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 Petraroia

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

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator 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 Quattrociocchi, 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

De Luca D., La tela di Carlo Crivelli e il sottile *fil rouge* con Venezia tardogotica / Carlo Crivelli's Canvas and the subtle *fil rouge* with Late Gothic Venice
«Il capitale culturale», Supplementi 16 (2024), pp. 25-52
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/3501

La tela di Carlo Crivelli e il sottile *fil rouge* con Venezia tardogotica

Daphne De Luca*

Abstract

L'intervento di restauro eseguito nel 2022 ha confermato che la *Madonna con il Bambino* di Macerata di Carlo Crivelli è stata inequivocabilmente in origine dipinta su tela, come sospettava già Pietro Zampetti nel 1961. La natura del supporto obbliga gli studiosi a rileggere la produzione del pittore, anche da un punto di vista tecnico, e conferma l'impiego delle tele per la realizzazione di opere a carattere devozionale anche nel XV secolo.

La conoscenza di tale tecnica da parte del pittore, così come ulteriori significativi dettagli tecnici quali il trattamento delle dorature, riscontrati nel piccolo dipinto di Macerata e in generale in altre sue opere, possono contribuire a far luce sulla prima formazione di Crivelli a Venezia.

L'impiego precoce della tela, le campiture smaltate, il pulviscolo dorato spruzzato sulle aureole e la raffinata granitura delle lamine metalliche sembrano costituire un sottile *fil rouge* fra Crivelli e la sua Venezia. Un legame che unisce il nostro pittore a Jacopo Bellini e alla sua famiglia ma ancor prima a Gentile da Fabriano, rinnovatore della pittura a Venezia così come Carlo rivitalizzò l'ambiente artistico nelle Marche.

* Docente di Restauro, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, Dipartimento di Scienze Pure e Applicate (DiSPeA), Piazza Rinascimento 6, 61029 Urbino, e-mail: daphne.deluca@uniurb.it.

The restoration performed in 2022 confirmed that the *Madonna and Child* of Macerata by Carlo Crivelli was unequivocally originally painted on canvas, as Pietro Zampetti already suspected in 1961. The nature of the support forces academics to re-examine the painter's production, also from a technical point of view, and confirms the use of canvases for devotional paintings even in the 15th century.

The painter's knowledge of this technique, as well as other significant technical details such as the treatment of gilding, found in the small painting in Macerata and generally in other of his works, may help provide information on Crivelli's early apprenticeship in Venice.

The early use of canvas, the enamelled backgrounds, the gilded dust sprinkled on haloes and the refined texturing of metal foils seems to establish a thin *fil rouge* between Crivelli and his Venice. A bond that unites our painter to Jacopo Bellini and his family, but even earlier to Gentile da Fabriano, the innovator of painting in Venice just as Carlo revitalised the artistic environment of the Marche.

Il piccolo dipinto di Carlo Crivelli raffigurante la Madonna con Gesù Bambino in braccio conservato presso i Musei Civici a Macerata, faceva parte in origine di un'opera di dimensioni più ampie (fig. 1). Si tratta probabilmente di un frammento di una pala d'altare (o di un polittico) vista nel 1783 da Luigi Lanzi nella chiesa di Santa Croce dei Minori Osservanti di Macerata, ma proveniente in realtà dalla piccola chiesa della Pietà, primo insediamento dei francescani nella città. L'opera è descritta nella *Storia pittorica della Italia* come una Madonna in trono fra quattro santi, con predella e cimasa raffigurante Dio Padre, e firmata da Carlo Crivelli[1]. Le recenti ricerche condotte da Francesca Coltrinari e Giuliana Pascucci hanno permesso di chiarire alcuni quesiti importanti[2]. Tuttavia rimangono ancora nodi da sciogliere, *in primis* l'identità del committente che Coltrinari ipotizza possa essere qualche frate del convento maceratese della Pietà influenzato o direttamente in contatto con Giacomo della Marca il quale, fra il 1470 e il 1472, data presunta della realizzazione del dipinto, risiede fra Fermo e Macerata[3].

La chiesa e il convento dei francescani furono distrutti nell'incendio appiccato dalle truppe francesi di Napoleone il 6 luglio 1799. Nelle *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona* del 1834, Amico Ricci collega il frammento «abbandonato» nel Palazzo comunale di Macerata a una scritta dipinta recante la data e il nome di Carlo Crivelli[4]. Nel 1837 il dipinto viene spostato nella camera d'udienza del Palazzo e, nel 1867, nella biblioteca

[1] Lanzi 1783, p. 36 e s., 1795-1796, p. 15 e 1809, p. 21.

[2] Coltrinari, Pascucci 2022; Coltrinari 2022 e 2023; Melideo 2022; Pascucci 2022. Si distacca da queste letture Victor M. Schmidt convinto che la testimonianza di Lanzi non si riferisca alla Madonna di Palazzo Buonaccorsi. Si veda il suo contributo in questo volume.

[3] Coltrinari 2023, pp. 42-48.

[4] Ricci 1834, pp. 212, 226, nota 20.

comunale, che ospita la nuova pinacoteca. È proprio nella pinacoteca che a fine Ottocento, Cavalcaselle e Morelli vedono il manufatto miracolosamente recuperato da un «ignoto cultore delle arti». Com'è noto i due ispettori descrivono dettagliatamente l'opera soffermandosi sulla tipologia del supporto, sulle dimensioni e sullo stato di conservazione[5].

L'intervento di restauro eseguito dalla scrivente nel 2022[6] in occasione della mostra "Carlo Crivelli. Le relazioni meravigliose" curata da Francesca Coltrinari e Giuliana Pascucci[7], ha svelato che la *Madonna con il Bambino* non è stata oggetto di un trasporto da tavola a tela, ma che è stata inequivocabilmente in origine dipinta su supporto tessile, come sospettava già Pietro Zampetti nel 1961.

Il supporto tessile si compone di due teli orizzontali di grandezze diverse cuciti "a sopraggitto"[8]. Le misure esigue del telo inferiore e l'ubicazione della cucitura ci lasciano supporre che le dimensioni del dipinto dovevano essere in origine molto più ampie rispetto al frammento giunto fino a noi. Entrambe le tele sono in lino a trama fitta (riduzione media: 18 × 16). Il filato è fine e sottile, omogeneo e di colore bianco[9].

L'ottima qualità del tessuto e il suo colore chiaro ci permettono di ipotizzare che Crivelli abbia scelto una tela "rensa" per dipingere la *Madonna con Bambino*.

La tela "rensa" o "di renso" era un particolare tessuto prodotto nella città francese di Reims, in Champagne, specializzata nella produzione e nel commercio di stoffe di grande qualità e pregio, già dal Medioevo. La *toile de Reims*, dove il termine francese *toile* deve intendersi come tessuto e non tela da dipingere, era molto ricercata e nota anche fuori dalla Francia. Con tale denominazione, i *drapiers* ovvero i produttori e mercanti di stoffe a Reims, intendevano esclusivamente una stoffa dal filato sottile e di colore bianco. La pregiata e raffinata stoffa era infatti famosa per la sua particolare finezza e per il colore candido, distinguendosi pertanto da tutti gli altri tessuti prodotti a Reims. Considerato un vero e proprio articolo di lusso, «les fines toiles de Reims» figurano negli inventari dei beni dei re di Francia. Il tessuto era scelto per la lussuosa biancheria

[5] Cavalcaselle, Morelli 1894-1895, pp. 191-348.

[6] Il restauro è stato eseguito dalla scrivente da aprile a ottobre 2022 presso un laboratorio privato in Roma. Sull'intervento e sulle tecniche pittoriche si vedano De Luca 2022 e 2023a. Le indagini diagnostiche sono state eseguite da Paolo Cinaglia e Giuseppe Di Girolami dello Spin-off A.R.T. & Co. Srl dell'Università di Camerino e da Francesca Modugno, Ilaria Bonaduce e Giulia Caroti dell'Università di Pisa. Si vedano Caroti *et al.* 2023 e Di Girolami 2023.

[7] Cfr. Coltrinari, Pascucci 2022.

[8] Il telo superiore misura cm 50 × 41,5 (alt. × larg.), mentre quello inferiore ha dimensioni molte più ridotte, vale a dire cm 10,8 × 41,5 (alt. × larg.).

[9] Il colore del tessuto non è più apprezzabile per via della notevole quantità di colla applicata durante la foderatura, successivamente ingiallita con il passare degli anni. Tuttavia, piccole aree di tessuto candido sono emerse rimuovendo alcune stuccature applicate durante i restauri precedenti.

casalinga (lenzuola, asciugamani, sottovesti, camicie ecc.) e come dono per i sovrani in visita in Francia e ovviamente nella città di Reims.

Dalle celebri *Cronache* di Froissart apprendiamo che Gian Galeazzo Visconti (1351-1402), duca di Milano e di Vertus (per l'appunto in Champagne), nonché marito di Isabella di Valois, inviava in dono ogni anno al sultano ottomano Amurat I (1326-1389) lenzuola in tessuto renso: «lui envoyoit tous les ans dons et présens de chiens et d'oiseaux, ou de draps de fines toiles de Reims, qui sont moult plaisans aux payens et Sarrasins, car ils n'en ont nuls, si ils ne viennent de nos parties»[10]. In cambio il duca riceveva lenzuola intessute di fili d'oro e pietre preziose, a riprova del valore della stoffa.

Il dato più interessante in questa sede è che questi scambi diplomatici di doni avvenivano a quanto pare attraverso mercanti italiani, in particolare veneziani e genovesi, i quali con ogni probabilità commerciavano anche in patria le *toiles de Reims*, denominate "tele rense" nella penisola. La stoffa era infatti così celebre che l'indicazione della sua provenienza per connotare il candore e la qualità del filato venne mantenuta in altre lingue, in particolare in Italia, ma anche in Spagna e in Inghilterra[11].

Le "tele di Reims" erano adoperate nel Regno di Napoli, come possiamo dedurre da un documento nel quale si riporta che nel 1295, un'importante quantità di «telae de Beme (Remis?)» era presente nei depositi angioini[12]. Grazie alla *Pratica della Mercatura* scritta nella prima metà del XIV secolo dal banchiere fiorentino Pegolotti e contenente i prezzi e le misure delle merci in Europa e in Oriente, sappiamo che il tessuto "renso" era venduto nella stessa Francia (Parigi, Nîmes e Montpellier), in Spagna (Barcellona e Maiorca) e in Italia[13]. In particolare, i tessuti di Champagne si vendevano «a pezza» a Genova, mentre a Pisa il tessuto renso «vende denaro 1 per libbra», dov'era soggetto a tasse onerose rispetto alle altre stoffe[14]. Il prezioso tessuto era quindi presente in Italia già nel Trecento, così come lo erano altri sontuosi tessuti provenienti dalla ricca città di Reims. Come attesta un documento del 1305, anche l'*étamine de Reims,* stoffa altrettanto raffinata, molto leggera in lana o in seta (o un misto di entrambi i materiali) era esportata in Italia[15].

Dall'inventario redatto alla morte di Lorenzo il Magnifico (1448-1492) apprendiamo che i «panni lini di renso» erano piuttosto comuni nella biancheria

[10] *Les Chroniques de sire Jean Froissart*, liv. IV, ch. LIII, an. 1396, Panthéon littéraire, tom. III, p. 273, col. 2. La notizia è riportata anche in Michel 1852, p. 98.

[11] *Diez* 1861, p. 57; *Lessico universale italiano* 1971, p. 607; Boerio 1856, p. 566; N. Torrioli, in Maltese 1990, pp. 71-73.

[12] Delisle 1854, p. 404 e ss. L'inventario è citato in Bourquelot 1865, p. 282.

[13] Devo la segnalazione a Simona Rinaldi. Cfr. *Della decima e di varie altre gravezze* 1766, p. 173; Evans 1936, pp. 124, 209, 216, 228.

[14] Ne costituisce un esempio l'ordinanza del 1323 della città di Pisa. Il documento è citato in Bourquelot 1865, p. 282.

[15] Ivi, pp. 280-284: 282; Alengry 1915; Demaison, Escallot 1928, pp. 5-39.

di casa Medici, adoperati per lenzuola, asciugamani, tovaglie, camicie e altra biancheria casalinga[16].

Nella sua opera enciclopedica dei primi del Cinquecento, Ricchieri descrive le pregiate caratteristiche del tessuto "renso", considerandolo come uno dei prodotti di maggior qualità provenienti dalla Francia[17]. Il "renso" era pertanto ampiamente conosciuto in Italia.

Tuttavia, salvo errore da parte mia, in nessuno dei documenti citati è menzionato l'impiego del tessuto "renso" per dipingere. Eppure è lecito immaginare che le sue doti seducessero anche i pittori, nonostante i prezzi elevatissimi, e che la candida stoffa venisse selezionata per le particolari caratteristiche tecniche ed estetiche, qualora la committenza fosse disposta a farne la spesa.

Il procedimento di imbianchimento delle fibre avveniva probabilmente tramite soluzioni lisciviante e con il posizionamento del tessuto al sole[18]. Il trattamento portava all'eliminazione delle impurità dai filati conferendo di conseguenza una maggior uniformità rispetto ai filati allo stato grezzo di uguali dimensioni. Simili caratteristiche permettevano l'applicazione di strati preparatori molto omogenei, sottili e dall'aspetto levigato, ottenendo campiture smaltate simili alla pittura a tempera su tavola.

Vasari stesso dichiara di aver visto in casa di Giulio Romano un ritratto di Albrecht Dürer dipinto su «tela di rensa sottile», fornendoci indicazioni sul colore e sulla tipologia di tessuto: «si era servito del bianco della tela, delle fila della quale, sottilissime, aveva tanto ben fatti i peli della barba». Vasari descrive inoltre l'usanza di Leonardo di ritrarre figure (forse a monocromo) dipingendo su «certe tele sottilissime di rensa» a partire da modelli in terracotta[19]. È probabile che altri pittori ne abbiano fatto uso già dal XIV secolo, ma non vi sono ad oggi sufficienti dati tecnici per delineare una storia della *toile de Reims* in pittura[20].

Nonostante i numerosi sforzi compiuti dalla metà del XX secolo in poi da alcuni studiosi per scardinare la convinzione, oggi obsoleta, che la pittura su supporto tessile si sviluppi solo a partire dal Cinquecento[21], non è stato ancora condotto uno studio sistematico dei filati. Non è questa la sede per ripercorrere

[16] Müntz 1888, pp. 58-96; Sheallan 1975, pp. 12-27.

[17] Ricchieri 1560, liv. XVIII, ch. XXI, p. 601.

[18] G. Heydenreich, in Townsend *et al.* 2008; Carson *et al.* 2008, pp. 609-618.

[19] Vasari 1568, pp. 17, 698. Si veda anche N. Torrioli, in Maltese 1990, pp. 71-73.

[20] Le analisi scientifiche eseguite dalla National Gallery di Londra sul *San Giorgio e il drago* di Paolo Uccello indicano la presenza di una "tela rensa". Cfr. Brommelle 1959, pp. 87-95: 92; Hendy *et al.* 1968, pp. 265, 267; N. Torrioli, in Maltese 1990, p. 174. Tuttavia ulteriori indagini e osservazioni svolte sul manufatto non ne menzionano la presenza. Si veda Dunkerton, Roy 1998, pp. 26-30.

[21] Com'è noto è Filippo Baldinucci a fissare la data di nascita della pittura su tela al 1500. Cfr. Baldinucci 1681, p. 75.

la storia della tela dipinta[22], ma per superare certe resistenze, basterebbe ricordare il già citato inventario di casa Medici pubblicato integralmente da Müntz nel 1888, nel quale sono elencate, oltre alle "tele rense" usate per la biancheria, circa una cinquantina di dipinti su tela[23].

Il fraintendimento sulla natura del supporto della *Madonna* di Macerata deriva soprattutto dalla descrizione dell'abate Luigi Lanzi successivamente riecheggiata dagli studiosi, ma anche dalla reticenza nell'accettare la diffusione della tela prima del XVI secolo. Anche la materia pittorica, così sottile e levigata da imitare l'aspetto smaltato della pittura a tempera su tavola, ha tratto in inganno chi ha descritto il frammento di Palazzo Buonaccorsi per secoli. Lo stesso Zampetti, dopo un'interessante intuizione negli anni sessanta ha fatto un passo indietro, probabilmente per la difficoltà di annoverare un dipinto su tela nel *corpus* delle opere di Carlo Crivelli, caratterizzato unicamente da dipinti su tavola, ad eccezione dell'*Annunciazione* della National Gallery di Londra trasportata su tela nel 1881 e della *Pietà* di Boston, anch'essa frutto di un trasporto.

Né siamo ad oggi in grado di fare paragoni con i dipinti su tela lasciati dal fratello di Carlo, Vittore, al quale si attribuiscono quattro opere su supporto tessile, vale a dire la *Crocifissione* della Pinacoteca Comunale di Fermo (cm 200 × 150), il *San Michele Arcangelo* e il *San Pietro* del Musée du Petit Palais di Avignone (cm 132 × 57 cadauno) e *Il Beato Giacomo della Marca* della Galleria Nazionale delle Marche (cm 225 × 80) (figg. 2-4)[24]. Vittore aveva inoltre dipinto fra il 1494 e il 1495 anche i *pannuli* dei trombetti del comune di Fermo[25].

Non disponiamo purtroppo di dati scientifici approfonditi su queste opere, che avrebbero consentito interessanti paragoni sulle tecniche pittoriche e sui materiali costitutivi, come ad esempio la scelta della tipologia di tela[26].

È plausibile che i due fratelli possano aver ricevuto la stessa educazione artistica, quanto meno in una primissima fase giovanile presso il padre, condividendo alcune pratiche di bottega. Ma è altrettanto possibile che pur avendo seguito ipoteticamente percorsi differenti, abbiano entrambi imparato a

[22] Si vedano solo a titolo di esempio: Wolters 1960, pp. 135-171; Rudel 1962, n. 4, pp. 158-164; Villers 1981, pp. 1-12; Torrioli 1990, pp. 49-111; Villers 1995, pp. 338-358 e 2000; Albertini Ottolenghi 2008; Bensi 2008, pp. 23-28; Rinaldi 2011, pp. 169-205; De Luca 2021; Bensi 2021, pp. 68-74; De Luca 2022a e 2023b.

[23] Müntz 1888, pp. 58-96.

[24] Di Provvido 1972, p. 52 e Eadem in Papetti 1997; D'Amico, Tarozzi 2008; Settembri 2011; Bensi 2023.

[25] Di Provvido 1972; Bensi 2023.

[26] Alcune analisi scientifiche sono state compiute dal C2RMF di Parigi sulle due tele di Avignone, ma i filati non sono stati né descritti né analizzati, così come non è noto il legante impiegato dal pittore.

padroneggiare alla perfezione la tecnica della pittura su tela, supporto molto diffuso nel Veneto già a partire dal Trecento[27].

La conoscenza di tale tecnica è ovviamente da ricercare nell'origine veneziana del nostro pittore. A Venezia le tele vennero adottate diffusamente anche per dipinti di grande formato in sostituzione delle pitture murali e della pittura su tavola, per via del clima lagunare che portava al deterioramento di simili manufatti. Solo a titolo di esempio, i teleri di Gentile Bellini, dipinti a partire dal 1474, sostituiranno i danneggiatissimi dipinti murali nella Sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale iniziati nel 1409 da Gentile da Fabriano e poi completati da Pisanello nel 1422.

È tuttavia a Jacopo Bellini, capostipite della florida bottega, che si deve l'esecuzione dei primi teleri conosciuti (forse più di diciotto tele di circa cm 111 × 151 cadauna), vale a dire il ciclo con scene dal vecchio e nuovo Testamento per la Scuola grande di San Giovanni Evangelista di Venezia, oggi in parte perduto e disperso tra varie collezioni[28]. Il ciclo fu dipinto in collaborazione con i figli Giovanni e Gentile, compiuto entro il 1465 ma commissionato nel 1421 (figg. 5-6). Come ricostruito da Colin Eisler, è probabile che Jacopo avesse dipinto anche quattro tele per la Scuola grande di San Marco, ovvero una pala d'altare e una cortina azzurra entrambe raffiguranti il santo e due grandi tele per la Sala dell'Albergo con un'*Andata al calvario* e una *Crocifissione*[29]. Oltre alle tele oggi perdute per San Marco a Jacopo si devono ricondurre altri dipinti su supporto tessile, quali il grande *Crocifisso* del Museo di Castelvecchio di Verona dipinto prima del 1440 (cm 314 × 190,5) (fig. 7), la *Madonna con il Bambino* del 1448 della Pinacoteca di Brera, un gonfalone commissionato nel 1452 dalla Scuola grande di Santa Maria della Carità a Venezia, una grande tela con *Venere e Adone* (cm 198 × 106,7) descritta da Cavalcaselle e Crowe[30] e forse la *Pietà* del 1472 di Palazzo Ducale (cm 116 × 319), la cui ideazione da parte di Jacopo è ancora dibattuta[31].

Le prestigiose commesse ricevute dal pittore già nel 1421 da parte delle potenti e facoltose confraternite veneziane sono un'ulteriore prova della precoce diffusione della pittura su tela nel Veneto. Così come lo sono le tele (pervenute o disperse) di pittori trecenteschi e quattrocenteschi quali Marco Veneziano,

[27] Bensi 2023, pp. 49-58.

[28] Anche se non è citato il nome di Jacopo Bellini nella delibera del 10 aprile del 1421 emanato dal Capitolo della Scuola grande, il ciclo è stato attribuito al pittore dalla critica sulla base di successive testimonianze letterarie: Jacopo riceve infatti il pagamento il 31 gennaio del 1465. Cfr. Eisler 1989, p. 521 e s., p. 530 e s.; M. Barausse, in Lucco, Villa 2008, p. 330.

[29] Cfr. Eisler 1989, pp. 524, 530, 532.

[30] La tela, passata nel 1871 nella collezione di lord Elcho a Londra, è dispersa. Cfr. Cavalcaselle, Crowe 1871, p.115. La notizia è riportata in Eisler 1989, p. 514; Bensi 2023, p. 51.

[31] M. Lucco, in Lucco, Villa 2008, pp. 172-175 (con bibliografia precedente).

Lorenzo Veneziano, Giusto de' Menabuoi, Francesco Squarcione, Antonio Vivarini, Giovanni d'Alemagna, Dario da Treviso e altri ancora.

Sono soprattutto Gentile e Giovanni Bellini e il cognato Andrea Mantegna, l'apprendista più dotato di Francesco Squarcione, i più grandi interpreti della pittura su tela quattrocentesca. Non possediamo purtroppo dati significativi per ricostruire una storia tecnica dei numerosi dipinti realizzati su supporto tessile da questi tre maestri ma è plausibile ipotizzare, almeno per la prima attività giovanile degli eredi di Jacopo, l'impiego di materiali e tecniche pittoriche molto simili a quelli del maestro.

Tecniche e materiali non dissimili da quelli che probabilmente si riscontrano in alcune tele di Mantegna, almeno stando ai pochi dati in nostro possesso e soprattutto all'osservazione della materia. In alcune si riscontrano le stesse raffinate campiture smaltate applicate su preparazioni sottilissime ma compatte, con supporti tessili quasi affioranti. Lo struggente *Cristo morto* di Brera è dipinto proprio su "tela rensa"[32], così come lo sono altri capolavori del talentuoso pittore, quali ad esempio il *San Sebastiano* del Louvre o la *Presentazione al Tempio* di Berlino.

Come ho già avuto modo di suggerire in altre sedi, è ipotizzabile che Carlo, all'incirca coetaneo di Gentile e di Giovanni (ma anche di Andrea), si sia formato proprio con Jacopo Bellini prima della frequentazione della singolare fucina che fu la bottega di Francesco Squarcione e il suo avvicinamento al gruppo dei padovani. Ed è pertanto molto probabile che Carlo abbia appreso proprio da Jacopo i segreti del dipingere in tela sopra preparazioni impalpabili.

La straordinaria architettura dell'*Annunciazione* londinese non si configura unicamente come una citazione della *Dormitio Virginis*[33], uno dei più rimarchevoli disegni di Jacopo, ma si tratta a mio avviso di un vero e proprio omaggio al maestro (figg. 8-9). Vi ritroviamo un impianto prospettico con lo stesso punto di fuga che si perde all'orizzonte in vedute lontane ed edifici molto simili fra loro, come quello a sinistra con le scale e la volta a cassettoni che fa da quinta teatrale. Gli elementi architettonici e le loro declinazioni sono i protagonisti assoluti in entrambe le composizioni, ma se Bellini colloca la solennità dell'Assunzione della Vergine in secondo piano rispetto agli edifici, Crivelli dispone prepotentemente i suoi personaggi principali di fronte allo spettatore invitato a varcare lo spazio sacro, ma solo dopo aver raccolto il frutto e l'immancabile cetriolo sulla crepidine recante la scritta.

Riferendosi alla prospettiva brunelleschiana, Rona Goffen rileva che «uno

[32] Secondo le preziose osservazioni dei restauratori Andrea Carini e Sara Scatragli, la tela originale «è composta da un unico tessuto a tramatura "tela", di riduzione elevata (19 × 19 fili/cmq), con un filato che presenta torsione a Z, sottile e piuttosto irregolare». Il tessuto è in lino sbiancato (non analizzato). Cfr. A. Carini, S. Scatragli, in Bandera 2013, pp. 107-113.

[33] Jacopo Bellini, *Dormitio Virginis*, mm 380 × 260, RF 1495, 30, Réf. vol.19, p.117, Musée du Louvre, Paris, Collection Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins et miniatures.

dei primi studiosi, e fra i più astuti, di questa invenzione profondamente fiorentina era comunque veneziano: Jacopo Bellini»[34]. Carlo interpreta magistralmente l'eleganza degli edifici belliniani arricchendola con la sua grandiosa capacità narrativa. L'universo di Crivelli è permeato dalla stessa raffinatezza ma anche da una moltitudine di gustosissimi dettagli come quello della gabbietta con l'uccello che rischia di cadere sulla testa dell'ignaro passante intento a scrutare incredulo il raggio dorato entrare nel palazzo dove risiede la Vergine, o quello della fanciulla paffutella affacciata furtivamente dalla balaustra in cima alle scale per scorgere la scena.

Anche le ombre portate sui parapetti a conferma delle presenze tangibili di Maria e Cristo davanti allo spettatore, così come il motivo del cartellino, di tradizione romana e recante la firma del pittore, sono entrambi da ricondurre al geniale Jacopo Bellini[35].

Un ulteriore significativo dettaglio tecnico può contribuire a far luce sulla prima formazione di Crivelli a Venezia, vale a dire il trattamento delle dorature.

Nella *Madonna* di Palazzo Buonaccorsi, si può osservare che le delicate dorature in corrispondenza del bordo della veste e della manica di Gesù Bambino, delle raffinatissime decorazioni e del laccetto del manto della Vergine sono tutte ottenute con l'impiego di oro applicato a missione, ovvero con un mordente oleo-resinoso. L'oro a missione è stato scelto anche per il manto della Vergine, ornato con una stella a otto punte e raffinati motivi a melagrana, e per le aureole della Vergine e di Gesù Bambino. I nimbi non sono infatti dorati a guazzo come si riscontra invece nei dipinti su tavola (figg.10a, b). L'impiego della missione nei dipinti su tela anche per le aureole o altre porzioni più ampie di doratura prevale quasi del tutto rispetto all'uso del bolo, molto meno usuale per via della difficoltà nel lucidare i vari strati: la morbidezza del supporto e l'irregolarità della trama della tela rendono difficoltosa la brunitura del bolo e della foglia d'oro applicata sopra, che consente di conferirle un aspetto caldo e brillante tipico della doratura a guazzo. Tuttavia quello che riveste importanza in questa sede non è la scelta della missione bensì la tipologia di oro applicato.

Nelle aureole della *Madonna con il Bambino*, il mordente è stato applicato direttamente sul sottile strato preparatorio e, di conseguenza, la trama del tessuto ha vistosamente segnato l'oro (figg. 11a, b). Non si tratta però di oro applicato in foglia, dato che non sono presenti le sovrapposizioni tipiche della giunzione delle foglie applicate una accanto all'altra fino a coprire l'intera superficie da dorare. Crivelli ha infatti scelto l'oro "a conchiglia", un procedimento che consiste nel polverizzare preventivamente la foglia d'oro e applicare

[34] Goffen 2000, p. 3.
[35] Ivi, p. 9.

il pulviscolo ottenuto sopra la missione mediante aspersione o soffiatura. Il pittore ha così evitato gli antiestetici segni di giunzione del metallo.

Il procedimento, già noto a Giotto nel secolo precedente, raggiungerà un'abbagliante raffinatezza nelle opere del marchigiano Gentile da Fabriano e in particolare nella celebre *Pala Strozzi*[36]. La tecnica verrà ereditata da alcuni pittori fra cui Jacopo Bellini, il più dotato allievo di Gentile da Fabriano. Anche in questo caso, il capostipite della famiglia Bellini tramanderà questa particolarissima tecnica al suo *entourage*, Mantegna compreso.

Pur parlando un linguaggio differente, l'innegabile tributo tecnico di Carlo Crivelli anche nei confronti di Gentile da Fabriano appare più che evidente nel trattamento della materia: entrambi attueranno la trasformazione di dipinti in capolavori tridimensionali dell'oreficeria. Con ogni evidenza, Crivelli fu profondamente influenzato «dalla tecnica pittorica molecolare di Gentile», come l'ha felicemente definita Andrea De Marchi[37], dal raffinatissimo trattamento materico delle sue accattivanti invenzioni e dall'uso così innovativo delle dorature, punzonature e incisioni.

Carlo vide sicuramente i suoi lavori nella città lagunare, ovvero i dipinti per la sala del Maggior Consiglio realizzati fra il 1409 e il 1415, probabilmente già molto guasti e sostituiti nel 1474 dai teleri di Giovanni Bellini, ma sicuramente rappresentativi del *modus operandi* del maestro marchigiano, la cui rilevanza, assieme al ricordo di altre opere dipinte in quel periodo ma spedite altrove, fu enorme a Venezia e lungo tutto l'Adriatico. Crivelli ebbe con ogni probabilità modo di ammirare anche le opere di Gentile in territorio marchigiano, quali la pala di Berlino, lo stendardo ligneo del 1420 diviso fra la Fondazione Magnani e il Getty Museum, raffigurante l'*Incoronazione* e le *Stimmate di san Francesco*, la perduta *Madonna della culla* e soprattutto, il polittico di Valle Romita.

L'eredità tecnica di Gentile è infatti più che evidente nel vaso con gli unguenti interamente granito della Maddalena del polittico di San Francesco a Montefiore dell'Aso, che evoca con somma maestria la pisside della Maddalena nel polittico dipinto per il signore di Fabriano, ovvero il polittico di Valle Romita (figg. 12, 13a, b). La coppa di Gentile è caratterizzata da una ricca cesellatura che evoca i reliquiari o i gioielli dell'oreficeria renana del primo Quattrocento e appare così leggera da essere tenuta in equilibrio sulla punta di tre dita. Lo splendido oggetto è ottenuto unicamente mediante granitura e punzonatura della foglia d'oro stesa a guazzo.

La granitura, impiegata soprattutto per ornare sontuosi panneggi, imitare gioielli e impreziosire oggetti, consiste nell'ornare l'oro (o l'argento) con minuti motivi decorativi mediante piccoli punzoni o stili di metallo aventi gruppi di

[36] Sulla tecnica pittorica di Gentile da Fabriano si veda De Marchi 1998 e 2006.
[37] De Marchi 2006, p. 190, De Luca 2023c.

minuscole punte disposte in modo da ottenere forme circolari, quadrate, a rombo ecc[38]. Gli strumenti realizzano incisioni puntiformi che s'infittiscono nelle parti in luce e si diradano nelle parti in ombra. Le piccole incisioni praticate moltiplicano, infatti, il riflettersi della luce. Per far risaltare le preziose decorazioni, le parti granite erano spesso velate con sottili campiture e stesure traslucide a lacca e olio (o a tempera per le ombre) per ottenere sgargianti e vibranti effetti luministici.

Tuttavia, nel polittico di Valle Romita e ancora prima nella *Madonna in gloria tra san Francesco e santa Chiara* della pinacoteca Malaspina di Pavia, nella quale la Vergine annunciata e l'angelo posizionati nella parte superiore della tavoletta sono interamente ottenuti con la granitura, Gentile attua la prima sperimentazione di figure completamente granite senza velature cromatiche, ovvero senza l'uso di pigmenti e leganti. Per la prima volta, la granitura è impiegata come tecnica autonoma, non più complementare a campiture cromatiche, così come la ritroviamo ad esempio nei dipinti senesi del Trecento.

La pisside della Maddalena di Crivelli, molto più semplice e geometrica, è dotata di un suo peso specifico ed è sostenuta con l'intera mano. Anche questa coppa, infatti, così come molti altri dettagli del polittico montefiorano, non è dipinta ma ottenuta unicamente mediante punzonatura e granitura della foglia d'oro stesa a guazzo. Si tratta quindi di uno dei primi elementi graniti autonomi, sulla scia delle incredibili intuizioni tecniche di Gentile da Fabriano probabilmente ispirate all'*opus punctorium* degli orafi nordici renani, di cui il pittore vide lavori in Lombardia. La granitura, così come la crisografia delle vesti e delle ali o per lumeggiare i capelli e in generale, la profusione e il trattamento pittorico dei metalli preziosi diventeranno le specialità di Gentile e verranno adottate praticamente in tutte le sue opere e in misura minore, in quelle dei suoi seguaci in varie parti del Paese toccate dalla sua attività.

L'impiego precoce della tela, le campiture smaltate, il pulviscolo dorato spruzzato sulle aureole e la raffinata granitura delle lamine metalliche sembrano costituire un sottile *fil rouge* fra Crivelli e la sua Venezia. Un legame che unisce il nostro pittore a Jacopo Bellini e alla sua famiglia ma ancor prima a Gentile da Fabriano, rinnovatore della pittura a Venezia così come Carlo rivitalizzò l'ambiente artistico nelle Marche, caratterizzato prima del suo forzato esilio, da una certa fiacchezza. Nel capitolo dedicato a Carlo Crivelli nelle sue *Memorie storiche*, lo studioso maceratese Amico Ricci attua un interessante e più che pertinente paragone con il marchigiano Gentile da Fabriano: «Se la

[38] La tecnica è descritta dettagliatamente da Cennino Cennini nel suo celebre trattato ed è piuttosto frequente nei manufatti trecenteschi e quattrocenteschi. Si vedano Frezzato 2003, pp. 163-165; Kim 2019, pp. 191-226; Guarnieri, De Marchi 2014.

pittura ebbe incremento in Venezia da un nostro Marchianno non l'ebbe minore fra noi per un veneto che in questi luoghi si condusse, e vi sparse moltissima luce. Ad un Carlo Crivelli dobbiamo tal debito»[39]. La luce di cui parla Ricci ci sembra possa essere intesa anche come il luccichio dell'oro e dell'argento dei capolavori che il pittore veneziano realizzò nel territorio marchigiano, dominati, persino nella tecnica, da elementi veneziani rinnovati dalla maniera di Gentile e sublimati da Jacopo Bellini, che saranno alla base di un Rinascimento differente, quello crivellesco, sicuramente disinteressato alla prospettiva e all'organizzazione dello spazio, ma concentrato sui pulviscoli luminosi e sulla cura minuziosa dei dettagli (fig. 14).

Riferimenti bibliografici / References

Albertini Ottolenghi M.G., a cura di (2008), *Tela picta. Tele dipinte dei secoli XIV e XV in Italia settentrionale. Tipologie, iconografia, tecniche esecutive*, Atti del convegno (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 19 maggio 2006), «Arte Lombarda», N.S.153 (2), Milano: Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore.

Alengry C. (1915), *Les foires de Champagne (étude d'histoire économique),* Paris: Rousseau.

Baldinucci F. (1681), *Vocabolario toscano dell'arte del disegno (1681),* Verona: Ramanzini.

Bandera S., a cura di (2013), *Andrea Mantegna. Cristo morto,* Ginevra-Milano: Skira.

Baroni S., Mander M., a cura di (2021), *Tecniche dell'arte*, prefazione di G. Bonsanti, Milano: Mursia.

Bensi P. (2008), *Gli esordi della pittura su tela in Italia attraverso le fonti medievali e rinascimentali*, in Albertini Ottolenghi 2008, pp. 23-28.

Bensi P. (2023), *La Madonna di Macerata di Carlo Crivelli e la pittura su tela tra il Veneto e le Marche nel XV secolo*, in Coltrinari *et al.* 2023, pp. 49-58.

Boerio G. (1971), *Dizionario del dialetto veneziano (Venezia 1856)*, Milano: Martello.

Bourquelot F. (1865), *Étude sur les foires de Champagne, sur la nature, l'étendue et les règles du commerce qui s'y faisait au XII, XIII et XIV siècles,* Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Inscription et Belles-Lettres, t.V, Première Partie, Paris: Imprimerie Impériale.

Brommelle N. (1959), *St. George and the dragon,* «The Museums Journal», vol. 59, 4, pp. 87-95.

[39] Ricci 1834, p. 205.

Capucci M., a cura di (1968-1974), *Luigi Lanzi. Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, nella stamperia di Ant. Gius. Pagani e comp., Firenze 1809, Firenze: Sansoni.

Caroti G., Bonaduce I., De Luca D., Modugno F. (2023), *Caratterizzazione dei materiali organici in un campione prelevato dal dipinto* Madonna con il Bambino *di Carlo Crivelli*, in Coltrinari *et al.* 2023, pp. 101-106.

Carson D., Grzywacz C., Heydenreich G., Khanjian H., Mazure J., Schilling M. (2008), *Painting on white canvas: sixteenth century bleaching practices and analysis of morphological and chemical changes in flax fibres,* in *Icom Committee for Conservation, 15th, triennial meeting* (New Delhi India 22-26 September 2008), Preprints, Icom: Allied Publishers, pp. 609-618.

Cavalcaselle G.B., Crowe J.A. (1871), *A history of painting in north Italy,* London: Murray.

Cavalcaselle G.B., Morelli G. (1894-1895), *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria (1861-1862)*, «Le Gallerie Nazionali italiane. Notizie e documenti», II, pp. 191-348.

Cotrinari F. (2022), *Carlo Crivelli. La perfezione dell'arte,* in Coltrinari, Pascucci 2022, pp. 23-47.

Coltrinari F. (2023), *Alle origini della* Madonna di Macerata *di Carlo Crivelli. Il dipinto e il suo contesto*, in Coltrinari *et al.* 2023, pp. 29-48.

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., De Luca D., Pascucci G., a cura di (2023), *Il restauro della* Madonna di Macerata *di Carlo Crivelli. La riscoperta di un capolavoro su tela*, Roma: tab (Restauro, 3).

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.

Costanzi C., a cura di (2003), *Luigi Lanzi. Viaggio del 1783 per la Toscana Superiore, per l'Umbria, per la Marca, per la Romagna, pittori veduti, antichità trovatevi,* Venezia: Marsilio.

De Luca D (2022a). *Il dipinto su tela di Carlo Crivelli a palazzo Buonaccorsi. Sorprendenti novità tecniche e materiche in seguito al restauro,* in Coltrinari, Pascucci 2022, pp. 59-67.

De Luca D. (2022b), *Oro, argento e pigmenti preziosi nel polittico di San Francesco di Carlo Crivelli: indagini sulla materia,* in *Opus Karoli Crivelli. Le opere e la materia. Nuove letture su Carlo Crivelli*, Atti delle giornate di studio (Ascoli, 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. 177-193.

De Luca D. (2023a), *La* Madonna con il Bambino *di Carlo Crivelli a Palazzo*

Buonaccorsi. Studio delle tecniche pittoriche e intervento di restauro in Coltrinari *et al.* 2023, pp. 59-86.
De Luca D. (2023b), *I manufatti dipinti su supporto tessile*. Vademecum *per allievi restauratori*, Padova: Il prato (Lineamenti di Conservazione e Restauro dei Beni Culturali, 1).
De Luca D. (2023c), *Il polittico di Carlo Crivelli a Montefiore dell'Aso*, Firenze: Edifir.
De Marchi A. (1998), *Gentile da Fabriano,* «Art e Dossier», n. 136.
De Marchi A. (2006), *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano: Motta.
Della decima e di varie altre gravezze imposte dal comune di Firenze della moneta, e della mercatura de' fiorentini fino al secolo XVI. Contenente la pratica della mercatura scritta da Giovanni di Antonio da Uzzano nel 1442 (1766), Firenze: Giuseppe Bouchard.
Demaison L., Escaillot P. (1928), *Documents sur les drapiers de Reims au Moyen Age*, Genève: Librairie Droz.
Di Girolami G. (2023), *Indagini diagnostiche su tecniche e materiali costitutivi del dipinto su tela di Carlo Crivelli a Macerata,* in Coltrinari *et al.* 2023, pp. 91-99.
Di Provvido S. (1972), *La pittura di Vittore Crivelli*, L'Aquila: Japadre.
Diez F.C. (1861), *Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen*, Bonn: Bei Adolph Marcus.
Dunkerton J., Roy A. (1998), *Uccello's* Saint George and the Dragon*: technical evidence re-evaluated*, «National Gallery Technical Bulletin», vol. 19, pp. 26-30.
Eisler C. (1989), *Il genio di Jacopo Bellini. L'opera completa*, New York: Leonardo, H.N. Abrams Inc.
Evans A., a cura di (1936), *Francesco Balducci Pegolotti. La pratica della mercatura,* 24, Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy Of America.
Frezzato F., a cura di (2003), *Cennino Cennini. Il libro dell'arte*, Vicenza: Neri Pozza.
Goffen R., Nepi Scirè G., a cura di (2000), *Il colore ritrovato. Bellini a Venezia,* catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 30 settembre 2000-28 gennaio 2001), Milano: Mondadori Electa.
Guarnieri C., De Marchi A. (2014), *Rabeschi d'oro. Pittura e oreficeria a Venezia in età gotica*, «Arte Veneta», 71.
Hendy P., Lucas A.S., *et al.* (1968), *The ground in pictures*, «Museum», XXI, 4, pp. 245-276.
Kim K.Y. (2019), *Points on a Field: Gentile da Fabriano and Gold Ground*, «Journal of Early Modern History», 23, pp. 191-226.
Delisle L., a cura di (1854), *Syllabus membranarum ad regiæ siclæ archivum pertinentium. Regii neapolitani archivi monumenta,* «Bibliothèque de l'école des Chartres», 14, pp. 404-406.

Lanzi L. (1795-1796), *Storia pittorica della Italia dell'abate Luigi Lanzi antiquario alla R. corte di Toscana*, a spese Remondini di Venezia, Bassano.
Les Chroniques de sire Jean Froissart, (2012), liv. IV, ch. LIII, an. 1396, Panthéon littéraire, tom. III, Paris: Hachette.
Lessico universale italiano (1971), vol. 18, Roma: Istituto Treccani.
Lucco M., Villa G.C.F., a cura di (2008), *Giovanni Bellini,* catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008- 11 gennaio 2009), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
Maltese C., a cura di (1990), *I supporti nelle arti pittoriche. Storia, tecnica, restauro,* Milano: Mursia.
Melideo S. (2023), *L'attività della Soprintendenza delle Marche per le opere crivellesche, tra gli anni trenta e settanta del Novecento*, in Coltrinari, Pascucci 2022, pp. 107-113.
Michel F. (1852), *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux en occident, pendant le moyen âge,* Paris: Imprimerie de Crapelet.
Müntz E. (1888), *Les collections des Médicis au XV^e^ siècle*, Paris-Londres: Librairie de l'Art.
Papetti S., a cura di (1997), *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano,* Milano: Motta.
Pascucci G. (2022), *La* Madonna Buonaccorsi. *Vita e vicissitudini di un'opera* d'arte, in Coltrinari, Pascucci 2022, pp. 49-57.
Pascucci G. (2023), *Frammenti maceratesi. Dalla musealizzazione ai restauri della Madonna di Macerata*, in Coltrinari *et al.* 2023, pp. 21-28.
Ranalli F., a cura di (1848), *Giorgio Vasari. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori italiani. Nell'edizione per i tipi Giunti*, Firenze 1568, Firenze: V. Batelli e Compagni.
Ricchieri L. (1560), *Lodouici Caelii Rhodigini*, *Lectionum antiquarum libri XXX*, t. II, Lugduni: Sébastien Honorat.
Ricci A. (1834), *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona,* 2 voll., Macerata: Tipografia Mancini.
Rinaldi S. (2011), *Storia tecnica dell'arte. Materiali e metodi della pittura e della scultura (secc. V-XIX),* Roma: Carocci.
Rudel J. (1962), *Le problème du support dans l'histoire de la peinture,* «Revue de l'information d'histoire de l'art», 4, pp. 158-164.
Sheallan J. (1975), *The collections of the younger branch of the Medici*, «The Burlington Magazine», vol. CXVI, n. 126, pp. 12-27.
Townsend J., Doherty T., Heydenreich G., Ridge J., eds. (2011), *Preparation for painting: the artist's choice and its consequences,* «Studies in Conservation», vol. 56, 2, pp. 163-165.
Triolo P.A.M. (2023), *Tecniche di imaging computazionale RTI in ambito multispettrale per lo studio della* Madonna con il Bambino *di Carlo Crivelli in Palazzo Buonaccorsi*, in Coltrinari *et al.* 2023, pp. 107-116.

Villers C. (1981), *Artists canvases. A history,* in *Icom Committee for Conservation, 6th, triennial meeting* (Ottawa, 21-25 september 1981), Paris: Preprints, Icom, pp. 1-12.
Villers C. (1995), *Painting on canvas in fourteenth century Italy*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 58, 3, pp. 338-358.
Villers C. (2000), *The Fabric of Images. European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London: Archetype.
Wolters C. (1960), *The care of paintings: fabric paint supports*, «Museum», vol. 13, 3, pp. 135-171.

Appendice / Appendix

Fig. 1. Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, 1470, Macerata, Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi, tempera e olio su tela, oro a conchiglia, cm. 60,8 × 41,5. Totale dopo l'intervento di restauro

Fig. 2. Vittore Crivelli, *Il beato Giacomo della Marca*, 1476-1500(?), Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, tempera (?) e oro su tela, cm 225 × 90

Figg. 3, 4. Vittore Crivelli, *San Michele Arcangelo* e *San Pietro*, Avignon, Musée du Petit Palais, tempera (?) su tela, cm 132 × 57 cad.

Figg. 5-6. Jacopo Bellini (e bottega?), *Nascita della Vergine*; *Annunciazione*, 1465, Torino, Galleria Sabauda, Musei Reali, tempera su tela spigata, cm 119 × 159 cad.

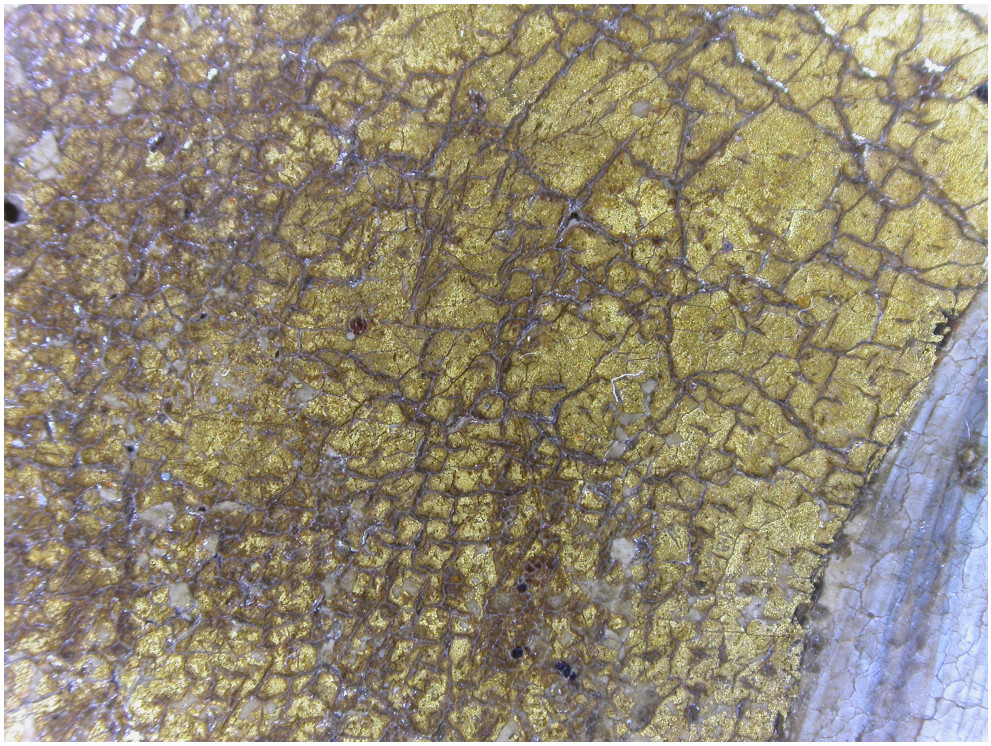
Fig. 7. Jacopo Bellini, *Cristo in croce*, 1440 (?), Verona, Museo di Castelvecchio, tempera su tela, cm 314 × 190,5

Fig. 8. Jacopo Bellini, *Dormitio Virginis*, 425 × 285 mm, Parigi, Musée du Louvre

Fig. 9. Carlo Crivelli, *Annunciazione*, Londra, National Gallery, tempera e olio su tela, cm 207 × 146,7

Fig. 10a. Particolare del manto della Vergine (dalla *Madonna con il Bambino* dei Musei Civici di Macerata)

Fig. 10b. Particolare della stella a otto punte (Dino-Lite capture AM 4113ZT) (dalla *Madonna con il Bambino* dei Musei Civici di Macerata)



Figg. 11a, b. Le aureole dorate a conchiglia e un particolare dell'aureola della Vergine: le abrasioni sulla doratura lasciano intravedere la trama della tela. È evidente anche il cretto tipico di un dipinto su tela (Dino-Lite capture AM 4113ZT) (dalla *Madonna con il Bambino* dei Musei Civici di Macerata)

Fig. 12. Gentile da Fabriano, *Polittico di Valle Romita*, Milano, Pinacoteca di Brera, 1408 circa (totale e particolare del vaso degli unguenti della Maddalena, tempera e oro su tavola, cm 157,2 × 79,6 tavola centrale, cm 117,5 × 40 tavole laterali inferiori, cm 48,9 × 37,8 tavole laterali superiori)

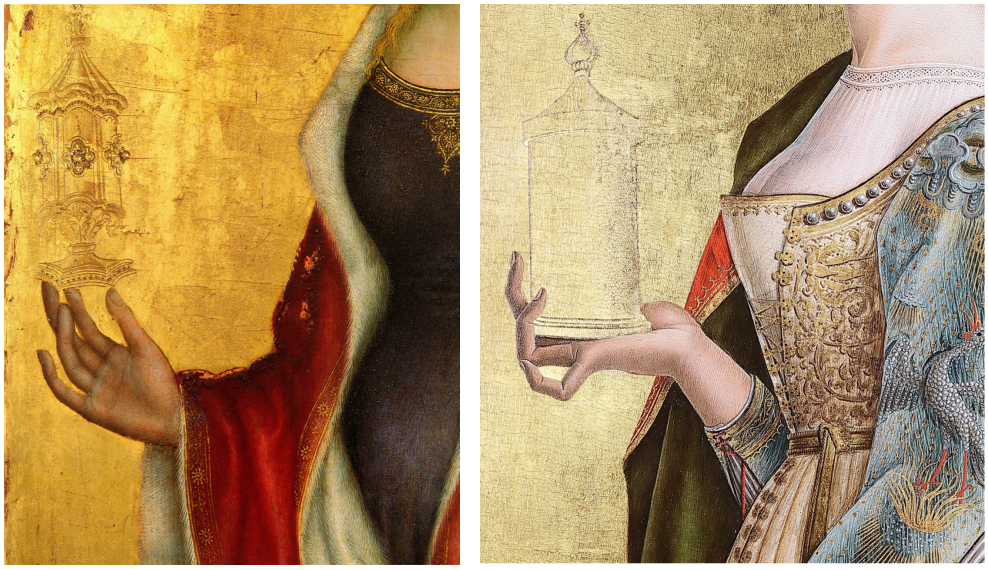


Fig. 13a, b. Particolare della pisside di Gentile da Fabriano (dal polittico di Valle Romita) e della pisside di Carlo Crivelli (dal polittico di San Francesco a Montefiore)

Fig. 14. Particolare della raffinata decorazione granita sul piviale del Vescovo di Tolosa (dal polittico di San Francesco a Montefiore)

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

Direttore / Editor
Pietro Petraroia

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

eum edizioni università di macerata

ISSN 2039-2362