

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

Tradizione e innovazione nella tarda attività di Carlo Crivelli: il caso della pala di San Francesco a Fabriano

Alessandro Serrani*

Abstract

Interrogandosi sulla pala di Carlo Crivelli per San Francesco a Fabriano, dispersa fra vari musei e alla cui ricomposizione lavorò in prima istanza Federico Zeri, se ne metteranno in luce le peculiarità dal punto di vista costruttivo e compositivo. La teoria di *Santi* o di *Apostoli* ai lati di Cristo alla base di un'ancona, tipica della produzione di Crivelli e che conta una serie molto ampia di paralleli in varie zone d'Italia, trova nondimeno nelle mani del pittore veneziano le sue più audaci sperimentazioni: all'incontro, tardivo, con la *pala quadra* rinascimentale, egli reagisce, piuttosto che sposandone le prerogative concettuali, piegando quella formula alle proprie consuetudini di rappresentazione. Una nuova lettura viene avanzata a proposito della disposizione delle tavole, differenti per altezza e venatura del supporto, lungo la predella.

Questioning Carlo Crivelli's altarpiece for San Francesco in Fabriano, dispersed among various museums and on whose recomposition Federico Zeri worked first, its peculiarities from a constructive and compositional point of view will be highlighted. The theory of

* Dottore di ricerca, Università di Bologna; Assegnista di ricerca, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, P.le Bertell, 1 C.da Vallebona, 62100 Macerata; Ricercatore in qualità di vincitore del premio Marc de Montalembert, École du Louvre, e-mail: alessandro.serrani3@unibo.it.

Saints or *Apostles* at Christ's sides in the base of an altarpiece, typical of Crivelli's production and which counts a very wide series of parallels in Italy, nevertheless finds in the hands of the Venetian painter its most ambitious experimentations: at the late encounter with the Renaissance *pala quadra*, he reacts by bending that formula to his own representational habits rather than espousing its conceptual prerogatives. A new interpretation about the arrangement of the predella panels, differing in height and support veining, will be advanced.

La recente mostra maceratese dedicata a Carlo Crivelli ha fornito l'occasione per tornare a interrogarsi, essendovi esposto il pannello col *Cristo benedicente* che figurava al centro della predella (oggi a Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo), sulla sontuosa ancona da lui realizzata per l'altar maggiore dalla chiesa di San Francesco a Fabriano. Il recupero della sua conformazione in seguito alla dispersione dei pannelli e alla distruzione della carpenteria lignea verificatisi a cavallo fra Sette e Ottocento si deve a Federico Zeri, che in un intervento del 1961 ha riconosciuto come parti di quella struttura nove dipinti sparsi fra vari musei italiani e stranieri¹. Da allora, gli studiosi intervenuti sull'argomento si sono limitati a confermare le sue conclusioni, senza tentare di sciogliere i nodi critici rimasti irrisolti, alcuni dei quali segnalati dallo stesso Zeri. Anche le ricostruzioni grafiche della monumentale ancona – lo studioso romano non era giunto a fornirne una riproduzione – non hanno apportato il contributo che ci si poteva aspettare, rivelandosi in alcuni casi fuorvianti. Questo contributo, valorizzando alcune caratteristiche materiali delle tavole², intende in primo luogo presentare nuovi dati per una più accurata ricostruzione dell'ancona fabrianese e, in seconda battuta, metterne in risalto, in particolare in relazione allo “*scabellum*”, lo sperimentalismo delle scelte in essa adottate. Si proporranno, pertanto, delle piste di lettura per individuare quali siano stati i modelli o gli stimoli che consentirono a Crivelli di pervenire a tali soluzioni, anch'esse figlie del fecondissimo interscambio con l'eterogenea realtà artistica marchigiana, contraddistinta da una pervicace e quanto mai affascinante persistenza di stilemi tardogotici.

¹ Zeri 1961. Per la mostra maceratese a cui si fa riferimento: Coltrinari, Pascucci 2022. Il *Cristo benedicente* di Castel Sant'Angelo è esaminato in: F. Coltrinari, *ivi*, p. 144.

² *Incoronazione della Vergine con la Trinità e i santi Venanzio, Giovanni Battista, Caterina d'Alessandria, Bonaventura, Francesco e Sebastiano*, olio e tempera su tavola, cm. 223x230, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. Reg. Cron. 737 (tavola principale); *Cristo in pietà con i dolenti e santa Maria Maddalena*, olio e tempera su tavola, cm. 116x240,5, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. Reg. Cron. 738 (lunetta); *Cristo benedicente*, tempera e oro su tavola, cm. 33x27, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, inv. III-48; *San Luigi d'Angiò, San Girolamo, San Pietro*, tavola, cm. 33,5x95,3; *San Paolo, Sant'Agostino, San Romualdo*, cm. 33,6x95,2, Parigi, Museo Jacquemart-André, invv. MJAP-P-2245-1, MJAP-P-2245-2; *Sant'Antonio da Padova*, tempera e oro su tavola, cm. 28x17,4; *San Domenico*, tempera e oro su tavola, cm. 28x17,4; *San Bernardino da Siena*, tempera e oro su tavola, cm. 31,5x25, Esztergom, Museo cristiano, invv. 55.214.1-3; *Sant'Onofrio*, olio su tavola, cm. 33x27, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, inv. III-48 (predella).

Il punto da cui partire nell'analizzare l'ancona un tempo in San Francesco a Fabriano è la vicenda collezionistica degli scomparti che la critica ha ricondotto al complesso, la cui ricostruzione è risultata fino ad oggi piuttosto lacunosa, tanto da non fornire particolari elementi che inducano a ipotizzarne una provenienza comune. Il reperimento di fonti inedite e la rilettura organica di quanto già noto consentono di tracciare in maniera esaustiva il percorso che ha portato i pannelli della pala fabrianese nei musei ove sono attualmente custoditi. Le fonti più importanti a cui si farà riferimento sono le *Memorie* del 1834, nonché le postille in vista di una seconda edizione mai andata a buon fine, del maceratese Amico Ricci (1794-1862) e del materiale manoscritto del letterato fabrianese Camillo Ramelli (1804-1855).

L'ancona di Crivelli, realizzata fra il 1490 e il 1493, dovette rimanere al di sopra del proprio altare fino a quando, negli ultimi decenni del XVIII secolo, non si decise di rinnovare completamente la chiesa di San Francesco. In alcuni manoscritti della prima metà del Settecento la si descrive, difatti, ancora in quella posizione. Un margine d'incertezza permane a proposito dell'esatta cronologia dei lavori che interessarono l'edificio, posti da alcuni nel 1781-1788 mentre Camillo Ramelli ne ricorda il completamento entro il pontificato di Clemente XIV (1769-1774). A prescindere da questa leggera discrepanza, fu in quella circostanza che la monumentale ancona abbandonò la sua ubicazione originaria, lasciando spazio a un'opera del romano Giuseppe Cades³. Non sappiamo se, a seguito di questo avvicendamento, la pala venisse mantenuta integra e collocata altrove nella chiesa o se fosse subito destinata al mercato, magari smembrata in diverse tavole autonome. Primo acquirente ne fu Giovanni Ramelli, sacerdote e artista dilettante, nonché zio del già nominato Camillo, il quale è erroneamente ritenuto il primo a essere venuto in possesso di parti dell'ancona. Ciò è quanto emerge dalle annotazioni dello stesso Camillo, il quale ricorda come «questa bella ed importante pittura» una volta edificata «la Chiesa nuova ai tempi di Clemente XIV venne dal mio Zio D. Giovanni acquistata dal Padre Maestro Giuseppe Bontempi». Nel passo non si fa riferimento alla data dell'acquisizione da parte di Giovanni, anche se è certo che venne concretizzata prima del 1823, quando chi amministrava i beni dello stesso, nel frattempo defunto, decise di privarsene vendendo al milanese Pietro Oggioni⁴.

³ Zampetti 1986, pp. 299-300, con riferimento ai manoscritti della prima metà del Settecento che descrivono la pala di Crivelli ancora sopra il proprio altare. Per l'indicazione di Camillo Ramelli: Fabriano, Archivio Ramelli, *Camillo Ramelli: Manoscritti degli Studi Storici fabrianesi*, sec. XIX, paragrafo. 15; *Camillo Ramelli: Repertorio di Notizie Patrie*, fasc. II. *Pitture nelle Chiese di Fabriano*, sec. XIX, pp. non numerate. A proposito di quest'ultimo: Petracchia 2007.

⁴ Fabriano, Archivio Ramelli, *Camillo Ramelli: Manoscritti degli Studi Storici fabrianesi*, sec. XIX, paragrafo. 15, dal quale sono tratte le citazioni; *Camillo Ramelli: Repertorio di Notizie Patrie*, fasc. II. *Pitture nelle Chiese di Fabriano*, sec. XIX, pp. non numerate. Questa vendita da parte dei Ramelli è di solito ricondotta a una scelta di Camillo, mentre è invece lui stesso a segnalare come sia da attribuire agli amministratori dei beni dello zio («dopo ch'egli morì venne

Camillo afferma inoltre di essersi più volte da fanciullo fermato a osservare tale “pittura”, consentendoci di anticipare questo riferimento cronologico quanto meno di un decennio: essendo egli nato nel 1804, è assai probabile che tali eventi risalgano al decennio successivo. Non escludo, tuttavia, che l’acquisto da parte di Giovanni sia avvenuto nelle immediate vicinanze della ristrutturazione della chiesa, cioè ancora nel XVIII secolo, dato che le parole di Camillo lasciano intuire una certa consequenzialità rispetto al completamento della fabbrica e riconducono la vendita a colui che era stato incaricato di sovrintenderla, ovvero Padre Giuseppe Bontempi. Se fossero passati decenni dal compimento dei lavori, quest’ultimo non avrebbe forse più avuto la facoltà di decidere sul destino della pala.

Di sicuro c’è che, negli anni dieci dell’Ottocento, padre Giovanni Ramelli era in possesso della “pittura” di Crivelli, un sostantivo che, d’altro canto, potrebbe indurre a pensare che disponesse dell’intera ancona. Che in casa Ramelli fossero custodite ulteriori tavole rispetto a quella principale e alla lunetta (fig. 1) è la conclusione a cui è giunta di recente, giovandosi anche di una riflessione di Anna Maria Ambrosini Massari, Elisa Barchiesi: rendendo nota una postilla manoscritta delle *Memorie* di Amico Ricci, la studiosa presume che la famiglia abbia tenuto con sé due «tavole laterali», riconosciute in quelle che avrebbero ornato i «pilastri laterali» e le «basi e facce interne della base dei pilastri»⁵. A prescindere della non chiara posizione ipotizzata per tali pannelli, si può dileguare ogni dubbio in merito alle «tavole laterali» menzionate da Ricci, le quali sono in realtà estranee all’ancona di Crivelli. L’affermazione del maceratese va infatti intesa unicamente come una sua ipotesi di appartenenza di più tavole a un medesimo complesso originatasi da una sua errata attribuzione di due di esse alla scuola di Crivelli. L’estraneità di queste ultime alla pala di Fabriano si evince dalle carte di Camillo Ramelli, che le descrive come di altro autore e di soggetto non pertinente⁶. A suggerire che nessun altro scomparto oltre a quelli maggiori fosse nelle mani di Ramelli interviene anche

da chi amministrava sventuratamente venduta al Cav. Oggioni di Milano»). Del passaggio alla collezione di Pietro Oggioni era al corrente anche il maceratese Amico Ricci (1834, p. 228 nota 27; Macerata, Biblioteca comunale Mozzi Borgetti, fondo Ricci, ms. 240 bis, p. 212r). Le notizie su Giovanni Ramelli sono molto scarse, quelle qui segnalate emergono dalle carte dell’archivio di famiglia a Fabriano.

⁵ Barchiesi 2007, pp. 146-147. Per la postilla di Amico Ricci: Macerata, Biblioteca comunale Mozzi Borgetti, fondo Ricci, ms. 240 bis, p. 212r.

⁶ Fabriano, Archivio Ramelli, *Camillo Ramelli: Manoscritti degli Studi Storici fabrianesi*, sec. XIX, paragrafo. 15. Colgo l’occasione per segnalare che dal medesimo manoscritto emerge, integrando in maniera considerevole quanto già noto, una notizia circa la vicenda collezionistica della pala Becchetti di Crivelli anch’essa già in San Francesco a Fabriano, da me segnalata a Francesca Coltrinari che si occupa diffusamente dell’opera in questo volume: “[...] nella costruzione della nuova Chiesa venne presa dai Signori Conti Stelluti Scala eredi dell’estinta famiglia Becchetti, e collocata nella Chiesina della loro Casa di villeggiatura in Almatano, donde la trasse il Prof. Ceccarini allorché anni addietro l’ebbe acquistata”.

un'altra notizia di recente portata all'attenzione, la quale attesta la presenza nel 1830 di sette tavole della predella (per un totale di undici mezze figure di *Santi*) ad Arcevia, nella casa di don Luigi Ottaviani⁷. Ritengo molto più probabile che tali tavole vi siano pervenute in seguito alla rimozione dall'altare della chiesa di San Francesco piuttosto che dalla raccolta di Pietro Oggioni, ovvero colui al quale vendettero gli amministratori dei beni di Giovanni Ramelli. Per l'ingegnere milanese non avrebbe infatti avuto senso rivenderle in provincia. A conferma di ciò, sappiamo che nel 1828 offrì i pannelli principali al papa⁸: è chiaro, insomma, come Oggioni intendesse guadagnare da quel suo investimento; non gli sarebbe convenuto vendere a un parroco ad Arcevia. Il passaggio di alcune tavole nella collezione di don Luigi Ottaviani si pone dunque sulla stessa linea, cronologica e tipologica, di quello che riguardò Giovanni Ramelli, ovvero due ecclesiastici che, in contatto con gli amministratori della fabbrica di San Francesco, si proposero per acquistare i pezzi di un manufatto non più ritenuto necessario.

Riassumendo, a seguito del rifacimento nel 1780 circa della chiesa di San Francesco a Fabriano e a un rinnovo delle sue suppellettili, l'ancona di Crivelli che aveva fin dal 1493 ornato l'altar maggiore venne rimossa e di lì a breve venduta. Tale operazione fu gestita dall'allora responsabile della fabbrica, Padre Giuseppe Bontempi, il quale, in un momento in cui si stava sviluppando la caccia ai primitivi italiani⁹, la vendette, scorporandola, a due parroci della zona, sensibili nel riconoscere un valore artistico nel manufatto. Il fabrianese Giovanni Ramelli riuscì ad accaparrarsi, certo entro il 1815 circa ma forse fin dal completamento della nuova chiesa di San Francesco, la tavola centrale e la cimasa; mentre il parroco di San Giovanni della vicina Arcevia, don Luigi Ottaviani, si assicurò alcuni scomparti della predella. La distruzione della carpenteria lignea originaria, se non sostituita nei secoli precedenti, deve essere stata contestuale a tali accadimenti.

Nel sesto decennio dell'Ottocento, i dipinti finora menzionati abbandonarono definitivamente le Marche: quelli in possesso di Ottaviani vennero venduti sul mercato romano attorno alla metà del secolo, mentre un lascito testamentario di Pietro Oggioni garantiva l'ingresso degli scomparti principali nella Pinacoteca di Brera¹⁰. A seguito della vendita romana di metà secolo, le

⁷ Sallay 2009, pp. 102-103; ma più in particolare: Sallay 2011, p. 116 nota 17, la quale si giova di indicazioni di Matteo Mazzalupi.

⁸ L'offerta di Oggioni al papa è riferita da Curzi 2008, p. 114. Sulla vicenda è di recente tornata, precisandone i contorni grazie a nuovi elementi archivistici, Paparello 2016, pp. 10-14.

⁹ Esemplificativa, a tal proposito, è la collezione riunita entro la fine del XVIII secolo dal cardinale Francesco Saverio de Zelada (1717-1801), ove figurava, tra l'altro, il polittico di San Domenico ad Ascoli dello stesso Crivelli (noto anche come polittico Demidoff, oggi diviso fra la National Gallery di Londra e il Metropolitan Museum di New York): De Angelis 2002; Tormen 2014, pp. 19-22.

¹⁰ Rispettivamente: Anselmi 1906, p. 192; E. Daffra, in Daffra 2009, p. 230.

tavole di predella già di proprietà di Ottaviani presero vie diverse, emigrando anche fuori dall'Italia: due, il *Cristo benedicente* e il *Sant'Onofrio* (figg. 2, 8), furono acquistate da un certo monsignor Rossi, canonico di San Giovanni in Laterano; le due dall'estensione orizzontale raffiguranti ciascuno tre santi (figg. 3-4) confluirono, probabilmente fin dal 1856-1857, nella collezione londinese Barker, dove poté studiarle Cavalcaselle; le restanti tre (figg. 5-7) rimasero anch'esse a Roma, nella raccolta del canonico e letterato forsempronese, corrispondente di Giacomo Leopardi, Raffaele Bertinelli¹¹. Si giunge ora alle vicende che consegnarono i dipinti alle loro attuali ubicazioni. Per quanto riguarda i primi due pannelli menzionati, gli eredi di monsignor Rossi li vendettero, sul finire del XIX secolo, al collezionista Mario Menotti, per lascito del quale (1916) entrarono a Castel Sant'Angelo. Alla vendita della collezione Barker del 1874, i due scomparti rettangolari furono acquistati da O. Miethke, dalla raccolta del quale passarono, a seguito di una vendita a Vienna del 1887, a quella dei coniugi André. La vendita della collezione Bertinelli del 1878 comportò l'ingresso delle ultime tre tavolette, come il resto delle opere da lui possedute, nel Museo cristiano di Esztergom¹².

Ricostruire le vicende collezionistiche degli scomparti di cui si componeva un'ancona, soprattutto se a esserne l'autore è Carlo Crivelli, non è solo un esercizio, comunque mai banale e anzi determinante per la storia del collezionismo, di acribia documentaria. Il supporto fornito da una vicenda collezionistica chiara ed esaustiva può infatti aiutare a districarsi fra le mille insidie che la ricomposizione di un polittico crivellesco può riservare. Una metodologia basata sull'attribuzione, da cui discende la proposta di una probabile cronologia, può infatti, soprattutto occupandosi di un pittore come Crivelli, pervicace e nobile continuatore di stilemi propri, rivelarsi non del tutto efficace. Nel nostro caso, una volta puntualizzata la vicenda collezionistica, è più agevole muoversi, valutare e sviluppare quanto proposto da Zeri nel 1961, per il quale l'attribuzione ha comunque costituito il punto di partenza dell'indagine.

Si può ora affrontare il quesito di come apparisse in origine la pala crivellesca, cui tenteremo di dare una risposta basandoci sulla lettura incrociata della vicenda collezionistica e dei dati materiali delle tavole, nonché sul confronto con manufatti coevi. Il principale nodo critico è quello di cercare di chiarire quale fosse la disposizione dei dipinti lungo la predella. Nelle ricostruzioni che sono state proposte fino ad oggi, non rilevandone le divergenze dimensionali, gli scomparti superstiti dello "*scabellum*" vengono uniformati su un'unica

¹¹ Le due già note lettere di Bertinelli a Leopardi, entrambe del 1831, sono custodite a Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, *Carte Leopardi*, C.L. XIX.50, C.L. XVII.55. Su di lui e sulla sua collezione, oltre all'ultimo testo citato alla nota successiva: Dulibić, Pasini 2010.

¹² Papini 1920, p. 62; G. Fossaluzza, in Di Lorenzo 2002, p. 84; Sallay 2009, pp. 92, 101-103.

altezza (stessa cosa accade per gli scomparti principali, ai quali viene arbitrariamente conferita la medesima larghezza)¹³. Riconsiderando le tavole in base alle giuste proporzioni, ci si accorge di come l'ancona fabrianese di Crivelli sia stata un insieme eterogeneo e meno scontato di quanto si possa credere. A queste differenze dimensionali si aggiungono quelle, anch'esse mai rilevate, riguardanti la venatura del legno dei supporti, in alcuni casi verticale e in altri orizzontale.

È necessario a questo punto approfondire l'ipotesi ricostruttiva di Federico Zeri. Riscontrando una perfetta continuità, dimensionale e compositiva, fra il *Cristo benedicente* oggi a Castel Sant'Angelo e i due scomparti, ciascuno raffigurante tre santi (*San Luigi d'Angiò*, *San Girolamo*, *San Pietro*; *San Paolo*, *Sant'Agostino*, *San Romualdo*), del Museo Jacquemart-André di Parigi, lo studioso ritiene che questi dipinti abbiano costituito, riuniti in un unico tavolato di 217,2 centimetri, la predella della pala di San Francesco. A ulteriore conferma di questa proposta, si sottolinea come l'estremità interna di quelli parigini dovesse celare, come in effetti è stato successivamente verificato, la continuazione dei rami di frutta presenti nello scomparto romano. Ai lati di questo "gradino principale", avrebbero figurato, sulle basi dei pilastri dell'ancona, il *San Bernardino da Siena* del Museo cristiano di Esztergom e il *Sant'Onofrio* sempre a Castel Sant'Angelo. Le due facce interne di tali basi avrebbero invece costituito la sede ideale, in quanto «di proporzioni meno larghe», per un *Sant'Antonio da Padova* e per un *San Domenico* anch'essi a Esztergom. Assonanze iconografiche e di stile consentono infine allo studioso di collegare l'insieme appena ricomposto all'*Incoronazione della Vergine* e alla *Pietà* pervenute alla Pinacoteca di Brera tramite il legato Oggioni. La discrepanza, ritenuta di una quarantina di centimetri ma in realtà nemmeno di tredici, fra la larghezza del tavolato centrale della predella e quella della soprastante *Incoronazione* viene giustificata con la presenza di una spessa incorniciatura o, in alternativa, degli stemmi dei committenti, Fra Angelo da Fabriano e Fra Angelo di Serra dei Conti, entrambi ricordati nell'iscrizione sul gradino del trono (CAROLUS CRIVELLUS VENETUS MILES PINXIT MCCCCLXXXIII / ... PE. FR. IACOBUS DEFABRO ET FR. ANGEL ... ESERRA COMITU GUARDIANUS COMPLETA FUIT).

Come sottolinea Pietro Zampetti, l'ipotesi avanzata da Zeri risulterebbe ancor più sorprendente considerando che doveva essergli ignoto il contratto di allogazione della pala al pittore, che in effetti trova precise risposdenze, con minime varianti, nella ricostruzione dello studioso¹⁴. Nel contratto, rintracciato da Romualdo Sassi nel 1927, si specifica come l'ancona (nel documento si parla di «tabulam altaris maioris ipsius ecclesie»), per l'esecuzione della quale vengo-

¹³ G. Fossaluzza, in Di Lorenzo 2002, pp. 82-85; E. Daffra, in Daffra 2009, p. 231; Golsenne 2017, p. 38.

¹⁴ Zeri 1961, pp. 174-176. Per la sottolineatura di Zampetti: Zampetti 1986, p. 301.

no promessi a Crivelli un compenso di 250 ducati nonché vitto e alloggio per due anni a Fabriano, dovesse essere comprensiva «in sumitate» della «figuram pietatis et Virginis gloriose et beati Joanni Evangeliste», «in medio» dell'episodio dell'*Incoronazione della Vergine* «cum duabus aliis figuris pro quolibet latere» e, alla base, di uno «scabellum» con «figuras apostolorum vel historiam alicuius sancti». Il pittore si sarebbe dovuto inoltre occupare della doratura e della coloritura di «frigos et circumferentias frigiatas», verosimilmente gli ornati della carpenteria lignea purtroppo andata perduta. Se la struttura ipotizzata da Zeri sembra accordarsi con quella delineata nel contratto, è pur vero che dal punto di vista dell'iconografia si riscontrano alcune varianti. Infatti, nella lunetta con la *Pietà* è presente, oltre alle figure prescritte, anche la Maddalena, mentre nella tavola principale le figure di santi sono sei anziché quattro. A giustificazione di tali discrepanze interviene il testo stesso del contratto, dal quale emerge come i soggetti dei pannelli fossero ancora da stabilire («cum figuris declarandis per ipsum capitulum»; «prout ipsis fratribus et capitulo et syndicis videbitur et placebit eligere et deputare») nonché la volontà di lasciare all'inventiva di Carlo la loro ideazione («secundum modum et formam que ipsi Domino Carulo videbitur»; «prout ipsi Domino Carulo videbitur melius expedire»)¹⁵.

All'altezza cronologica del 9 gennaio 1490, data di sottoscrizione del contratto, ci troviamo insomma di fronte a una situazione non ancora definita nei dettagli, dove si vincola Carlo Crivelli all'esecuzione di una ancona su due registri più predella, ma l'iconografia dei singoli pannelli sarà concordata in corso d'opera¹⁶. Gli stessi committenti dimostrano comunque di volersi affidare a Carlo per l'ideazione e l'arrangiamento delle figure negli scomparti. Alla luce di ciò, è normale che la pala d'altare descritta nel contratto risulti leggermente diversa, soprattutto dal punto di vista iconografico, rispetto a quella che abbiamo ricostruito oggi. È probabile che Crivelli abbia avuto la possibilità di progettare una *Pietà* con la Maddalena fin da subito, dal momento che l'inserimento di quest'ultima non sembra turbare l'unità dell'insieme ma anzi contribuire al suo perfetto e studiatissimo bilanciamento: si noti come, per evitare il maggiore vuoto che si sarebbe creato sulla sinistra a causa della mancanza di una figura, il pittore, sulla destra, abbia ridotto l'ingombro della Vergine ponendola di profilo e, sulla sinistra, abbia collocato sopra il davanzale il libro aperto di Giovanni e una candela che ne consentiva la lettura. La stessa cosa non può dirsi, invece, per la tavola principale, i cui due santi alle estremità laterali (Venanzio e Sebastiano) fanno pensare a un cambiamento intervenuto in corso d'opera o, meglio, in un momento successivo alla progettazione della composizione: essi appaiono infatti al di fuori dell'edera creata intorno al trono dagli altri quattro

¹⁵ Per il contratto: Sassi 1927, pp. 348-349, 427-429; Zampetti 1986, pp. 299-301, 315-317; Felicetti 1998, p. 225, doc. 331; Lightbown 2004, pp. 437-439.

¹⁶ A proposito dell'iconografia dell'opera finita: Lightbown 2004, pp. 439-447, 449-455, 457-461.

santi (Giovani Battista e Caterina d'Alessandria; Bonaventura e Francesco) e dalle teste svolazzanti dei cherubini, turbandone anzi la circolarità; l'innaturale posizione del ginocchio di san Venanzio rafforza ancor di più questa impressione, apparendo forzatamente escogitata al fine di far percepire meglio la sua presenza, altrimenti deducibile dal solo capo alle spalle del Battista¹⁷.

Un discorso a parte deve invece essere intrapreso a proposito della predella, alla cui definizione il contratto del 1490 contribuisce in maniera alquanto sommaria. L'indecisione dei frati trapela senza imbarazzo dalla mancata scelta della sua iconografia, che sarebbe potuta ricadere, probabilmente in base a quanto deliberato nei successivi capitoli ma anche in base alle preferenze del pittore, su una teoria di Apostoli o su Storie di un santo. I dipinti che la critica ha ricondotto a questo "scabellum" consentono di affermare che, a conferma del carattere puramente indicativo dell'accordo contrattuale, non venne sposata nessuna delle due soluzioni.

Prima di occuparci del riconoscimento delle tavole che effettivamente costituivano la predella e della loro disposizione, è opportuno discutere una recente proposta relativa alla carpenteria che accolse i pannelli. È stata Emanuela Daffra, nel 2009, a suggerire che Crivelli avesse dovuto soltanto riempire gli scomparti di una struttura già predisposta. Tale soluzione, che tra l'altro rientra in una prassi già attestata all'interno del convento francescano, appare di sicuro plausibile¹⁸. Sono ormai stati raccolti moltissimi casi lungo la penisola in cui, nel processo di esecuzione di un polittico o di una pala, a essere realizzata per prima era la carpenteria lignea (fra di essi, diversi riguardano il fratello di Carlo, Vittore Crivelli)¹⁹. Un dato finora non rilevato, che emerge dalla rilettura dei documenti noti, sembra comprovare ulteriormente questa ipotesi: nel contratto di commissione a Piero di Guglielmo di Fiandra, siglato il 23 aprile 1474, si specifica che la larghezza di questa struttura dovrà essere «nove pia larga»²⁰: lo scioglimento della penultima parola in "piedi" e la conversione in

¹⁷ Un'anomalia nella disposizione e nello spazio riservato ai santi più esterni è ravvisata anche da E. Daffra, in Daffra 2009, pp. 230-235. Un iter di lavorazione analogo potrebbe aver interessato la pala di San Pietro in Muralto a Camerino, coinvolta anch'essa in una gestazione protrattasi per diversi anni (1483-1488/1489): pure in questo caso, ai santi alle estremità laterali viene assegnato uno spazio molto limitato; tuttavia, si noti come qui venga meno quel senso di circolarità ricercata invece con maggiore insistenza, soprattutto mediante l'adozione della nube di teste di cherubini, nell'*Incoronazione* di Fabriano. A proposito della pala di San Pietro in Muralto, con posizioni anche discordanti: Daffra 2002, pp. 439-441; Lightbown 2004, pp. 391-394, 412-417; Gardner von Teuffel 2009, p. 101; F. Coltrinari, in Coltrinari, Pascucci 2022, pp. 134-136; Delpriori 2022a, p. 96, dai quali trarre ulteriore bibliografia.

¹⁸ E. Daffra, in Daffra 2009, pp. 230-235.

¹⁹ Israëls 2009, pp. 243-253. Per una rassegna dei casi riguardanti Vittore Crivelli: Coltrinari 2011, pp. 54-67.

²⁰ Per il contratto in questione, dal quale fra l'altro risulta, in maniera alquanto significativa in vista di futuri approfondimenti, che maestro Piero (o Pietro, secondo altre letture) risiedeva ad Ascoli: Felicetti 1998, p. 224, doc. 295.

centimetri della misura indicata (circa 275 cm) rivelano un valore compatibile con la larghezza dell'*Incoronazione* ora a Brera con l'aggiunta di paraste ai lati. Che questa ancona, soprattutto nella zona della predella, non sia mai più stata modificata fino al tempo dell'intervento di Crivelli è un altro discorso. La scelta di accorpare mezzi busti di santi in una tavola orizzontale (i due pannelli oggi al Museo Jacquemart-André di Parigi), già effettuata da Crivelli ma in un polittico, potrebbe certo essere dipesa dal fatto che l'incorniciatura, già in essere, prevedesse pannelli allungati in vista dell'eventuale accoglimento di episodi. Tuttavia, la sofisticatezza e la modernità nell'arrangiamento delle tavole, aspetto sul quale ci soffermeremo a breve, lascia intendere che si sia intervenuti in un secondo momento per consentire di rappresentarvi tutte le figure concordate.

Alla luce di questi dati, ritengo assai improbabile che la struttura lignea commissionata dai sindaci del convento a maestro Piero di Guglielmo di Fiandra nel 1474 possa non essere quella sulla quale lavorò Crivelli. Allo stesso tempo, visto anche il carattere in itinere delle scelte iconografiche, bisognerà ammettere che tale struttura, se non largamente ripensata, abbia subito degli adattamenti. La modifica di una carpenteria già realizzata può del resto contare su un precedente, ovvero la pala per la chiesa di San Pietro in Muralto a Camerino, per la quale Crivelli si era impegnato già in fase progettuale e vi si apportarono degli aggiustamenti a seguito della sua installazione sopra l'altare²¹.

A questo punto, è possibile rivolgersi alla questione più insidiosa dell'intera vicenda, ovvero la ricostruzione delle reali fattezze dello "scabellum". L'analisi dei retri e la disposizione in scala delle tavole che la critica ha proposto di riferirgli, nonché la valorizzazione di una più corretta vicenda collezionistica delle stesse, consentono di rivedere alcune posizioni che, a partire dall'intervento di Zeri, non sono mai state messe in discussione. Iniziamo dal blocco principale della predella, al quale Zeri, seguito da tutta la critica, ha ricondotto i due scomparti parigini e il *Cristo benedicente* di Castel Sant'Angelo, i quali avrebbero in origine composto un tavolato unico. La ricostruzione di Zeri è apparsa ancor più convincente quando, in prossimità delle estremità interne dei dipinti parigini, sono emersi, in seguito a un restauro, le metà dei rami di frutta che fiancheggiavano il *Cristo benedicente* – lo studioso romano lavorava quando

²¹ A validare ulteriormente l'ipotesi che sia stata utilizzata la carpenteria ad opera di maestro Piero e non un'altra fatta eseguire più a ridosso del coinvolgimento di Crivelli concorrono, in ultima analisi, le notizie di continue elargizioni, dal 1478 al 1491, da parte di privati a favore della tavola dell'altar maggiore «noviter facienda»: ivi, pp. 224-225. Tali elargizioni dovevano essere indotte dalla presenza dell'ancona non finita, priva cioè delle tavole dipinte, sopra l'altare maggiore, una strategia di frequente adottata (in tale casistica, ritengo che vada fatto rientrare anche il polittico di Perugino per la Certosa di Pavia: Serrani 2022. Esempi analoghi si trovano in: Israëls 2009, pp. 243-253) proprio per incentivare i benefattori legati alla chiesa a contribuirvi. Per le vicende relative alla pala di San Pietro in Muralto: cfr. nota 17.

tali inserti erano ancora coperti da una ridipintura (figg. 4-5) –. L'osservazione è, in effetti, molto acuta; tuttavia, non può essere accolta perché le tre tavole presentano un andamento della venatura differente, verticale il *Cristo benedicente* e orizzontale i due pannelli parigini. Ciò non toglie che i tre pannelli fossero in origine affiancati, però si dovrà considerare che vi fossero delle cornici a separarli²². Tali cornici saranno state non eccessivamente espanse, altrimenti Crivelli avrebbe forse rinunciato a suggerire una continuità fra i rami di frutta che decorano le arcate. Dato per certo che i pannelli fossero tre e che fossero divisi da listelli lignei, la discrepanza in larghezza della predella rispetto alla tavola centrale, che a Zeri risultava di una quarantina di centimetri a fronte degli appena tredici reali, si assottiglierebbe, tanto da sollevare il dubbio sulla necessità di individuare altri dipinti che l'avrebbero eventualmente composta. Quattro listelli di circa tre centimetri di base a dividere gli scomparti farebbero difatti coprire l'estensione della tavola principale, l'*Incoronazione della Vergine* ora a Brera, nella sua interezza.

Le vicende collezionistiche qui ripercorse e varie assonanze dal punto di vista stilistico e formale impongono tuttavia di discutere le altre tavole come eventuali parti di questo insieme. Vorrei anzitutto soffermarmi sul *Sant'Onofrio* e sul *San Bernardino*, per i quali Zeri, sottolineandone la «diversificazione del tipo dell'arcata, che è un poco più stretta, più alta, e sfuggente in direzione verticale»²³ rispetto alle altre tavolette, richiamava la necessità di una collocazione esterna, in particolare alla base dei pilastri laterali dell'ancora, successivamente accolta da tutti gli studiosi intervenuti sull'argomento. Anche in questo caso, i dati materiali dei dipinti inducono a rimettere in

²² Da segnalare è come le dimensioni attuali dei pannelli parigini corrispondano, con una minima discrepanza, con quelle rilevate da Pompeo Benedetti (1830, p. 3) quando si trovavano nella collezione di don Luigi Ottaviani: qualora fossero stati oggetto di un taglio sul lato corto interno (G. Fossaluzza, in Di Lorenzo 2002, pp. 82-85), esso fu minimo e comunque non servì a separarli dal *Cristo* di Castel Sant'Angelo, il quale nacque come tavola autonoma. È necessario puntualizzare, inoltre, come la presenza di uno scomparto dalla venatura verticale in una predella sia piuttosto insolita. Fra i casi che attestano tale eventualità, va annoverato, come è stato possibile di recente confermare, lo stesso Carlo Crivelli, il quale si servì di pannelli di questa tipologia per la teoria di dieci *Apostoli* fra *Cristo* alla base del polittico di Sant'Emidio: Delpriori 2022a, pp. 90, 101 nota 26. Una situazione simile a quella qui analizzata è documentata dalla "predella" di Ercole de' Roberti per la chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna: a prescindere dal fatto se abbia effettivamente svolto quella funzione o, come aveva intuito Roberto Longhi (1934, ed. 1956, p. 45), sia stata un'opera a sé stante, essa si compone di una tavola centrale verticale (*Pietà*, Liverpool, National Museums, Walker Art Gallery, inv. 2773, tempera e olio su tavola, cm. 34,3x31,3) fiancheggiata da altre due dallo sviluppo orizzontale (*Orazione nell'orto e cattura di Cristo*, *Andata al Calvario*, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, inv. nn. 46, 45, olio su tavola, rispettivamente cm. 35x118,5 e 35x118). Sul "peduccio" di Ercole: Molteni 1995, pp. 74-78, 143-148, nn. 22-24; Cavalca 2013, pp. 168-169, 175 note 145-149, 365-366, n. 62; M. Danieli, in Sgarbi, Danieli 2023, p. 219, n. 41, con bibliografia precedente.

²³ Zeri 1961, p. 175.

discussione tale conclusione. Le differenze ravvisabili fra le due tavole sono, invero, molteplici: a fronte di una sostanziale integrità dei supporti, le misure, come invece ci si potrebbe aspettare per due elementi simmetrici, non coincidono: 33×27 cm per il *Sant'Onofrio* e 31,5×25 cm per il *San Bernardino*. Più che soffermarsi sulla leggera discrepanza in altezza e in larghezza, il dato forse più rilevante è come, accogliendo la disposizione di Zeri, il primo sarebbe risultato di una altezza analoga a quella dell'altro pannello a Roma e dei due scomparti parigini, mentre il secondo più basso di circa due centimetri, andando a determinare un dislivello a sinistra alla base del polittico. Sempre per il principio di simmetria, ci aspetteremmo una medesima tipologia e colore della nicchia che ospita le figure, mentre esse appaiono decisamente diverse: quella con all'interno il santo eremita, in particolare, non trova un parallelo in nessuna delle altre tavolette ricondotte all'ancona fabrianese. Una prima tipologia di nicchia, costituita da cinque conci di marmo chiaro e i piedritti di un marmo aranciato, viene adottata per il *Cristo benedicente* e per le due tavole dallo sviluppo orizzontale che lo fiancheggiavano. La seconda tipologia di nicchia, che connota le tavole oggi a Esztergom, è molto simile alla precedente ma perde la differenziazione cromatica a favore del marmo più scuro. La terza, riscontrabile solo nel *Sant'Onofrio*, raddoppia quasi il numero di conci dell'arco (nove), e i piedritti sembrano non essere dipinti con la volontà di simulare una superficie marmorea, come invece accade in tutte le restanti tavolette. Sia i piedritti sia i conci risultano di una colorazione anomala, grigio-celestino i primi e rosa-arancio i secondi. Prima di trarre conclusioni affrettate da queste considerazioni sulla cromia, vorrei comunque avvertire che la stesura pittorica odierna della nicchia del *Sant'Onofrio* appare problematica e potrebbe non essere del tutto originale. Avanzo questa ipotesi raffrontando le condizioni attuali del pannello con le foto storiche possedute da Federico Zeri: soffermandosi proprio sui piedritti, emerge come, in un certo momento, anch'essi presentassero una stesura che intendeva simulare il marmo. Pur non riuscendo a definire il colore trattandosi di una foto in bianco e nero, si ravvisano chiaramente delle venature simili a quelle degli altri pannelli. Al momento, invece, i piedritti della nicchia del *Sant'Onofrio* appaiono connotati da una banale quanto sospetta stesura piatta e verticale. Per completare questa lista di difformità rispetto al *San Bernardino*, mi pare che i dipinti non raggiungano i medesimi vertici di qualità, più scadente nel caso del santo di Esztergom. Certo che il confronto fra un inselvaticito sant'Onofrio, colto in una posa dinoccolata e fortemente espressiva, e un contemplativo san Bernardino, del tutto assorto nei suoi pensieri, potrebbe forse accentuare differenze che in realtà non sono così marcate; tuttavia, l'attenzione nella resa delle mani non può essere di certo considerata analoga, come meno accurato appare altresì il ricorso alla linea di contorno nera, che nel santo francescano è più spessa e piatta, meno funzionale alla definizione dei volumi. A favore dell'ipotesi di Zeri, per converso, va rimarcato come la

nicchia del *Sant'Onofrio* sia illuminata, come gli altri santi su quel lato (anche se la luce è più fioca), sulla destra.

Evidenziate le principali criticità di fronte alle quali ci pone la ricostruzione dell'ancona fabrianese, si possono avanzare delle ipotesi, cercando di far andare d'accordo i dati emersi dall'analisi fin qui condotta. Il punto da cui partire è la definizione dell'asse centrale, comprendente la tavola con l'*Incoronazione della Vergine e santi*, una lunetta con la *Pietà fra i dolenti e la Maddalena* e una predella tripartita, costituita da due laterali molto sviluppati in larghezza e un centrale più stretto, con effigiati *Cristo benedicente* e vari *Santi* a mezzo busto. Da rilevare è come la lunetta sia più larga, pressappoco di dieci centimetri, della tavola centrale. Tale discrepanza può essere spiegata ricorrendo alle misure del registro centrale dell'ancona per come dovette uscire dalla bottega di maestro Piero di Guglielmo di Fiandra, ovvero 275 centimetri circa («nove pia larga»). I quarantaquattro centimetri in eccesso rispetto alla larghezza della tavola con l'*Incoronazione* consentono di affermare che i pilastri ai lati di quest'ultima erano molto espansi, ciascuno di più di venti centimetri di base, al di sopra dei quali poteva dunque comodamente essere alloggiata una lunetta di questo tipo. Fra i tre elementi dell'asse centrale, lo zoccolo tripartito è quello dotato di una larghezza minore; pertanto, dobbiamo immaginare che, in corrispondenza degli angoli inferiori, la pala fosse provvista di dadi o basi parecchio sviluppati e sporgenti. Ed è proprio in questi dadi che dovettero aver trovato posto altre tavolette raffiguranti santi a mezzo busto. Accogliendo l'eventualità che Crivelli abbia dato vita a una *variatio* nella cromia delle nicchie, è possibile che nel dado di sinistra dell'ancona, cioè alla sinistra del pannello raffigurante i *Santi Ludovico da Tolosa, Girolamo e Pietro*, abbiano figurato, nella parte frontale, il *San Bernardino* oggi a Esztergom e, nello sguancio interno, il *Sant'Antonio da Padova* dello stesso museo. Una sistemazione analoga a quella di quest'ultimo, in quanto connotato da misure identiche, dovette avere anche la terza tavola del museo ungherese, ovvero il *San Domenico*: a fronte di una meno chiara definizione della luce nella nicchia, la posizione del suo busto ne determina comunque una collocazione sulla destra, per l'appunto nello sguancio interno della base del pilastro. È tuttavia meno scontato che nella faccia del dado di destra abbia figurato il *Sant'Onofrio* di Castel Sant'Angelo. Come abbiamo visto, vari aspetti materiali mettono in guardia dal considerarlo quale elemento speculare del *San Bernardino*. Oltre a ciò, si dovrebbe ammettere che Crivelli abbia istituito un'altra *variatio* dal punto di vista della configurazione delle nicchie, nel santo eremita diversa non solo dal punto di vista cromatico ma anche strutturale (i conci, come già rilevato, sono ben nove). Alla luce di tali osservazioni, come sarebbe possibile armonizzare queste tavole lungo la predella?

Vorrei a questo punto avanzare un'ipotesi alternativa. La tavola con *San Bernardino* presenta una caratteristica materiale mai sottolineata dagli studiosi: essa è connotata da una terminazione a filo con la pittura sul margine

sinistro e da un listello di incastro sulla destra. Questa considerazione, che non consente, in aggiunta agli altri dati già segnalati, di individuare un pannello speculare fra quelli noti, mi induce a trovare una collocazione diversa da quella indicata da Zeri. In particolare, ritengo che possa aver decorato la profondità esterna del dado di sinistra della predella. Questo fatto spiegherebbe perché la tavoletta termini, sulla sinistra, con la pittura e sulla destra con un margine di legno nudo funzionale all'ancoraggio con la carpenteria lignea. Tale soluzione troverebbe una giustificazione anche nella collocazione originaria dell'ancona, ovvero l'altare maggiore: non essendo addossata a una parete ma appoggiata sopra l'altare al centro del presbiterio, essa era visibile su tutti i lati e pertanto poteva prevedere una decorazione sui fianchi.

Oltre a una motivazione di carattere contestuale, tale possibilità viene ulteriormente avvalorata dall'esistenza di vari precedenti, a cominciare dalla pala eseguita da Beato Angelico per l'altare maggiore di San Marco (*Madonna col Bambino in trono e i santi Cosma e Damiano, Lorenzo, Giovanni Evangelista, Paolo, Domenico, Pietro martire e Tommaso d'Aquino*, 1440-1442), i cui fianchi erano impreziositi da dipinti anche all'altezza della predella (*La guarigione di Palladia*, Washington, National Gallery of Art; *La guarigione del diacono Giustimiano*, Firenze, Museo di San Marco), la quale doveva pertanto apparire come un parallelepipedo fortemente aggettante. Un altro esempio è fornito da una carpenteria di gusto adriatico, della tipologia cioè con cui Crivelli si relazionò di più all'inizio della carriera, ovvero quella del polittico della cappella Bolognini in San Petronio a Bologna, con ogni probabilità ultimato entro il 1408 (fig. 9)²⁴. Qui, le basi bombate dei pilastri, fra le quali si dispiega una predella con le *Storie dei Magi*, sono rivestite da *Santi* a mezzo busto, i più esterni dei quali, proprio come si propone per l'ancona fabrianese di Crivelli, sono collocati sui fianchi. Alla luce di tali testimonianze, ritengo che ci siano buoni elementi per sostenere che il *San Bernardino* oggi a Esztergom abbia figurato sulla profondità esterna del dado di sinistra dell'ancona crivellesca (questa posizione defilata giustificherebbe anche la minore accuratezza dal punto di vista qualitativo), mentre sarebbe andato perduto un dipinto gemello sull'altro lato. Anche la faccia frontale della base di ciascun pilastro doveva prevedere una decorazione, non necessariamente figurata (in questa posizione non è infrequente trovare degli stemmi). Si potrebbe pensare che uno di questi due spazi, in particolare la base del pilastro di destra, fosse stato occupato dal *Sant'Onofrio*, il cui impiego avrebbe comportato l'esistenza di un altro santo collocato all'interno di una nicchia speculare sul lato opposto. Così facendo, ipotizzando cioè l'esisten-

²⁴ Per la pala dell'Angelico, di recente e da cui trarre ulteriore bibliografia: M. Nicolaci, in Zuccari *et al.* 2009, pp. 198-199; De Marchi 2012, pp. 51-52, 80-85, con una disamina particolarmente attenta della carpenteria e ove ci si sofferma su altre strutture del frate pittore provviste di dipinti sui fianchi. Sul polittico Bolognini: Klotten 1987; Massaccesi 2009; Cavalca 2013 pp. 48-49, 89-92.

za di un dipinto gemello del *Sant'Onofrio*, quest'ultimo risulterebbe meno un *unicum* fra tutti gli altri pannelli superstiti. La reintegrazione del *Sant'Onofrio* continua ad apparirmi un po' forzata; tuttavia, il fatto che sia testimoniato nel 1830 insieme ad altri scomparti della pala nella collezione di Ottaviani induce a trovargli una collocazione al suo interno. In alternativa, si dovrà credere che il monsignore sia riuscito a intercettarlo in seguito allo smantellamento di un'altra ancona di Crivelli, la quale però andrebbe dapprima individuata.

Tirando le fila del discorso, la pala licenziata da Carlo Crivelli per l'altare maggiore di San Francesco a Fabriano si componeva di una lunetta semicircolare, di una tavola centrale e di una predella tripartita. Il raccordo fra questi elementi era garantito da una poderosa carpenteria lignea, la quale era verosimilmente predisposta fin dal 1474 ma che dovette subire degli adattamenti in seguito all'ingaggio di Crivelli. Tale incorniciatura era caratterizzata dalla presenza di pilastri laterali espansi e poggianti su basi in aggetto. Sulle facce frontali e interne di queste ultime proseguiva, tramite altri dipinti – o, in maniera meno opportuna, stemmi – la decorazione figurata della predella. È probabile che, in linea con la posizione privilegiata dell'ancona all'interno della chiesa, non addossata ad alcuna parete, i dadi fossero provvisti di dipinti anche sui fianchi, pure loro raffiguranti, in continuità con la parte frontale, santi a mezzo busto. Volendo confermare la pertinenza alla pala del *Sant'Onofrio* oggi a Castel Sant'Angelo, del quale si sottolineano comunque le numerose differenze rispetto alle altre tavolette della predella superstiti, mancherebbero all'appello due scomparti, ovvero il frontale della base del pilastro di sinistra e il dipinto sulla profondità esterna del pilastro di destra.

Possiamo ora dedicarci all'ultimo punto che verrà affrontato in questo intervento, ovvero cercare di stabilire quali siano le fonti che consentirono la messa a punto di tale complessa struttura. Una volta approdato nella marca di Ancona, Crivelli instaurò un proficuo dialogo, partendo da tipologie di politici riconducibili alla bottega muranese dei Vivarini, con Niccolò di Liberatore detto l'Alunno, folignate ma anch'egli a lungo attivo nelle valli marchigiane. Il confronto fra i due maggiori interpreti della tipologia del polittico in questa zona della penisola, la cui persistenza era garantita da un certo conservatorismo dei committenti, toccò il suo apice nelle due macchine d'altare eseguite, a distanza di un paio d'anni, per Camerino, rispettivamente per la basilica di San Venanzio (1480) e per la chiesa di San Domenico (1482)²⁵. A seguito di quella esperienza, ove ci si era aperti perfino a un motivo di origine fiorentina quale i tabelloni apicali a vento, anche Carlo Crivelli, lavorando per la stessa Camerino e in particolare per il convento di San Pietro in Muralto, adotta la

²⁵ Su queste, i cui scomparti sono divisi fra vari musei e collezioni: Todini 2004, pp. 65-67, 571-579; E. Daffra, A. Jolly, in Daffra 2009, pp. 136-149; R.B. Simon, in Daffra 2009, pp. 150-153; De Marchi 2012, pp. 156-160.

pala a superficie unificata²⁶. All'interno del catalogo di Crivelli, tale manufatto costituisce il precedente dell'ancona realizzata per San Francesco a Fabriano. Visti la singolarità e lo sperimentalismo delle soluzioni che la connotano, mi pare tuttavia che il caso fornito da quest'ultima non debba essere declassato a stanca riproposizione e combinazione di moduli già adottati. Allo stesso tempo, si potrebbe arricchire la definizione di versione «se possibile ancora più ornata della pala di San Pietro in Muralto», dato che, accanto all'infillimento degli elementi decorativi dipinti, sembra qui cercarsi una maggiore unità di percezione e corporeità rispetto all'indefinitezza del consueto fondo oro²⁷.

Cominciamo col dire che per entrambe le ancone, come anche per la cosiddetta *Madonna della Rondine* di Matelica (ora a Londra, National Gallery), il modello costruttivo fu l'*Incoronazione della Vergine* di Giovanni Bellini per San Francesco a Pesaro (fig. 10), la cui conformazione era speculare a quella di un'altra pala, purtroppo pervenuta senza la cornice, destinata alla chiesa di San Giovanni Battista nella medesima città e risalente anch'essa al principio dell'ottavo decennio, ovvero la *Madonna in trono col Bambino e santi* di Marco Zoppo oggi negli Staatliche Museen di Berlino²⁸. Sostando sugli aspetti più macroscopici, si ravvisa come Crivelli abbia sostituito la cimasa rettangolare di quelle pale con una più congeniale lunetta a pieno centro, ove viene del resto dispiegata una identica iconografia, benché i dolenti e la Maddalena abbiano visto invertire le proprie posizioni. A Fabriano, d'altro canto, ci si affranca

²⁶ Secondo Christa Gardner von Teuffel (2009, pp. 97-101), insieme al confronto con l'*An-nunciazione* di Spermento, importante per tale approdo sarebbe il dipinto di Giovanni di Corraduccio oggi nella Pinacoteca di Macerata (inv. 52) ma proveniente, con ogni probabilità, da San Pietro in Muralto, sul cui altar maggiore fu sostituito proprio dall'ancona di Crivelli. Per il rapporto tra le due opere: Mazzalupi 2008, p. 150, 2009, p. 77.

²⁷ La citazione è tratta da Coltrinari 2022, p. 39. Secondo Christa Gardner von Teuffel (2009, p. 102), nell'elaborazione della pala Crivelli sarebbe stato condizionato dal politico con l'*Incoronazione della Vergine* (Southampton, City Art Gallery, inv. 1403; Houston, Museum of Fine Arts, invv. 44.568-569) di Allegretto Nuzi al quale doveva probabilmente sostituirsi (Zeri 1975; Wilson 1996, pp. 52-66). Non mi pare, tuttavia, che ci siano particolari legami tra le due opere; inoltre, nel contratto non si fa riferimento ad un precedente manufatto a cui uniformarsi. A una logica di più realistica percezione visiva potrebbe d'altro canto sottostare la scelta di conferire, come di recente si è voluto sottolineare (E. Daffra, in Daffra 2009, pp. 230-235), proporzioni maggiori alle figure della lunetta. Anziché avanzare dubbi su una possibile, ma dal mio punto di vista immotivata, non pertinenza di quest'ultima all'ancona, mi sembra che tale fattore risponda bene al nuovo indirizzo assunto da Crivelli: vista la collocazione a svariati metri d'altezza (non meno di quattro) e dunque una fruizione che doveva necessariamente essere dal basso, è comprensibile che il pittore abbia voluto dipingere le figure che la popolano poco più grandi.

²⁸ Un rapporto fra l'*Incoronazione* di Bellini e l'ancona crivellesca di Camerino è richiamato, limitatamente all'articolazione dei pilastri laterali, da Gardner von Teuffel 2009, p. 101, secondo la quale in quest'ultima sarebbe altresì evidente «l'influsso di Mantegna». A proposito delle due pale pesaresi, di recente e con pareri in parte divergenti: De Marchi 2012, pp. 175-177, ove si trova una disamina accurata sulla genesi e sulla diffusione di questa tipologia di ancona; Calogero 2021, pp. 215-216, da cui trarre ulteriore bibliografia. Per la *Madonna della Rondine* di Matelica, anch'essa fatta dipendere dalla pala belliniana di Pesaro: Delpriori 2016, p. 17, con bibliografia precedente.

– stando a quanto è stato possibile ricostruire fino ad oggi – dalla soluzione di retaggio gotico dei santini lungo i pilastri, i quali potrebbero essere stati scanalati o arricchiti da motivi a intaglio. In aggiunta a ciò, l'aspetto davvero rimarchevole dell'ancona di San Francesco a Fabriano è come vi si manifesti compiutamente la capacità di Crivelli di piegare le nuove istanze della pala quadra rinascimentale, attestata nelle Marche a partire dall'*Annunciazione* di Spermento e riproposta ad Ancona da Nicola di maestro Antonio (rispettivamente, del 1455-1456 e nel 1472), alle proprie consuetudini figurative, le quali appaiono ora sotto una veste rinnovata ma immutate nella sostanza²⁹. Di fronte a un aggiornamento ormai imposto anche dalla committenza, a Fabriano Crivelli, modificando una struttura già predisposta, adotta l'impostazione della pala di Giovanni Angelo d'Antonio iscrivendola in una carpenteria esemplata su quella che attornia l'*Incoronazione* di Bellini a Pesaro, della quale però viene rivisitata la scansione degli scomparti nella predella in modo da potervi alloggiare, pur essendo inconsueta per questa tipologia di macchine, una teoria di Santi. Questo *modus operandi* gli consente di apparire moderno nella foggia esteriore senza abbandonare le formule che gli avevano garantito tanto successo, creando così strutture ibride uniche e di estremo fascino.

Sofferamoci ancora per un momento sulla genesi dello "scabellum": l'apertura verso moduli più aggiornati avrà anche condizionato la scelta di servirsi, anziché del fondo oro (su fondo oro erano le tavole laterali, simili alle nostre in quanto ciascuna con tre santi a mezzo busto, della predella del già citato polittico di San Domenico a Camerino), di nicchie architettoniche dipinte, che appare dettata dalla volontà di ricreare spazi reali, non impeccabili dal punto di vista prospettico ma in grado di fornire la percezione di uno spazio praticabile. Il risultato è quello di un peduccio "vero", non un luogo reso indefinito dal fondo oro ma tangibile, fatto per l'appunto di conci di marmo, fra l'altro funzionale all'esibizione dell'abilità mimetica del pittore nella resa della frutta. Un ruolo prominente, rivolgendo ancora lo sguardo a manufatti più antichi, era sicuramente assegnato al *Cristo benedicente*: Crivelli avrebbe potuto richiedere un unico tavolato ove rappresentare anche i due gruppi di tre *Santi* che figurano sui pannelli parigini; invece, l'impiego di una tavola indipendente, non molto differenziata per altezza ma comunque isolata mediante listelli lignei (modanati o intagliati), sottolinea quanto l'artista volesse conferirgli una centralità iconografica nonché la funzione di interrompere la linea continua dei *Santi* a mezzo busto³⁰.

²⁹ Sulla pala di Nicola di maestro Antonio del 1472, eseguita per la cappella Ferretti in San Francesco alle Scale di Ancona, e sul rapporto di quest'ultimo con Crivelli: De Marchi 2008, pp. 69-83.

³⁰ Al netto di una differente tipologia di macchina d'altare, un parallelo di quest'ultimo espediente potrebbe scorgersi nella predella di uno dei polittici licenziati da Vittore Crivelli per Monte San Martino (1480-1490 ca.), la progettazione della quale mi pare rispecchi gli interessi spaziali di Vittore più che quelli del fratello, primo titolare della commissione (a proposito di

La presenza di dadi alle estremità dello “scabellum”, vero e proprio gradino aggettante e giocato su varie profondità, garantiva una certa stabilità al complesso. È stato rilevato come il polittico di Sant’Emidio necessitasse, appunto per la mancanza di un gradino d’appoggio solido, di una struttura, una *capsa*, che oltre a proteggerlo dalla polvere e dall’usura lo sorreggesse sopra l’altare³¹. Una tale struttura, proprio per via dell’esistenza di paraste laterali espanse e poggianti su delle basi massicce, potrebbe non essere stata necessaria a Fabriano, ove la pala dell’altar maggiore si reggeva da sola e poteva magari essere protetta, invece che da una *capsa*, da cortine. Insomma, le soluzioni adottate da Crivelli a Fabriano dimostrano ancor di più quanto «reactionary» sia stata la sua posizione sul crinale del secolo, qualificandosi effettivamente ai nostri occhi alla stregua dei «most genuine artists of all times and countries», di quelli che «does not weary even when ‘great masters’ grow tedious»³².

Riferimenti bibliografici / References

- Anselmi A. (1906), *Due ignoti pittori fabrianesi del quattrocento (Costantino e Pierfrancesco)*, «Rivista marchigiana illustrata», 1, pp. 190-192.
- Barchiesi E. (2007), *Amico Ricci: profilo biografico e delle opere*, in “*Dotti amici*”. *Amico Ricci e la nascita della storia dell’arte nelle Marche*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Ancona: Il Lavoro Editoriale, pp. 87-157.
- Benedetti P. (1830), *Delle opere di maestro Gentile da Fabriano. Memorie pittoriche di Pompeo Benedetti già Monteverchio duca di Ferentillo*, Pesaro: per tipi di Annesio Nobili.
- Berenson B. (1894), *The venetian painters of the Renaissance with an index to their works*, New York, London: Putnam.
- Calogero G.A. (2021), *Marco Zoppo ingegno sottile. Pittura e Umanesimo tra Padova, Venezia e Bologna*, Bologna: Bononia University Press.

tale ancona, di recente e da cui trarre ulteriore bibliografia: A. Delpriori, in Coltrinari, Delpriori 2011, p. 184; Delpriori 2022a, p. 95, ove si sostiene una possibile preesistenza della carpenteria, attribuita a Giovanni di Stefano da Montelparo, rispetto alla parte dipinta, la quale, oltre a Carlo e Vittore, vedrebbe l’intervento di un terzo pittore, contraddistinto da «una qualche influenza protoclassica», nella predella; Delpriori 2022b, con la proposta di identificare questo terzo pittore con Francesco Melanzio da Montefalco). Non affrancandosi ancora dal fondo oro, anche in questo caso si intende infatti conferire evidenza al *Cristo benedicente*, escogitando però la soluzione di una bombatura della zona centrale.

³¹ Delpriori 2022a, p. 90. Sul tema delle *capsae*: De Marchi 2002, 2004; Gardner von Teuffel 2004, pp. 352-353; Frucchi 2005; Serrani 2022, pp. 81-83, con ulteriore bibliografia.

³² Berenson 1894, p. ix.

- Cavalca C. (2013), *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento: opere, artisti e città, 1450-1500*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Coltrinari F. (2011), *Vittore e Carlo Crivelli. Due vite parallele*, in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 45-71.
- Coltrinari F. (2022), *Carlo Crivelli. La perfezione dell'arte*, in Coltrinari, Pascucci 2022, pp. 23-47.
- Coltrinari F., Delpriori A., a cura di (2011), *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, catalogo della mostra (Sarnano, Palazzo del Popolo, 21 maggio – 6 novembre 2011), Venezia: Marsilio.
- Coltrinari F., Pascucci G., a cura di (2022), *Carlo Crivelli. Le relazioni meravigliose*, catalogo della mostra (Macerata, Musei civici di Palazzo Buonaccorsi, 7 ottobre 2022 – 12 febbraio 2023), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Curzi V. (2008), *Tutela e conservazione del patrimonio artistico nelle Marche nel primo Ottocento: un confronto costruttivo tra centro e periferia*, in *Dal viaggio del 1783 di Luigi Lanzi «per la Marca» alla conoscenza e tutela del patrimonio artistico marchigiano*, Atti del I Convegno di studi lanziani (Tria, 2 dicembre 2006), a cura di D. Frapiccini, Macerata: Simple, pp. 101-121.
- Daffra E. (2002), *Carlo Crivelli a Camerino*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano: Motta, pp. 420-445.
- Daffra E., a cura di (2009), *Crivelli e Brera*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 26 novembre 2009 – 28 marzo 2010), Milano: Electa.
- D'Amico R., Grandi R., a cura di (1987), *Il tramonto del Medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- De Angelis A. (2002), *La collezione di primitivi del cardinale Francesco Saverio de Zelada (1717-1801)*, «Ricerche di storia dell'arte», 77 (2003), pp. 41-53.
- Delpriori A. (2011), *Percorso per un Rinascimento dell'Appennino*, in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 23-35.
- Delpriori A. (2016), *Lorenzo di Giovanni de Carris da Matelica, detto il Giuda. Un pittore del Cinquecento nelle Marche*, in *Lorenzo de Carris e i pittori eccentrici nelle Marche del primo Cinquecento*, a cura di A. Delpriori, catalogo della mostra (Matelica, Museo Piersanti, 2016), Perugia: Quattroemme, pp. 11-56.
- Delpriori A. (2022a), *Frames and Carpentry in the Altarpieces of Carlo Crivelli*, in *Carlo Crivelli. Shadows on the Sky*, a cura di A. Hilliam, J. Watkins, catalogo della mostra (Birmingham, Ikon Gallery, 2022), Birmingham: Ikon Gallery, pp. 83-101.
- Delpriori A. (2022b), *Carlo Crivelli nelle Marche, un percorso tra dare e avere*, in *Opus Karoli Crivelli. Le opere e la materia. Nuove letture su Carlo Crivelli*, Atti delle giornate di studi (Ascoli-Università degli studi di Camerino, 22-23 ottobre 2021), a cura di D. De Luca, S. Papetti, G. Roselli, G. Di Girolami, Ascoli Piceno: Capponi Editore, pp. 129-149.

- De Marchi A. (2002), *Norma e varietà nella transizione dal polittico alla pala quadra*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Quattrocento*, a cura di G. Dall'i Regoli, R.P. Ciardi, Firenze: Edifir, pp. 199-222.
- De Marchi A. (2004), *La tavola d'altare*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze: Edifir, pp. 15-44.
- De Marchi A. (2008), *Ancona, porta della cultura adriatica. Una linea pittorica, da Andrea de' Bruni a Nicola di maestro Antonio*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano: Motta, pp. 16-95.
- De Marchi A. (2012), *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra*, dispense del corso tenuto nell'a.a. 2011-2012, Firenze: Art & Libri.
- Di Lorenzo A., a cura di (2002), *Due collezionisti alla scoperta dell'Italia. Dipinti e sculture dal Museo Jacquemart-André di Parigi*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 2002-2003), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Dulibić L., Pasini I. (2010), *Canon Raffaele Bertinelli's collection of paintings and Bishop Josip Juraj Strossmayer*, «Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae», 51, pp. 289-306.
- Felicetti S. (1998), *Regesti documentari (1299-1499)*, in *Il Maestro di Campodónico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano: Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, pp. 214-227.
- Frucco F. (2005), «*Unam capsam ubi dicta Anchona stare debet depincta cum stellis*». *Le strutture protettive della pala d'altare in Friuli tra XV e XVI secolo*, «Ce fastu?», LXXXI, 1, pp. 11-60.
- Gardner von Teuffel C. (2004), *La pala d'altare maggiore di Perugino per San Pietro a Perugia: struttura, collocazione e programma*, in *Pietro Vannucci il Perugino*, Atti del Convegno internazionale di studio (Perugia-Città della Pieve, 25-28 ottobre 2000), a cura di L. Teza, Perugia: Volumnia, pp. 351-371.
- Gardner von Teuffel C. (2009), *Carlo Crivelli e l'introduzione della pala d'altare rinascimentale nelle Marche*, in Daffra 2009, pp. 93-107.
- Golsenne T. (2017), *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du quattrocento*, Rennes Cedex: Presses universitaires de Rennes.
- Kloten I. (1987), *Il polittico Bolognini nel suo ambiente*, in *Il tramonto del Medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio*, a cura di R. D'Amico, R. Grandi, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, pp. 261-278.
- L. Kanter (2005), *Fra Angelico: artistic maturity and late career (1433-55)*, in *Fra Angelico*, a cura di L. Kanter, P. Palladino, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 2005-2006), New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven, London: Yale University Press, pp. 139-146.
- Israëls M. (2009), *Polyptychs without painting. Sassetta, Piero della Francesca, and the rejection of unpainted altarpieces*, in *Sassetta. The Borgo San*

- Sepolcro altarpiece*, a cura di M. Israëls, I, Firenze: The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden: Primavera Press, pp. 243-253.
- Lightbown R.W. (2004), *Carlo Crivelli*, New Haven: Yale University Press.
- Massaccesi F. (2009), *La cappella dei Magi in San Petronio a Bologna: le vedute su disegno di Jacopo di Paolo*, «Arte Cristiana», XCVII, 855, pp. 429-440.
- Mazzalupi M. (2008), *Giacomo di Nicola da Recanati*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano: Motta, pp. 144-171.
- Mazzalupi M. (2009), *Mercanti, nobili, sacerdoti, notai: appunti d'archivio sui committenti di Carlo Crivelli a Camerino*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano: Motta, pp. 74-92.
- Molteni M. (1995), *Ercole de' Roberti*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Paparello C. (2016), *La storia e il museo. Documenti e proposte per la valorizzazione del patrimonio museale*, Foligno: Il Formichiere
- Papini R. (1920), *Il dono Menotti*, «Rassegna d'arte antica e moderna», 20, pp. 61-66.
- Petraccia M.F., a cura di (2007), *Gli "Studi Storici" di Camillo Ramelli e il Lapidario del Palazzo Comunale di Fabriano*, Fabriano: Fabriano Edizioni.
- Ricci A. (1834), *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata: Tipografia Alessandro Mancini.
- Sallay D. (2009), *Raffaele Bertinelli és reneszánsz képtára. Egy műgyűjtemény útja rómtól esztergomig*, Esztergom: Keresztény Múzeum.
- Sallay D. (2011), *Nineteenth-century ecclesiastical intellectuals and early Italian religious art patterns of collecting in Italy and Hungary*, in *Sacred possessions: collecting Italian religious art, 1500-1900*, a cura di G. Feigenbaum, S. Ebert-Schifferer, Los Angeles: Getty Research Institute, pp. 104-118.
- Sassi R. (1927), *Arte e storia fra le rovine d'un antico tempio francescano*, «Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica», V, 8-10, pp. 331-351, 419-429.
- Sgarbi V., Danieli M., a cura di (2023), *Rinascimento a Ferrara. Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2023), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Serrani A. (2022), *Alcune considerazioni sul polittico di Perugino alla Certosa di Pavia*, «Studi di Storia dell'arte», 32, pp. 75-86.
- Strehlke C.B., a cura di (2019), *Fra Angelico and the Rise of the Florentine Renaissance*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nazionale del Prado, 2019), Madrid: Museo Nacional del Prado; London: Thames & Hudson.
- Todini F. (2004), *Niccolò Alunno e la sua bottega*, Perugia: Quattroemme; Foligno: Fondazione Cassa di Risparmio.
- Tormen G. (2014), *Dipinti "sull'asse in campo d'oro": i Primitivi nelle collezioni italiane fra Sette e Ottocento. Un itinerario*, in *La fortuna dei primitivi*.

- Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 2014), Firenze, Milano: Giunti, pp. 17-37.
- Wilson C.C. (1996), *Italian paintings, XIV-XVI centuries in the Museum of Fine Arts, Houston*, Houston: The Museum of Fine Arts, Rice University press; London: Merrell Holberton.
- Zampetti P. (1986), *Carlo Crivelli*, Firenze: Nardini.
- Zeri F. (1961), *Cinque schede per Carlo Crivelli*, «Arte antica e moderna», 4, pp. 158-176.
- Zeri F. (1975), *Un'ipotesi sui rapporti tra Allegretto Nuzi e Francescuccio Ghissi*, «Antichità viva», XIV, 5, pp. 3-7.
- Zuccari A., Morello G., de Simone G., a cura di (2009), *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 2009), Milano: Skira.

Appendice / Appendix

Fig. 1. Carlo Crivelli, tavola centrale e cimasa della pala di San Francesco a Fabriano, Milano, Pinacoteca di Brera (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Fondo Pallucchini)



Fig. 2. Carlo Crivelli, *Cristo benedicente*, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Fondo Pallucchini)



Fig. 3. Carlo Crivelli, *San Luigi d'Angiò, San Girolamo, San Pietro*, Parigi, Museo Jacquemart-André (foto posseduta da Federico Zeri, con il ramo di frutta sull'estremità destra ancora coperto da una ridipintura)



Fig. 4. Carlo Crivelli, *San Paolo, Sant'Agostino, San Romualdo*, Parigi, Museo Jacquemart-André (foto posseduta da Federico Zeri, con il ramo di frutta sull'estremità sinistra ancora coperto da una ridipintura)



Fig. 5. Carlo Crivelli, *Sant'Antonio da Padova*, Esztergom, Museo cristiano



Fig. 6. Carlo Crivelli, *San Domenico*, Esztergom, Museo cristiano



Fig. 7. Carlo Crivelli, *San Bernardino da Siena*, Esztergom, Museo cristiano



Fig. 8. Carlo Crivelli, *Sant'Onofrio*, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo (per gentile concessione della Direzione Musei Statali della città di Roma – Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo)

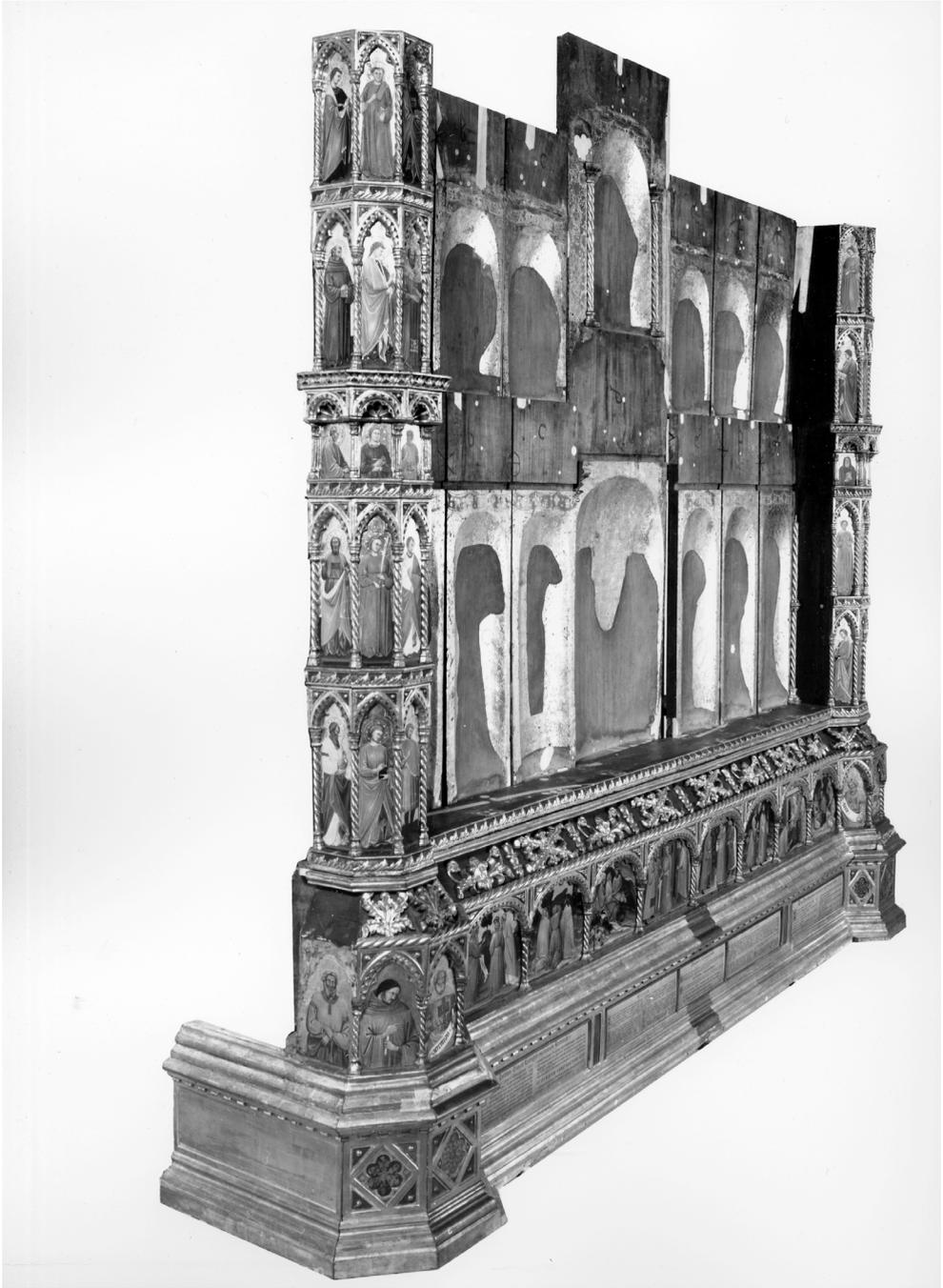


Fig. 9. Il polittico Bolognini in una foto durante il restauro, Bologna, basilica di San Petronio, cappella dei Magi



Fig. 10. Giovanni Bellini, *Incoronazione della Vergine e santi*, Pesaro, Museo Civico (su gentile Concessione del Comune di Pesaro/U.O. Beni e Attività Culturali)

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 Borghonovi, 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 Christopher 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>

