia. Nuove letture su Carlo Crivelli*, Atti delle giornate di studi (Ascoli, Palazzo dei Capitani e Camerino, Università degli Studi, 22-23 ottobre 2021), a cura di D. De Luca, S. Papetti, G. Roselli, G. Di Girolami, Ascoli Piceno: Capponi Editore, pp. 117-128.
- Morgan N., Panayotova S., Reynolds S., a cura di (2011), *A Catalogue of Western Book Illumination in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge Colleges. Part two Italy & Iberian Peninsula*, vol. 1, London – Turnhout: Harvey Miller Publishers.
- Muzzarelli G. (2022), *Sante alla moda: Caterina d'Alessandria secondo Crivelli (ma non solo)*, in *Opus Karoli Crivelli. Le opere e la materia. Nuove letture su Carlo Crivelli*, Atti delle giornate di studi (Ascoli, Palazzo dei Capitani e Camerino, Università degli Studi, 22-23 ottobre 2021), a cura di D. De Luca, S. Papetti, G. Roselli, G. Di Girolami, Ascoli Piceno: Capponi Editore, pp. 101-116.
- Natale M. (2021), *Nota introduttiva*, in Zeri F., Longhi R., *Lettere (1946-1965)*, a cura di M. Natale, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 13-43.
- Orsini B. (1790), *Descrizione delle pitture sculture architetture ed altre cose rare della insigne città di Ascoli*, Perugia: Stamperia Baduelliana.
- Panayotova S., Jackson D., Ricciardi P. (2016), *Colour: The Art and Science of Illuminated Manuscripts*, catalogo della mostra (Cambridge, Fitzwilliam Museum, 30 luglio – 30 dicembre 2016), London-Turnhout: Harvey Miller Publishers.
- Papetti S., Di Provvido S., a cura di (2005), *Pietro Alamanno: un pittore austriaco nella Marca*, Milano, Federico Motta Editore.
- Papetti S. (2022), *Il mercato dell'arte fra le Marche e Roma nel primo Ottocento*, in *Carlo Crivelli, le relazioni meravigliose*, catalogo della mostra (Macerata, Musei civici di Palazzo Buonaccorsi, 7 ottobre 2022 – 12 febbraio 2023), a cura di F. Coltrinari, G. Pascucci, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 97-105.
- Quattrini C. (2000a), *Fra' Antonio da Monza e il suo influsso in alcuni corali francescani lombardi – I parte: la questione dei corali per il convento di Santa Maria degli Angeli a Milano*, «Arte Cristiana», LXXXVIII, 796, pp. 19-28.
- Quattrini C. (2000b), *Fra' Antonio da Monza e il suo influsso in alcuni corali francescani lombardi – II parte: un seguito periferico di Fra' Antonio da Monza*, «Arte Cristiana», LXXXVIII, 798, pp. 201-209.
- Ricci A. (1834), *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, vol. 1, Macerata: Alessandro Mancini.

- Rowley N., Vinco M. (2020), *I paradigmi alternativi di Andrea Mantegna e Giovanni Bellini*, in *Andrea Mantegna. Rivivere l'Antico costruire il Moderno*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 12 dicembre 2019 – 4 maggio 2020), a cura di S. Bandera, H. Burns, V. Farinella, Venezia: Marsilio, pp. 52-59.
- Rowley N., Curie P., a cura di (2023), *Giovanni Bellini. Influencescroisée*, catalogo della mostra (Parigi, Musée Jacquemart-André, 3 marzo – 17 luglio 2023), Paris: Baux-Art& Cie.
- Scapecchi P. (2014), *Esemplari stampati a caratteri mobili presenti in Italia prima dell'introduzione della stampa. Prospettive di studio*, «La Bibliofilia», 116, 1-3, pp. 9-16.
- Syson L. (2020), *Tura and the "Minor Arts": The School of Ferrara*, in *Cosmè Tura: Painting and Design in Renaissance Ferrara*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 30 gennaio – 12 maggio 2002), a cura di S.J. Campbell, Milano: Electa, pp. 31-70.
- Tabibnia M., Marchesi T., Piccoli E., a cura di (2010), *Crivelli e l'arte tessile*, catalogo della mostra (Milano, Museo dell'arte tessile antica), Milano: Electa.
- Toscano G. (2024), *Le manuscrit italien*, in *L'invention de la Renaissance. L'humaniste, le prince at l'artiste*, catalogo della mostra (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, 20 febbraio – 16 giugno 2024), a cura di J.M. Chate-lain, G. Toscano, Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- Tyrwhitt R. (2016), *MADONNA AND CHILD, initial 'S' on a cutting from an illuminated Antiphonal on vellum [Lombardy, probably Milan, c.1490]*, in *Valuable Books and Manuscripts. Live Auction 12141* del 1 dicembre 2016 < <https://www.christies.com/en/lot/lot-6041019>>, 06.10.2023
- Vowles S., Korbacher D. (2018), *Jacopo Bellini and the Formation of Giovanni*, in *Mantegna & Bellini*, catalogo della mostra (Londra, The National Gallery, 1 ottobre 2018 – 27 gennaio 2019 e Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin), a cura di C. Campbell, D. Korbacher, N. Rowley, S. Vowles, London-National Gallery Company, pp. 95-107.
- Wittkower R. e M. (1996²), *Nati sotto Saturno*, Torino: Einaudi.
- Zampetti P., a cura di (1961), *Carlo Crivelli e i crivelleschi*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno – 10 ottobre 1961), Venezia: Edizioni Alfieri.
- Zampetti P. (1985), *Crivelli, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 31, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 113-121.
- Zampetti P. (1986), *Carlo Crivelli*, Firenze: Nardini.
- Zeri F. (2009), *Rinascimento e pseudorinascimento*, in *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Quattrocento*, vol. 5, a cura di F. Zeri, Torino: Einaudi, pp. 543-572.
- Zeri F., Longhi R. (2021), *Lettere (1946-1965)*, a cura di M. Natale, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Appendice / Appendix

Fig. 1. Carlo Crivelli (attr.), *Cristo morto tra due angeli*, 1457 ca., Milano, collezione privata



Fig. 2. già attr. a Carlo Crivelli, *Institutio oratoria*, frontespizio, vol. inc. 285, Roma, Biblioteca Casanatense



Fig. 3. Carlo Crivelli, *Incoronazione della Vergine*, 1493, Milano, Pinacoteca di Brera



Fig. 4. Miniature dell'Italia settentrionale, *San Domenico*, 1475 ca., collezione privata



Fig. 5. Anonimo, *Sant'Andrea*, 1490 ca., Marlay cutting It. 26, Cambridge, Fitzwilliam Museum



Fig. 6. Carlo Crivelli, *Sant'Andrea*, 1476, Londra, The National Gallery



Fig. 7. Anonimo, *Madonna col Bambino*, 1490 ca., collezione privata



Fig. 8. Carlo Crivelli, *Madonna col Bambino*, 1480 ca., New York, The Metropolitan Museum



Fig. 9 Carlo Crivelli, *Madonna col Bambino*, 1480 ca., Londra, Victoria and Albert Museum



Fig. 10. Carlo Crivelli, *Madonna col Bambino*, 1482 ca., Bergamo, Accademia Carrara



Fig. 11. Carlo Crivelli, *La consegna delle chiavi a San Pietro*, 1488, Berlino, Gemäldegalerie



Fig. 12. Leonardo da Vinci, *La Vergine delle Rocce*, 1491-92/1506-08 ca., Londra, The National Gallery

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Pietro Petrarola

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

A cura di / Edited by
Francesca Coltrinari, Caterina Paparello

Testi di / Texts by
Ayşe Aldemir, Rossana Allegri, Andrey Bliznukov, Francesca Coltrinari,
Francesco De Carolis, Bram de Klerk, Alessandro Delpriori, Daphne De Luca,
Giuseppe Di Girolami, Silvia Fiaschi, Nina Kudiš, Gregor Cristopher Meinecke,
Giorgia Paparelli, Caterina Paparello, Valeria Paruzzo, Giuliana Pascucci,
Cecilia Prete, Victor M. Schmidt, Alessandro Serrani, Marco Tittarelli

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

