

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

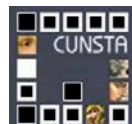
Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati †, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato †, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, 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

Tela, tavola, tipologia e tecnica nei Crivelli

Victor M. Schmidt*

Abstract

Questo contributo cerca di contestualizzare la scelta del supporto nella *Madonna Buonaccorsi* di Carlo Crivelli: la tela, molto rara nell'opera di Carlo come in quella del fratello Vittore. Un dipinto su tela di questo periodo non è automaticamente un gonfalone da portare in processione, come si è detto in passato. In realtà, le funzioni dei dipinti su tela potevano essere molto diverse. Alcune tipologie potevano essere eseguite sia su tavola che su tela, come le immagini della Vergine con il Bambino in trono (come, presumibilmente, la *Madonna Buonaccorsi* nel suo stato originale) o le immagini di santi a figura intera, come il *Beato Giacomo della Marca* di Vittore Crivelli (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche). Essendo quest'ultima tipologia piuttosto semplice, le possibilità funzionali possono variare. Intorno al 1500 l'uso della tela era ben consolidato nelle Marche (e non solo). Secondo Vasari il principale vantaggio dei dipinti su tela era che potevano essere trasportati facilmente. Que-

* Associate Professor in History of Art, Department of History and Art History, Utrecht University, Drift 6, 3512 BS Utrecht, e-mail: v.m.schmidt@uu.nl.

Desidero sinceramente ringraziare i curatori degli atti per la revisione del testo italiano. Inoltre sono grato per gli scambi con i partecipanti del convegno, tra i quali Machtelt Brügger Israëls, Giuseppe Capriotti, Francesca Coltrinari, Daphne De Luca, Giulia Sara De Vivo e Alessandro Delpriori.

sto potrebbe essere stato il caso della *Madonna Buonaccorsi*, e forse anche della *Madonna della Misericordia* nel Santuario della Madonna della Misericordia a Macerata, attribuita ad Antonio Solario. In ogni caso, entrambe le tele si distinguono dai gonfaloni processionali su tela bifacciali. Tuttavia, la rarità della tela come supporto nelle opere dei Crivelli necessita di una spiegazione. È possibile che la preferenza per la tavola sia stata motivata dai vantaggi tecnici ed estetici di questo supporto, come l'applicazione di colori brillanti e la lavorazione dei fondi oro. D'altra parte, anche la qualità dell'esecuzione è un fattore da considerare. La *Madonna Buonaccorsi* e il *Beato Giacomo della Marca* sono forse rari nell'opera dei fratelli Crivelli, ma sono abbastanza compiuti tecnicamente e stilisticamente. La *Crocifissione* di Vittore a Fermo, invece, è più sommaria (e presumibilmente più economica) nell'esecuzione.

This contribution seeks to contextualize the choice for the support in Carlo Crivelli's *Madonna Buonaccorsi* fo Carlo Crivelli: canvas, which is very rare in the oeuvre of Carlo as well as that of his brother Vittore. A painting on canvas of this period is not automatically a gonfalone to be carried in processions, as has been said in the past. Actually, the functions of paintings on canvas could vary widely. Some typologies could be executed either on panel or on canvas, such as pictures of the Virgin with the Child enthroned (as, presumably, the *Madonna Buonaccorsi* in its original state) or full-length images of saints, such as Vittore Crivelli's *Blessed Giacomo della Marca* (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche). Since the latter typology is rather simple, the functional possibilities may vary. Around 1500 the use of canvas was well established in the Marches (and elsewhere). According to Vasari the major advantage of paintings on canvas was that they could be transported easily. This may have been the case with the *Madonna Buonaccorsi*, and perhaps also with the *Madonna of Mercy* in the Santuario della Madonna della Misericordia in Macerata, possibly the work Antonio Solario. At any rate, both canvases are to be distinguished from processional gonfaloni on canvas that are double-sided. Still, the rarity of canvas as a support in the oeuvres of the Crivelli needs an explanation. It is quite possible that the preference for panel was motivated by the technical and esthetic advantages of this support, such as the application of brilliant colours, and the tooling of gold backgrounds. On the other hand, quality of execution is also a factor to be considered. The *Madonna Buonaccorsi* and the *Blessed Giacomo della Marca* may be rare in the work of the Crivelli brothers, but they are quite accomplished technically and stylistically. Vittore's *Crucifixion* in Fermo, on the other hand, is more summary (and presumably cheaper) in execution.

La *Madonna Buonaccorsi* di Carlo Crivelli delle collezioni civiche di Macerata è stata il fulcro sia della mostra "Carlo Crivelli. Le relazioni meravigliose" sia del convegno tenutosi alla fine del periodo espositivo. In questo contributo vorrei per primo discutere alcuni aspetti dell'opera che meritano qualche commento approfondito. Benché la data e la firma della tela, essendo dati essenziali, siano già ampiamente commentate nel catalogo, sarebbe tuttavia utile aggiungere qualche osservazione in più¹. L'opera, dunque, era in origine firmata in un latino italianizzante "Karolus Crivellus Venetus pinsit Fermis" e datata 1470. Ad un certo punto il pezzo con la firma e la data fu tagliato via e incollato sul

¹ G. Pascucci, in Coltrinari, Pascucci 2022, pp. 120-127; Pascucci 2022, pp. 52-56; De Luca 2022a, pp. 60-61.

retro di ciò che era rimasto della tela originaria. La struttura della tela del frammento con la firma e data – ora conservato separatamente – è stata distorta. Il testo è senza dubbio originale, ma alcune lettere e cifre – in specie la K, C, V e 1 a sinistra – sono state ripassate e anche la fascia verticale in questa zona sembra problematica. Infatti, presso la C si vede ancora la traccia di una zona grigia, come nella destra del frammento. Il fondo grigio è da interpretare come un elemento di pietra, sul quale il pittore aveva lasciato la firma e la data. Anche la divisione delle parole è alquanto particolare. Probabilmente la zona di pietra finta non era un davanzale o un semplice gradino rettangolare, ma un elemento architettonico più ristretto orizzontalmente, quale la parte centrale aggettante di un gradino o uno zoccolo, come si vede in tante opere crivellesche².

Iconograficamente la *Madonna* di Macerata è la versione di un tipo iconografico creato nel mondo bizantino e comunemente chiamato “eleusa”³. Il conio è moderno e non senza problemi: nel mondo bizantino l’epiteto *ἐλεούσα* non corrispondeva a un tipo iconografico preciso, ma indicava piuttosto una qualità ideale della Madre di Dio (“misericordiosa”). Tradizionalmente il tipo iconografico indicato come “eleusa” è spiegato quale *Madonna della “tenezza”*, ma ciò non corrisponde bene né al significato della parola greca, né a quello espresso dai gesti del Bambino e della Madre. L’abbraccio del Bambino nella tela di Macerata è senza dubbio tenero, ma l’atto è provocato dall’espressione triste e melanconica della Madre. Lei ha un presentimento della futura Passione del Figlio (cfr. Lc. 2, 34-35), che cerca pertanto di consolarla.

Spicca nell’abito della Vergine il velo. Esso è teso sulla fronte, ma ripiegato ai lati della testa e fissato con spilli. Con la solita cura meticolosa Crivelli ha persino indicato il punto dello spillo a destra sotto le pieghe del tessuto. Sicuramente un elemento molto alla moda, è rimasto abbastanza raro nell’arte di quei tempi. Veli simili si vedono nella *Madonna* del polittico di Crivelli nel Duomo di Ascoli Piceno, datato 1473, nella *Madonna* del polittico, sempre di Crivelli, proveniente dalla chiesa di San Domenico a Camerino, ora a Brera, nella *Madonna* di Giorgio Schiavone a Torino⁴, in una *Madonna* già attribuita allo stesso pittore a Spalato⁵, in una scultura marchigiana della *Madonna* orante presso il Musée Jacquemart-André⁶ e nell’affresco di Giovanni Angelo d’Antonio proveniente da Bolognola (MC) (fig. 1). Quest’ultima opera è molto importante, dal momento

² Per le firme di Crivelli si vedano Aikema 2003, pp. 197-198; Hilliam 2017.

³ Wessel 1980, p. 24; Babić 1988, pp. 62, 68; Belting 1990, pp. 314-330.

⁴ Torino, Galleria Sabauda, inv. 192. Si veda di recente A. De Marchi, in Caglioti 2022, pp. 264-265, cat. 8.11.

⁵ Galerija Umjetnina, inv. 1500. Cfr. anche il contributo di Nina Kudiš.

⁶ M. Giannatiempo López, in Casciaro 2006, pp. 122-123, cat. 8.

che risulta proprio una copia della tela crivellesca, indicando che questi era in origine una Madonna a figura intera e un'opera a sé stante⁷.

La riduzione a ovale della tela dovette essersi verificato in tempi posteriori. A Macerata il parallelo più noto è la tela del Santuario della Madonna della Misericordia (fig. 2), che è stata ridotta in una maniera simile, non effettivamente ritagliata, ma coperta in modo tale che solo la figura principale, cioè la Madonna, rimanesse visibile. In questo formato la Madonna è anche stata copiata⁸.

Per quanto riguarda la destinazione originaria della *Madonna* di Macerata, esiste ormai una tradizione, ripetuta nel catalogo della mostra maceratese, di mettere la tela in rapporto con una notizia di Luigi Lanzi, che nella sua *Storia pittorica* ricorda tre opere sicure di Carlo, tra le quali anche una nella chiesa dei Minori Osservanti a Macerata:

Di lui a S. Francesco di Matelica vidi una tavola col suo grado, e con questa epigrafe: *Carolus Crivellus venetus miles pinxit*; e un'altra pure col suo nome agli Osservanti in Macerata; e una terza che porta l'anno 1474 presso il Sig. Card. Zelada⁹.

Già il semplice fatto che Lanzi rammentò il nome del pittore ma non la data – 1470 – mette in dubbio l'identificazione. Se non mi sbaglio la connessione tra la notizia di Lanzi e la tela maceratese è ricordata per la prima volta solo nel *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria* di Giovanni Battista Cavalcaselle e Giovanni Morelli del 1861-1862¹⁰. Il problema della provenienza è dunque ancora aperto.

Dopo queste osservazioni è il momento di affrontare il problema principale di questo intervento, cioè la contestualizzazione della scelta del supporto. Finora la *Madonna Buonaccorsi* è l'unica tela di Carlo Crivelli pervenutaci. Anche nell'opera del fratello Vittore i dipinti su tela sono rari¹¹. Ci si chiede, dunque, perché la tela sia stata scelta come supporto nei casi noti e perché tale supporto sia rimasto una rarità. Persino in tempi non tanto remoti quasi ogni dipinto italiano su tela del tardo Medioevo e del primo Rinascimento era considerato un gonfalone o uno stendardo processionale. Tuttavia, più approfondite indagini hanno dimostrato che l'idea è molto riduttiva. Infatti è sempre più evidente che le funzioni delle opere eseguite su tela fossero diverse quanto

⁷ Camerino, Pinacoteca e Musei Civici, inv. 17. Pascucci 2022, p. 54, fig. 11; A. De Marchi, in De Marchi 2002, pp. 356-361, cat. 27.

⁸ *Sub tuum praesidium* 2008, figg. 7, 11-12, 136.

⁹ Lanzi 1795-1796, pp. 15-16.

¹⁰ Cavalcaselle, Morelli 1896, pp. 227-228.

¹¹ Oltre alle tele di Urbino e Fermo, di cui parlerò in seguito, ci sono i due dipinti su lino, probabilmente stendardi, del Musée du Petit Palais di Avignone (inv. 20284, 20285). Si veda Laclotte, Moench 2005, p. 97, cat. 79-80.

quelle delle tavole¹². Detto questo, nella maggior parte dei casi non è facile stabilire la funzione originaria delle opere su tela, come dimostrano i seguenti tre esempi dalle Marche.

Il primo esempio è tela di Vittore Crivelli della Pinacoteca di Fermo, raffigurante la *Crocifissione con san Pietro* (fig. 3). La presenza di quest'ultimo santo si giustifica con la provenienza dalla chiesa dedicata al santo nel castello medievale di Rocca Monte Varmino (AP), dove l'opera era ricordata sull'altare maggiore nel 1772¹³. Il formato quasi rettangolare (153×128 cm) è simile a quello dello stendardo di Antonio Alberti del 1438 ad Urbino. Quest'opera invece è bifacciale, caratteristica essenziale di ogni stendardo¹⁴. Infine mancano le notizie storiche che attestano l'uso processionale della tela crivellesca. In specie nella parte superiore si vede che lo strato pittorico non arriva ai margini della tela, il che significa che una cornice era comunque prevista sin dall'inizio (la brutta cornice odierna non è antica). Forse la tela fu destinata ad una sala di adunanze, piuttosto che per un altare. Un altro problema, che occorre almeno ricordare in questa sede, è che la qualità esecutiva è minore.

Il secondo esempio è la tela di Bernardino di Mariotto a San Severino (MC) raffigurante il *Compianto sul Cristo morto* (fig. 4), proveniente da un convento francescano locale¹⁵. Sia l'iconografia sia il formato bislungo (80×210 cm) fanno pensare ad una versione bidimensionale di un gruppo scultoreo. Forse aveva una funzione durante la Settimana Santa.

Il terzo esempio che vorrei richiamare in questo contesto è la grande tela (210×280 cm) di Mombaroccio (PU), probabilmente licenziata dalla bottega del pittore fiorentino Francesco Botticini. Il soggetto – *l'incontro di Giaocchino e Anna alla Porta Aurea* –, lo stemma di Federico da Montefeltre sopra la porta, nonché il ramo germogliato dal tronco secco a destra suggeriscono un rapporto con la nascita del figlio Guidobaldo nel 1472. Purtroppo non è noto se la tela fosse destinata fin dall'origine al convento del Beato Sante; in questo caso l'opera potrebbe essere stata un ex-voto. Se invece essa era destinata a Ur-

¹² Villers 2000a; Cavalca 2001-2002; Albertini Ottolenghi 2008. Cfr. anche Schmidt 2020, pp. 20-25, 75-81.

¹³ Fermo, Pinacoteca Civica, cat. 2012, n. 8. Si veda C. Paparello, in Coltrinari, Dragoni 2012, pp. 96-97, cat. 8; F. Coltrinari, in Marchi, Spina 2018, pp. 156-157, cat. 30.

¹⁴ Urbino, Galleria Nazionale della Marche. Schmidt 2020, pp. 145-147, Te12. Il fronte raffigura la Crocifissione, il retro i santi Giacomo Maggiore e Antonio Abbate.

¹⁵ San Severino Marche (MC), Pinacoteca Comunale "P. Tacchi-Venturi". Si veda Paciaroni 2005, pp. 66-70, n. 5; A. Delpriori, in Sgarbi 2006, pp. 136-137, cat. 20. Il soggetto raffigurato non è la *Deposizione nel sepolcro*, come spesso si è detto, bensì il *Compianto*, perché il corpo di Cristo è posato sopra una lastra di pietra.

bino non è facile ricostruirne la funzione. Forse poteva trattarsi di una specie di elemento di arredo, a mo' di un arazzo, per una cerimonia¹⁶?

In tanti altri casi abbiamo a che fare con una tipologia che potrebbe essere eseguita sia su tavola sia su tela. In questa ottica la tela di Macerata, come una rappresentazione della Vergine col Bambino in trono a figura intera, potrebbe essere facilmente classificata come una “Maestà”. Così avremmo almeno due paralleli marchigiani su tela, seppure alquanto posteriori, che possono servire come confronti. Il primo è la *Madonna col Bambino* firmata da Baldo de' Sarofini, proveniente dalla chiesa di Santa Chiara a Cagli (PU), di cui è rimasta parzialmente anche una cornice antica¹⁷. Un'altra *Madonna* simile è la tela di Bernardino di Mariotto proveniente dal convento di Santa Lucia a Foligno. Sulla base della datazione (1510-1514 circa), l'opera risale al periodo dell'attività del pittore a San Severino¹⁸.

Una tela che corrisponde ad un'altra tipologia abbastanza diffusa è il *Beato Giacomo della Marca* di Vittore Crivelli (fig. 5)¹⁹. Purtroppo, come tante tele, questo dipinto non ha, o non ha più, una cornice. Un bell'esempio di un santo su tela nella sua cornice originale invece è l'*Arcangelo Michele* di Lattanzio di Niccolò, figlio del più noto pittore folignate Niccolò di Liberatore detto l'Alunno. Tali opere suggeriscono che almeno alcune fossero *pillar pictures* su tela. Il termine *pillar picture* – letteralmente “tavola da pilastro” – è stato coniato da Richard Offner per indicare una tavola alta e stretta raffigurante un singolo santo a figura intera. La categoria era ben rappresentata nelle Marche, come appare dalla tavola di Giovanni Angelo d'Antonio, raffigurante *San Giovanni Battista con Giulio Cesare da Varano in veste di supplice*, ora ad Avignone²⁰, oppure da quella raffigurante *San Bernardino da Siena* a Otterlo, per la quale seguì l'attribuzione a Francesco di Gentile suggeritami anni fa da Alessandro Delpriori²¹. In questo contesto si può anche citare la tavola di Carlo Crivelli al Louvre raffigurante il *Beato Giacomo della Marca con due devoti*, firmata e

¹⁶ Tambini 2009 dove è ricordata l'attribuzione di Federico Zeri alla bottega del Botticini. Nella Fototeca Zeri, scheda 15065, la tela è schedata come “Maniera Francesco Botticini”. Cfr. anche Eadem, in Marchi, Mazzacchera 2007, p. 193, cat. 56.

¹⁷ Ora in un deposito attrezzato del Comune di Cagli, 110×88 cm. Si veda A. Marchi, in Marchi, Mazzacchera, 2007, p. 198, cat. 62; A. Delpriori, in Delpriori 2016b, pp. 90-91, cat. 11. In ciò che segue riprendo alcune considerazioni pubblicate in Schmidt 2020, pp. 19-25.

¹⁸ Foligno, Pinacoteca Comunale, inv. n. 57, 146×88 cm, con la cornice datata 1573. A. Delpriori, in Sgarbi 2006, pp. 168-169, cat. 32; E. Ceconelli, in Caleca 2017, pp. 165-166, cat. 42.

¹⁹ Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. 1990 D 30. Di Provvido 1997, p. 251, cat. 78; T. Fonzi, in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 156-157, cat. 29; Eadem, in Capriotti, Coltrinari 2017, pp. 141-142, cat. 5.

²⁰ Avignone, Musée du Petit Palais, inv. 97. Si veda A. De Marchi, in De Marchi 2002, pp. 344-345, cat. 20; Idem 2003, pp. 371-372.

²¹ Otterlo, Kröller-Müller Museum, inv. 599-20. Van Os *et al.* 1978, pp. 141-144, cat. 44 (come “Venetian school. Third quarter 15th century”).

datata 1477²². La tavola della *Maddalena* dello stesso pittore al Rijksmuseum è senza dubbio un caso simile, benché manchino i devoti²³. Queste tavole non presentano tracce che indichino l'uso durante le processioni.

Infine, la tavola di *Sant'Antonio da Padova*, ora del Chrysler Museum di Norfolk (fig. 6), ha perso la cornice originale e sembra inoltre ridotta nella parte inferiore. Un confronto con la tavola di Lorenzo d'Alessandro a Pollenza, raffigurante lo stesso santo, è illuminante (fig. 7). Si noti lo stesso atteggiamento del santo, ma in una posizione speculare e senza la presenza della Vergine col Bambino in alto e i devoti in basso. La tavola di Norfolk era probabilmente nata come un'opera a sé stante anch'essa²⁴.

Al contrario di ciò che il termine *pillar picture* implica, tali tavole non erano solo applicate ad un pilastro. La tavola di Pollenza funzionava senza dubbio come una tavola "stabile" nell'interno della chiesa, ma era anche utilizzata come uno stendardo, dal momento che presenta nell'estremità inferiore due cavità per aste. Per il resto, l'uso per le processioni è anche attestato fino all'inizio del Novecento. Così l'opera di Lorenzo d'Alessandro è un'interessante testimonianza di una certa fluidità nel rapporto tra tipologia e funzione.

Inoltre, tre rare rappresentazioni contemporanee di una tavola raffiguranti un santo in piedi ci aiutano a capire meglio i contesti originari di questi dipinti. La prima si trova sulla contraffacciata della chiesa di San Francesco della Scarpa a Sulmona e fa parte di un ciclo frammentario di storie di san Ludovico da Tolosa, attribuito da Alessandro Delpriori al Maestro di Fossa e datato nel sesto decennio del Trecento. Benché il soggetto preciso della storia non sia ancora stato identificato, è comunque chiaro che si tratta di un gruppo di devoti intorno ad una tavola di san Ludovico da Tolosa. La tavola è collocata su un vistoso piedistallo, il che senza dubbio indica un'esposizione temporanea²⁵.

Le altre due rappresentazioni fanno parte di nicchie affrescate (fig. 8) nella chiesa di San Francesco a Montefalco (PG), per analogia col ben noto "finto polittico" di Benozzo Gozzoli (1452) nella cappella di San Gerolamo, sempre nella stessa chiesa. Nel centro della nicchia di sant'Antonio da Padova vediamo proprio un *pillar picture*, raffigurato con una cornice dorata. È dunque una tavola a sé stante (e per principio maneggiabile, seppure impossibile in questo caso specifico), ma nello stesso tempo "fissata" a destra e sinistra da due storie del "Santo" e al di sopra da Cristo crocifisso tra i due dolenti seduti

²² Inv. MI290, 195×61 cm. Si veda Zampetti 1986, pp. 275-276 e Tav. 55; Golsenne 2002.

²³ Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-3989. Per la tavola, proveniente dalla chiesa francescana di Carpegna (PU), si veda Van Os *et al.* 1978, pp. 60-64, cat. 10; Lightbown 2004, pp. 270-273.

²⁴ Norfolk (VA), Chrysler Museum of Art, inv. 83.585, 151,8×49,8 cm. Si veda S.J. Campbell, in Campbell 2015, pp. 174-175, cat. 13. Per la datazione verso 1485-1490 cfr. anche De Luca 2023, pp. 47 e 139.

²⁵ Delpriori 2015, pp. 262-264. Per l'iconografia del ciclo si veda anche Carlettini 2005.

a terra. Una simile impostazione la vediamo nella cappella di San Bernardino (1461); in questo caso la tavola del santo è persino collocata in una “capsa”²⁶.

Proprio perché la tipologia della rappresentazione di un santo in piedi è abbastanza semplice, le possibilità funzionali sono variabili, come è dimostrato da un modello peruginesco riutilizzato varie volte. Il *Beato Giacomo della Marca* di Pietro Perugino, eseguito per la confraternita di San Girolamo di Perugia, stava, secondo un inventario compilato nel 1532, su un altare «con la cassa sua et tenda con sua predola con uno paramento de panno schachato»²⁷. Il pittore aveva utilizzato già in precedenza lo stesso modello in una tela raffigurante *Sant'Antonio da Padova*, ora della Pinacoteca comunale di Bettona (PG). Questa tela invece, di dimensioni alquanto minori, era l'ex voto personale commissionato da un tale Bartolomeo di Maraglia, come attesta l'iscrizione: «B(art)olo(meo) de Maraglia da Peroga, quando fo pregione de Franciose, che fo addì XI de febraio. MDXII, Petrus pinxit de Castro Plebis»²⁸. Dall'altra parte, il *San Francesco* raffigurato con quattro membri della confraternita perugina dedicata al santo, ora della Galleria Nazionale dell'Umbria (fig. 9), era davvero uno stendardo. In questo caso, il supporto (seta anziché tela) e, cosa più importante ancora, i documenti ne attestano l'utilizzo nelle processioni²⁹.

Gli esempi finora discussi indicano che intorno al 1500 l'uso della tela era ben radicato nelle Marche (e non solo). Quasi mezzo secolo prima la tela come supporto era già relativamente comune a Venezia. Giorgio Vasari, in due brani nelle sue *Vite*, descrive la situazione in modo chiaro. Nella *Vita* dei Bellini dice:

Si costuma dunque assai in Vinezia dipignere in tela, o sia perché non si fende e non intarla, o perché si possono fare le pitture di che grandezza altri vuole, o pure per la commodità, come si disse altrove, di mandarle commodamente dove altri vuole con pochissima spesa e fatica³⁰.

E nella sua Introduzione generale scrive: «Gli uomini, per potere portare le pitture di paese in paese, hanno trovato la comodità delle tele dipinte, come quelle che pesano poco et avolte sono agevoli a trasportarsi»³¹. Quando ricorda la comodità del trasporto di dipinti su tela Vasari pensava probabilmente a situazioni commerciali, cioè al trasporto dei manufatti dalle botteghe ai committenti. Un caso interessante è lo stendardo di Tiziano per Urbino, anche

²⁶ M.R. Silvestrelli, in *Toscana* 1990, pp. 85-87 e 143-145. Per la Cappella di San Gerolamo, ivi, pp. 77-84, con una datazione nel sesto decennio del Quattrocento. Per l'attribuzione all'“Espressionista Gozzolesco” (anziché Jacopo Vincioli), si veda Delpriori 2024.

²⁷ Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. 241. Scarpellini 1991, p. 123, cat. 195; P. Mercurelli Salari, in *Abbozzo, Tiroli* 2004, pp. 108-109, cat. 3.

²⁸ Bettona (PG), Pinacoteca Comunale, 143×68 cm. Scarpellini 1991, p. 118, cat. 163.

²⁹ Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. 349. Scarpellini 1991, p. 99, cat. 99 (con un'attribuzione a Pietro Perugino e collaboratore (il Fantasia?)). Per l'uso: Bury 1998, p. 79.

³⁰ Vasari 1966, p. 430.

³¹ Ivi, pp. 136-137 (Introduzione, Cap. XXIII: Del dipignere a olio su le tele).

perché è abbastanza ben documentato. Quando l'opera arrivò ad Urbino nel giugno del 1544, non era per nulla *prêt à porter*: subito si cominciarono a costruire un “telaro” e una “cassa” e vari accessori e in seguito i pagamenti parlano anche di un “palo” con una “palla” al di sopra³². Gli svantaggi delle finiture dopo l'arrivo dell'opera ad Urbino dovevano essere compensati dalla comodità del trasporto da Venezia.

Si può immaginare una situazione simile per la tela crivellesca di Macerata, soprattutto quando non c'era una cornice o persino un telaio: era stata spedita da Fermo, com'è indicato nella firma, alla sua destinazione, che probabilmente era proprio la città dove si trova tutt'oggi. Questo scenario vale senza dubbio per la già ricordata tela di Mombaroccio e forse anche per la *Crocifissione* di Fermo. In questo contesto è anche importante rammentare un altro esempio maceratese, cioè la già citata *Madonna della Misericordia* nell'eponimo santuario di Macerata. Purtroppo non c'è ancora un parere comune sull'attribuzione, anche se il nome del veneziano Antonio Solario proposto da Alessandro Delpriori potrebbe essere quello giusto³³. Comunque è una tela da importazione, non un manufatto di un artista locale. Ai piedi della Vergine si trova un gruppo di devoti, le donne a destra, gli uomini a sinistra, e due chierici, con la tonsura ben in vista, nel mezzo. La tela è stata dunque commissionata dal “popolo”, non da una confraternita. La commissione è plausibilmente da collegare con l'edificazione di una nuova chiesa dedicata alla Madonna della Misericordia nel 1497³⁴. A causa della vistosa costruzione architettonica illusiva, di chiara impronta veneziana e molto simile alle due documentate pale su tavola di Antonio Solario nelle Marche³⁵, la tela richiedeva una cornice importante, ma ciò non implica una collocazione completamente stabile. Durante il Cinque, Sei e Settecento, la tela è stata portata in processione in tempi di calamità oppure trasportata ed esposta in cattedrale; anche in tempi più recenti l'immagine è stata regolarmente spostata in varie occasioni³⁶.

Per vari motivi la tela maceratese è paragonabile alla *Madonna della Misericordia* di Girolamo di Giovanni (fig. 11), proveniente da San Martino di Fiastra (MC). Il soggetto è lo stesso e anche in questo caso la tela è stata commissionata dal “popolo”, come attestano sia i committenti raffigurati ai piedi della Madonna sia l'iscrizione: «Hoc opus fecerunt [feri] h[omines] dicte paroc[chi]e e tempore dompni [An]th[onii Io]han(n)is rectoris dicte ecclesie sub anno D(omini) MCCCCLXIII (et) t[empore] d(omini) d(omini) [sic] nostri pape Pii [sc. Pio II] (et) de mense decenbris die sext[adec]ima – Ieronimus

³² Per i documenti Moranti 1990; per una discussione: Schmidt 2020, pp. 61-62, 151.

³³ Delpriori 2016a, pp. 17-21; Blasio 2008, pp. 106-110 per le attribuzioni precedenti.

³⁴ Pietrella 2008, p. 31.

³⁵ Fermo, chiesa di Santa Maria del Carmine; Osimo (AN), chiesa di San Giuseppe da Cupertino. Si veda Coltrinari 2000.

³⁶ Pietrella 2008, pp. 32, 35-36, 40, 45, 46, 48, 49.

Ioh(ann)is pinsit». Simili infine sono la presenza di santi protettori (in questo caso Venanzio e Sebastiano) e la “scatola prospettica” in cui sono ambientate le figure. È necessario però porre una condizione: è possibile che la tela camerinese in origine fosse bifacciale. L’inventario del 1767 della chiesa ricorda «due quadri, uno della Madonna del Soccorso, l’altro di S. Giovanni evangelista antichi senza cornice»³⁷. Un altro parallelo sarebbe la malridotta tela di Giovanni Boccati, raffigurante la *Madonna della Misericordia* con un gruppo di donne a destra e un altro di uomini a sinistra. Purtroppo la provenienza è ignota e neanche l’ubicazione odierna è conosciuta³⁸.

Ci sono altri esempi della Madonna della Misericordia commissionati da un “popolo” ma eseguiti su tavola, tra i quali le tavole di Giovanni Antonio da Pesaro per la comunità di Candelara (comune di Pesaro)³⁹ e di Pietro Alamanno di San Ginesio (MC)⁴⁰. Viste le dimensioni ogni spostamento sarebbe stato faticoso, se non impossibile⁴¹. Le tele invece sono ovviamente molto più leggere e perciò è probabile che l’eventualità di uno spostamento fosse prevista già dall’inizio. Per questo motivo, e anche a causa dell’iconografia della Madonna della Misericordia, le tele di Fiastra e Macerata sono analoghe ai ben noti gonfaloni perugini eseguiti in occasione delle pestilenze, di cui il gonfalone di San Francesco al Prato, licenziato nel 1464 da Benedetto Bonfigli, è il più antico⁴². Queste tele furono commissionate non solo con lo scopo di portarle in processione in occasioni speciali, ma anche per collocarle stabilmente in una chiesa, permettendo così la venerazione e la devozione pubblica. Questi confronti possono anche aprire una prospettiva per la tela di Carlo Crivelli.

In ogni caso queste tele sono da distinguere dagli altri gonfaloni e stendardi con la stessa iconografia. Nel *corpus* marchigiano ci sono, oltre alle già ricordate opere di Girolamo di Giovanni (fig. 10) e Giovanni Boccati, altre quattro

³⁷ M. Mazzalupi, in Marchi, Mastrocola 2013, pp. 76-79, cat. 2; Schmidt 2020, pp. 135, 137, Te4.

³⁸ Ivi, pp. 152-153, Te16. Alcuni studi recenti sull’iconografia della Madonna della Misericordia sono Castaldi 2011; Caldari 2016; Brown 2017.

³⁹ Pesaro, fraz. Santa Maria dell’Arzilla, chiesa di Santa Maria dell’Arzilla. L’iscrizione dice “An(n)o D(omi)ni MCCCCLXII die VIII decenbr(is) ha(n)c pic[uram?] [Sancte?] Marie misericordie fecit fieri co(mun)itas Cand[elarie]”. Cfr. Berardi 1988, pp. 111-113.

⁴⁰ Attualmente (2023) esposta nel Marec (Museo dell’Arte Recuperata) a San Severino Marche. L’iscrizione dice «1485 die ulti(m)a m(e)nsis Junii hanc sacra/tissimam figura(m) glo(riosis) me matris dei marie / de graciis fieri fecit alma comu[nitas] / sancti genesii ad laudem et gl[ori]am // ip(s)ius gloriosissime uirginis mariae et ad / uocator(um) suor(um) s(an)c(t)or(um) Genesii et uice(nc)ij / [et t]ocius co(mun)itatis supraedictae conseruationem. / [O]PVS PETRI ALAMA(N)I». Cfr. Papetti, Di Provvido 2005, pp. 134-137.

⁴¹ 207×203 per la tavola di San Ginesio. Non ho potuto recuperare le dimensioni esatte dell’altra tavola, ma sembrano dello stesso ordine di grandezza.

⁴² Perugia, Oratorio di San Bernardino. Si veda P. Mercurelli Salari, in Garibaldi 1996, pp. 150-151, cat. 18. In generale, Bury 1998b e 1998a, pp. 52-53. Per una sintesi recente Rihouet 2017.

tele della *Madonna della Misericordia*, e sei tavole con la stessa iconografia⁴³. Tutte sono bifacciali, il che implica un uso diverso e comunque regolare. Anche la committenza è diversa: con due eccezioni, i gruppi sotto il mantello della Madonna consistono in confratelli, oppure essi sono comunque ben in vista nel primo piano. Per il resto, anche tanti altri gonfaloni e stendardi con iconografie diverse sono stati commissionati da confraternite, quale il gonfalone di Tiziano per Urbino, già menzionato prima.

Gli altri vantaggi dell'uso della tela ricordati da Vasari sono la variabilità dei formati e la proprietà del supporto tessile di non spaccarsi e di non essere soggetta all'attacco degli insetti xylofagi. È vero che la tela permetteva di utilizzare formati molto più estesi rispetto alla tavola; si pensi alle ben note tele per le "scuole" veneziane, che sono essenzialmente delle pitture murali. Nel nostro caso però i formati delle tele discusse non sono sostanzialmente diversi da quelle delle tavole. L'altro argomento non è molto profondo (seppure vero) e neanche spiegherebbe perché il frammento di Macerata è, secondo le conoscenze odierne, l'unica opera su tela di Carlo. Una spiegazione probabile va cercata nei vantaggi tecnici ed estetici della pittura su tavola.

Secondo il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini il modo di lavorare in tela era per molti versi simile alla preparazione di una tavola. L'applicazione del gesso deve essere abbastanza sottile, evidentemente per evitare il rischio di incrinature⁴⁴. Infatti, come ha dimostrato Daphne De Luca, la tela di Macerata ha uno strato preparatorio molto sottile⁴⁵. Vasari persino consiglia di non ingessare le tele «se non hanno a stare ferme [...] attesoché il gesso vi crepa su arrotolandole»⁴⁶. A tal proposito è utile ricordare la tavola d'altare della confraternita di Santa Maria della Misericordia ad Ancona, di cui il pittore, Olivuccio di Ceccarello, fu membro (fig. 11)⁴⁷. In uno dei compartimenti, raffigurante una delle opere di misericordia, cioè il seppellimento dei morti, si vede un gonfalone sorretto da un confratello; è di tela bianca, il che suggerisce che il supporto non

⁴³ Schmidt 2020, Ta1, Ta4, Ta7, Ta8, Ta14, Ta28, Ta36 Te8 Te9, Te10. Il piccolo stendardo di Marchisiano di Giorgio (Ta4), attualmente (2023) esposto nel Museo dell'Arte Recuperata a San Severino Marche, e quello di Nobile da Lucca (Ta8), mostrano solo donne e uomini sotto il manto della Madonna. Similmente lo stendardo di Girolamo Genga di Elton Hall, Peterborough (Ta23) raffigura laici, un chierico e qualche donna sotto il manto, ma questa opera, che non ho mai visto, è alquanto problematica; per il momento non si conosce il verso (ammesso che ce ne fosse uno in origine).

⁴⁴ «E quanto men gesso vi lassi, tanto è meglio; che spiani pure i buchetti delle fila. Assai basta una volta dare di gesso». Cennini 2003, p. 182 (cap. CLXII); Broecke 2015, pp. 209-211.

⁴⁵ De Luca 2022a, p. 63. Va notato, però, che la preparazione delle tele fiorentine discusse in Villers 2000a è abbastanza variabile; Villers 2000b; Aldrovandi *et al.* 2000; Hale 2000.

⁴⁶ Vasari 1966, p. 137: «Queste [tele] a olio, perch'elle siano arrendevoli, se non hanno a stare ferme non s'ingessano, attesoché il gesso vi crepa su arrotolandole» (Introduzione, Cap. XXIII: Del dipignere a olio su le tele).

⁴⁷ Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, inv. 40201. Si vedano A. Marchi, in De Marchi 2002, pp. 139-142, cat. 13; Mazzalupi 2008, pp. 108-109; Schmidt 2020, pp. 54, 65.

aveva uno strato preparatorio per ricevere l'immagine principale, la Madonna della Misericordia. Sarebbe dunque riduttivo considerare questo gonfalone raffigurato solo un esempio di "pittura povera": la scelta della tela era collegata anche all'uso concreto del manufatto. Con uno strato preparatorio il tessuto diventava più rigido e ciò significa che non poteva essere gestito nel modo che vediamo nel dipinto. Altrimenti sarebbe stato meglio applicare un telaio o persino una cornice⁴⁸. Una tela ben preparata secondo le indicazioni di Cennini è per principio adatta per ricevere dorature a mordente. Ma Cennini è anche convinto che sia possibile applicare le dorature con foglie d'oro a bolo, di brunnirle, granirle, e punzonarle⁴⁹. Benché le sue notizie probabilmente corrispondessero a pratiche coeve, gli esempi superstiti sono rarissimi⁵⁰. Normalmente le dorature sulle tele si applicavano a missione, con sottilissime foglie d'oro intere o spolverizzate – come nella tela di Macerata⁵¹ o nel già ricordato *Giacomo della Marca* di Vittore a Urbino, dove la doratura spicca nel reliquario col sangue di Cristo nella mano del beato. La differenza estetica con la doratura a bolo è seccamente spiegata da Vasari: le foglie d'oro applicate a bolo si brunniscono, le dorature applicate a mordente no⁵². Quando Cennini descrive poi l'applicazione dei colori, un altro svantaggio della tela appare subito:

A l'usato modo de l'ancone, ti conviene colorire di passo in passo in su la detta tela; e devi il più dolce lavorare che in tavola, però che la tela ritiene un poco il molle ed è proprio come lavorassi in fresco, cioè in muro. E ancora t'haviso che colorendo, vuole essere molte e molte volte campeggiato i colori, assai più che in tavola, perché la tela non ha corpo come l'ancona e nel vernicare poi dimostra non bene quando è campeggiata male⁵³.

La tavola è più durevole della tela e un supporto durevole e stabile permetteva l'applicazione di colori brillanti. Colori luminosi e brillanti, quasi da smalto, e dorature brunite e raffinatamente lavorate con punzoni per creare effetti di splendore sono ovviamente le qualità fondamentali della pittura dei Crivelli. Particolare significativo in questo contesto è l'uso sofisticato di punzonature e graniture che si vedono per esempio in quel che resta del polittico per la chiesa francescana di Montefiore dell'Aso, di recente brillantemente studiato da Daphne De Luca. Sto pensando in particolare alla pisside della

⁴⁸ Ivi, pp. 61-66.

⁴⁹ Cennini 2003, p. 183 (cap. CLXII); Broecke 2015, pp. 209-211.

⁵⁰ Hale 2000, p. 38, menziona la possibilità che il nimbo di Cristo fosse brunito. La tela discussa è conservata presso The Cloisters, Metropolitan Museum of Art, New York, acc. n. 53.37.

⁵¹ De Luca 2022a, pp. 63-65.

⁵² Vasari 1966, pp. 145-146: «Dorasi ancora in un'altra maniera che si chiama a mordente, il che si adopera ad ogni sorte di cose – pietre, legni, tele, metalli d'ogni spezie, drappi e corami – e non si brunisce come quel primo [sc. la doratura a bolo]» (Introduzione, Cap. XXVIII: Del modo del mettere d'oro a bolo et a mordente, et altri modi).

⁵³ Cennini 2003, p. 183; Broecke 2015, pp. 209-210, 212.

Maddalena, completamente realizzata con graniture sul fondo oro, o le maniche di santa Caterina d'Alessandria, per le quali il pittore adoperò un punzone semplice per modellare le membra (fig. 12)⁵⁴. Sono questi gli effetti che sarebbe stato quasi impossibile realizzare su una tela e la stessa cosa vale per gli ornamenti a pastiglia tanto cari a Carlo⁵⁵. È lecito supporre che i fratelli Crivelli preferissero nettamente per le loro opere il supporto della tavola proprio per i vantaggi tecnici nonché estetici.

Non so se sia giustificato parlare di una “resistenza” alla tela da parte dei Crivelli, ma è comunque interessante osservare che anche l'uso della tavola per stendardi e gonfaloni nelle Marche continuò per lungo tempo⁵⁶. D'altra parte, il periodo fra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento è un momento di transizione e dobbiamo tener conto della coesistenza di vari aspetti. Non solo la tavola e la tela si usavano fianco a fianco, ma ciò avveniva anche per la pittura a tempera e quella a olio. Un caso interessante è la pala d'altare di Antonio Solario per i Minori Conventuali di Osimo (AN). A prima vista sembra strano che il pittore veneziano l'abbia eseguita con la pittura ad olio su un supporto ligneo di grandissime dimensioni anziché su tela. La nuova pala, però, doveva sostituire un'ancona iniziata da Vittore Crivelli ma lasciata incompiuta alla morte di quest'ultimo; senza dubbio si trattava di un polittico naturalmente eseguito su tavola (e con la pittura a tempera)⁵⁷. Per il resto, anche Tiziano realizzò per i francescani di Venezia una pala ancora su tavola: la famosa *Assunzione della Vergine* della basilica dei Frari – la più grande pala su tavola in assoluto (6,90×3,60 cm)⁵⁸.

Per ritornare ai Crivelli, talvolta alcuni dei loro committenti hanno optato per la tela e con risultati variabili. La *Madonna* di Macerata è di un'ottima qualità esecutiva e lo stesso giudizio vale anche per il *Giacomo della Marca* di Vittore (fig. 5). La già citata *Crocifissione* di quest'ultimo a Fermo (fig. 3) invece è di una qualità più sommaria. Lo stesso fenomeno si riscontra in non pochi dipinti a tavola dello stesso pittore e questa circostanza meriterebbe una discussione più approfondita in un'altra sede. Tuttavia questi tre esempi dimostrano già a sufficienza che la scelta della tela non implica automaticamente un certo livello di esecuzione. Se mettiamo da parte la qualità esecutiva non è

⁵⁴ Per le dorature del polittico si veda De Luca 2023, pp. 82-88. Cfr. anche De Luca 2002b, pp. 188-190; Scatragli 2003; Settembri 2011.

⁵⁵ Per l'uso della pastiglia, cfr. Golsenne 2017, pp. 105-108; Pocobene 2022, pp. 248-252 (una prima versione in inglese è Pocobene 2015).

⁵⁶ Cfr. Schmidt 2020, pp. 75-81. A quel tempo non conoscevo uno stendardo su tavola dei Crivelli, ma dopo le ricerche recenti di Caterina Paparello è probabile che il San Sebastiano di Vittore della chiesa dei Santi Giovanni Battista e Benedetto a Montegiorgio (FM) fosse in origine una faccia di uno stendardo: C. Paparello, in Coltrinari, Pascucci 2022, pp. 146-149, cat. 8.

⁵⁷ Osimo (AN), chiesa di San Giuseppe da Copertino. Dimensioni odierne: 511×291 cm. Coltrinari 2000.

⁵⁸ Wethey 1969, pp. 74-76, cat. 14; Humfrey 1993, pp. 301-304.

facile intuire i motivi della preferenza per la tela come supporto, specialmente quando le opere appartengono a una tipologia che potrebbe essere per principio realizzata su entrambi i supporti. Senza dubbio la scelta fu ragionata considerando vari fattori: estetici, finanziari – e anche pratici, quali, forse, la relativa velocità di esecuzione, nonché la comodità del trasporto dei manufatti dalla bottega ai committenti. In specie l'ultimo fattore merita attenzione, perché è esplicitamente ricordata da una fonte autorevole quale Vasari.

Riferimenti bibliografici / References

- Abbozzo F., Tiroli A., a cura di (2004), *Perugino pittore devozionale: modelli e riflessi nel territorio di Corciano*, catalogo della mostra (Corciano, chiesa di San Francesco, 28 febbraio – 18 luglio 2004), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Aikema B. (2003), *Il gusto del paradiso e la persona del pittore: frutti, firme e altri particolari di Carlo Crivelli*, «Arte documento», n. 17-19, pp. 194-199.
- 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», CLIII, n. 2.
- Aldrovandi A., Ciatti M., Rossi Scarzanella C. (2000), *The Decollation of St. John the Baptist: examination and the conservation of a fourteenth-century banner, initial comments*, in Villers 2000a, pp. 11-18.
- Babić G. (1988), *Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone*, «Arte cristiana», LXXVI, pp. 61-78.
- Belting H. (1990), *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München: Verlag C.H. Beck.
- Berardi P. (1988), *Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- Blasio S. (2008), *L'immagine della Madonna della Misericordia*, in *Sub tuum praesidium* 2008, pp. 101-115.
- Brown K.T. (2017), *Mary of Mercy in medieval and Renaissance Italian art. Devotional image and civic emblem*, London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Bury M. (1998a), *Tabernacoli e gonfaloni*, in *Benedetto Bonfigli e il suo tempo*, Atti del convegno (Perugia, 21-22 febbraio 1997), a cura di M.L. Cianini Pierotti, Perugia: Volumnia Editrice, pp. 52-57, 183-187.
- Bury M. (1998b), *The fifteenth- and early sixteenth-century gonfaloni of Perugia*, «Renaissance studies», XII, 1998, pp. 67-86.
- Caglioti F., a cura di (2022), *Donatello: il Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, Museo Nazionale del Bargello, 19 marzo – 31 luglio 2022), Venezia: Marsilio.

- Caldari C. (2016), “*Per misericordiam succurrit nobis Virgo Maria*”. *Testimonianze figurative della Mater Misericordiae nell’arte marchigiana tra XIV e XV secolo*, in *Maria Mater Misericordiae: l’iconografia mariana nell’arte dal Duecento al Settecento*, catalogo della mostra (Senigallia, Palazzo del Duca, 27 ottobre 2016 – 29 gennaio 2017), a cura di G. Morello, S. Papetti, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 35-47.
- Caleca A., a cura di (2017), *Museo della città di Palazzo Trinci a Foligno: opere mobili*, Firenze: Giunti.
- Campbell S.J., ed. (2015), *Ornament & illusion. Carlo Crivelli of Venice*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 22 ottobre 2015 – 25 gennaio 2016), Boston: Isabella Stewart Gardner Museum; London: Paul Holberton Publishing.
- Capriotti G., Coltrinari F., a cura di (2017), *Crivelli, Lotto, Guercino. Immagini della predicazione tra Quattrocento e Settecento*, catalogo della mostra (Loreto, Museo – Antico Tesoro della Santa Casa, 7 ottobre 2017 – 8 aprile 2018), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Carlettini I. (2005), *Le storie di San Ludovico da Tolosa nella chiesa di San Francesco della Scarpa*, in *L’Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del convegno internazionale di studi (Chieti, Campus universitario, 1-2 aprile 2004), a cura di D. Benati, A. Tomei, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 107-123.
- Casciaro R., a cura di (2006), *Rinascimento scolpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, catalogo della mostra (Camerino, convento di San Domenico, 5 maggio – 5 novembre 2006), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Castaldi T. (2011), *La Madonna della Misericordia. L’iconografia della Madonna della Misericordia e della Madonna delle frecce nell’arte di Bologna e della Romagna nel Tre e Quattrocento*, Imola: Editrice La Mandragora.
- Cavalca C. (2001-2002), *Una crocefissione del Maestro di Ambrogio Saraceno e la pittura su tela a Bologna alla fine del Quattrocento*, «Nuovi studi», n. 9, pp. 31-55.
- Cavalcaselle G.B., Morelli G. (1896), *Catalogo delle opere d’arte nelle Marche e nell’Umbria (1861-1862)*, «Le Gallerie Nazionali italiane. Notizie e documenti», II, 1896, pp. 191-348.
- Cennini C. (2003), *Il libro dell’arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Coltrinari F. (2000), *Antonio Solario: nuovi documenti sull’attività marchigiana*, in V. Curzi, a cura di, *Pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 139-147.
- 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., Dragoni P., a cura di (2012), *Pinacoteca Comunale di Fermo: dipinti, arazzi, sculture*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

- 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.
- 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 Criveli. Le opere e la materia. Nuove letture su Carlo Crivelli*, Atti delle giornate di Studio (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani del Popolo; 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. (2023), *Il polittico di Carlo Crivelli a Montefiore dell’Aso. Fortuna critica, vicende conservative e indagini sulla materia*, 2ª ed., Firenze: Edifir.
- Delpriori A. (2015), *La scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia: Quattroemme.
- Delpriori A., a cura di (2016a), *Lorenzo de Carris e i pittori eccentrici nelle Marche del primo Cinquecento*, catalogo della mostra (Matelica, Museo Piersanti, 26 giugno – 2 ottobre 2016), Perugia: Quattroemme.
- Delpriori A. (2016b), *Lorenzo di Giovanni de Carris da Matelica, detto il Giuda. Un pittore del Cinquecento nelle Marche*, in Delpriori 2016a, pp. 11-56.
- Delpriori A. (in corso di stampa), *Andrea Delitio e i riflessi della “Pittura di Luce”*, in *Andrea Delitio e l’arte del Quattrocento in Abruzzo*. Atti del convegno (Celano, L’Aquila, Atri, 2022), a cura di F. Giannini, Pescara: Edizioni ZIP, in corso di stampa.
- De Marchi A., a cura di (2002), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano: Federico Motta Editore.
- De Marchi A. (2003), *Camerino minore*, in *I Da Varano e le arti*, Atti del convegno internazionale (Camerino, Palazzo Ducale, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. De Marchi, P.L. Falaschi, Ripatransone (AP): Maroni, pp. 369-406.
- Di Provvido S. (1997), *Schede dei dipinti*, in *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano*, a cura di S. Papetti, Milano: Federico Motta Editore, pp. 197-265.
- Garibaldi V., a cura di (1996). *Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell’Umbria, 8 dicembre 1996 – 4 maggio 1997), Milano: Electa.
- Golsenne T. (2002), *“Tanta virtù ed efficacità”: aux origines d’un culte; le Bienheureux Jacques de la Marche de Carlo Crivelli*, «Mélanges de l’Ecole Française de Rome. Moyen âge», CXIV, pp. 1067-1093.
- Golsenne T. (2017), *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento*, Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Hale C. (2000), *The technique and materials of the Intercession of Christ and the Virgin attributed to Lorenzo Monaco*, in Villers 2000a, pp. 31-41.

- Hilliam A. (2017), *Set in stone: signing Carlo Crivelli of Venice*, «Venezia arti», XXVI, pp. 137-156.
- Humfrey P. (1993), *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven – London: Yale University Press.
- Laclotte M., Moench E. (2005), *Peinture italienne, musée du Petit Palais, Avignon*, nuova ed., Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Lanzi L. (1795-1796), *Storia pittorica della Italia*, vol. II/1, Bassano: Remondini.
- Lightbown R. (2004), *Carlo Crivelli*, New Haven-London: Yale University Press.
- Marchi A., Mastrocola B., a cura di (2013), *Girolamo di Giovanni. Il Quattrocento a Camerino, dipinti, carpenterie lignee, oreficerie e ceramiche fra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra (Camerino, convento di San Domenico, 10 maggio - 29 settembre 2013), Camerino: Artelito.
- Marchi A., Mazzacchera A., a cura di (2007), *Arte francescana tra Montefeltro e papato, 1234-1528*, catalogo della mostra (Cagli, chiesa di San Francesco e Palazzo Berardi Mochi-Zamperoli, 24 marzo - 1 luglio), Milano: Skira.
- Marchi A., Spina G., a cura di (2018), *Il Quattrocento a Fermo. Tradizione e avanguardie da Nicola di Ulisse da Siena a Carlo Crivelli*, catalogo della mostra (Fermo, chiesa di San Filippo, 21 aprile – 2 settembre 2018), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Mazzalupi M. (2008), *Precisazioni su Olivuccio di Ceccarello da Camerino*, in A. De Marchi, M. Mazzalupi, a cura di, *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, Milano: Federico Motta Editore, 2008, pp. 108-113.
- Moranti L. (1990), *La Confraternita del Corpus Domini di Urbino*, Ancona: Il Lavoro Editoriale.
- Paciaroni R. (2005), *Bernardino di Mariotto da Perugia. Il ventennio sanseverinate (1502-1521)*, Milano: Federico Motta Editore.
- Papetti S., Di Provvido S., a cura di (2005), *Pietro Alamanno. Un pittore austriaco nella Marca*, Milano: Federico Motta Editore.
- Pascucci, G. (2022), *La Madonna Buonaccorsi. Vita e vicissitudini di un'opera d'arte*, in Coltrinari, Pascucci 2022, pp. 49-57.
- Pietrella E., *La storia religiosa del Santuario della Madonna della Misericordia*, in *Sub tuum praesidium* 2008, pp. 25-67.
- Pocobene G. (2015), *Carlo Crivelli's St. George slaying the dragon: materiality, facture, and restoration*, in Campbell 2015, pp. 132-144.
- Pocobene G. (2022), *San Giorgio e il drago di Carlo Crivelli: tecnica e restauro*, in *Opus Karoli Criveli. Le opere e la materia. Nuove letture su Carlo Crivelli*, Atti delle giornate di Studio (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani del Popolo; 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. 243-258.
- Rihouet P. (2017), *Art moves. The material culture of procession in Renaissance Perugia*, London: Harvey Millar Publishers.

- Scatragli S. (2003), *Il polittico di Carlo Crivelli per San Domenico. Osservazioni tecniche sulla doratura*, in De Marchi, Falaschi 2003, vol. II, pp. 477-486.
- Schmidt V.M. (2020), *Stendardi e gonfaloni processionali dalle Marche*, Fermo: Edizioni Centro Studi "G. Mazzini".
- Settembri S. (2011), *Appunti sulle tecniche di Vittore e Carlo Crivelli*, in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 87-93.
- Sgarbi V., a cura di (2006), *I pittori del Rinascimento a Sanseverino [II]. Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli, Pinturicchio*, catalogo della mostra (San Severino Marche, Palazzo Servanzi Confidati, 25 marzo – 31 agosto 2006), Milano: Federico Motta Editore.
- Sub tuum praesidium. Il Santuario della Madonna della Misericordia a Macerata* (2008), Azzano San Paolo (BG): Bolis Edizioni.
- Tambini A. (2009), *L'incontro tra San Gioacchino e Sant'Anna*, in G. Mandolini, a cura di, *Il Santuario del Beato Sante di Mombaroccio (PS). Ciclo di conferenze sul territorio per il VI centenario della morte del Beato Sante, 1394-1994*, Roma: Edigraf Editoriale Grafica, pp. 111-123.
- Toscano B., a cura di (1990), *Museo Comunale di San Francesco a Montefalco*, Perugia: Electa/Editori Umbri Associati.
- Van Os H.W., Van Asperen de Boer J.R.J., de Jong-Jansen C.E., Wiethoff C., eds. (1978), *The early Venetian paintings in Holland*, Maarssen: Gary Schwartz.
- Vasari G. (1966), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Testo*, vol. 1, a cura di R. Bettarini, Firenze: Sansoni.
- Villers C., ed. (2000a), *European paintings on textile supports in the fourteenth and fifteenth centuries*, London: Archetype Publications.
- Villers C. (2000b), *Four scenes of the Passion painted in Florence around 1400*, in Villers 2000a, pp. 1-10.
- Wessel K. (1980), *Das autonome Marienbild des Ostens*, in G. Schiller, *Ikonomie der christlichen Kunst, IV.1: Maria*, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, pp. 19-30.
- Wethey H.E. (1969), *The paintings of Titian. Complete edition*, vol. I, London: Phaidon.
- Zampetti P. (1986), *Carlo Crivelli*, Firenze: Nardini.

Appendice / Appendix

Fig. 1. Giovanni Angelo d'Antonio, *Madonna col Bambino in trono e angeli*, Camerino (MC), Pinacoteca e Museo civici (Fonte: De Marchi 2002)



Fig. 2. Antonio Solario (attr.), *Madonna della Misericordia*, Macerata, Santuario della Madonna della Misericordia (Fonte: La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti)

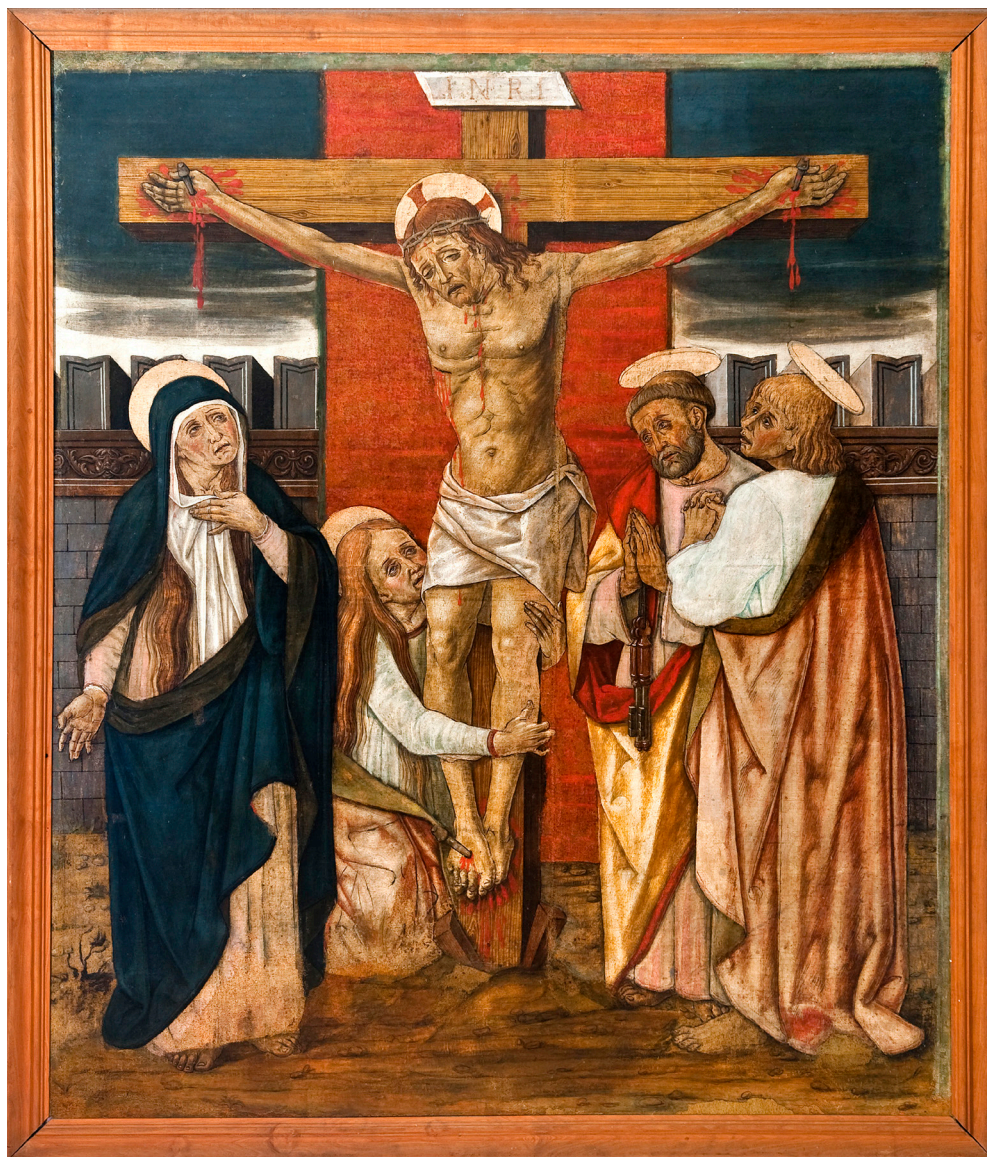


Fig. 3. Vittore Crivelli, *Crocifissione*, Fermo, Pinacoteca Civica (Fonte: Comune di Fermo)

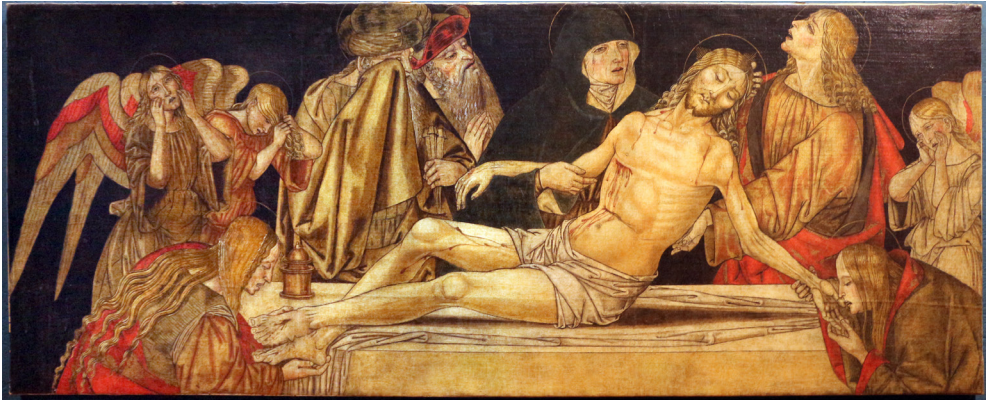


Fig. 4. Bernardino di Mariotto, *Compianto sul Cristo morto*, San Severino (MC), Pinacoteca Comunale "P. Tacchi-Venturi" (Fonte: Wikimedia Commons/Sailko)



Fig. 5. Vittore Crivelli, *Il beato Giacomo della Marca*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche (Fonte: Galleria Nazionale delle Marche)



Fig. 6. Carlo Crivelli, *Sant'Antonio da Padova*, Norfolk (VA), Chrysler Museum of Art (Fonte: Boston, Isabella Stewart Gardner Museum)



Fig. 7. Lorenzo d'Alessandro, *Sant'Antonio da Padova con devoti e la Madonna col Bambino in alto*, Pollenza (MC), chiesa dei Santi Francesco e Antonio (Fonte: Casciari 2006)



Fig. 8. “Espressionista Gozzolesco”, *Sant’Antonio da Padova ed episodi della sua vita, Crocifissione*, Montefalco (PG), Museo di San Francesco (Fonte: Comune di Montefalco)



Fig. 9. Pietro Perugino e collaboratore (il Fantasia?), *San Francesco e quattro disciplinati*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (Fonte: Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia)



Fig. 10. Girolamo di Giovanni, *Madonna della Misericordia con i santi Sebastiano e Venanzio*, Camerino (MC), Pinacoteca e Museo civici (Fonte: Archivio fotografico Pinacoteca e Museo civici, Camerino)



Fig. 11. Olivuccio di Ceccarello, *Il seppellimento dei defunti*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana (Fonte: De Marchi 2022)



Fig. 12. Carlo Crivelli, *Santa Caterina d'Alessandria* (parte del polittico di Montefiore dell'Aso), particolare, Montefiore dell'Aso (AP), Complesso Museale di San Francesco (Fonte: foto dell'autore)

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

Direttore / Editor
Pietro Petrarola

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

A cura di / Edited by
Francesca Coltrinari, Caterina Paparello

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

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

