



**2025**

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*

n. 31, 2025

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 Scullo

*Coordinatore editoriale / Editorial coordinator* Maria Teresa Gigliozi

*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 Gigliozi, 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 Gigliozi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

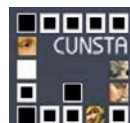
*Comitato scientifico / Scientific Committee* Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati †, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato †, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, 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](mailto: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](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor* Oltrepagina srl

*Progetto grafico / Graphics* +crocevia / studio grafico



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

# Nuove riflessioni sui panni dipinti fiamminghi e sulla loro diffusione in area italiana tra Quattrocento e Cinquecento

Tamara Dominici\*

## *Abstract*

Tra XV e XVI secolo gli artisti neerlandesi facevano ricorso alla tela per la produzione di oggetti leggeri, facilmente immagazzinabili, talvolta sostituiti economici di tavole e arazzi. Tali lavori, definiti ‘panni dipinti’, si presentano generalmente come tempera a colla su tela di lino o come xilografia e potevano essere eseguiti molto velocemente, mostrandosi assolutamente adatti qualora la commissione fosse stata da realizzarsi con una certa rapidità. Ciò li rendeva perfetti per l’esportazione; in particolare, Diane Wolfthal ha evidenziato che circa un quarto dei panni neerlandesi sopravvissuti proviene dall’Italia, una proporzione che aumenta per le opere eseguite da maestri meglio conosciuti come Dieric Bouts, Hugo van der Goes, Giusto di Gand e Gerard David. Tuttavia la scarsa attenzione verso questo genere di manufatto ha creato non poca confusione: da qui la necessità di intraprendere in questo saggio un percorso di ricerca atto a definire la produzione dei panni dipinti, superando alcune criticità, attraverso una riconsiderazione della letteratura esistente e del lessico utilizzato dalle fonti.

Between 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries, Netherlandish artists used canvas for the production of

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

light objects, easily to be stored, sometimes low-cost substitutes for panels and tapestries. These works, defined as ‘panni dipinti’, are generally presented as glue tempera on linen canvas or as a woodcut and could be made very quickly, proving to be absolutely suitable if the art commission had to be carried out swiftly. This made them perfect for the export; in particular, Diane Wolfthal highlighted that about a quarter of the surviving Netherlandish canvas comes from Italy, a proportion that increases for the works performed by well-known masters such as Dieric Bouts, Hugo van der Goes, Justus van Gent and Gerard David. However, the lack of attention to this kind of artefact has created confusion in literature: hence the need to undertake in this essay a research path aimed at defining the production of canvas paintings, overcoming some critical issues, through a reconsideration of the existing literature and of the lexicon used by the sources.

Nel XV secolo i Paesi Bassi borgognoni divennero il cuore finanziario dell’Europa: Bruges era il centro economico e commerciale, l’*emporium mercatorum* del paese<sup>1</sup>, integrato nella rete della Lega anseatica, meta ambita per uomini d’affari e mercanti stranieri provenienti dal Mediterraneo, che fecero di questa città fiamminga il loro quartier generale. Essi importavano materie prime e prodotti tipici ed esportavano dalle Fiandre manufatti di grande valore commerciale, come i tessuti di Gand, Ypres e Arras, a cui si aggiungevano beni di lusso più ricercati, quali arazzi, gioielli e quadri<sup>2</sup>. A Bruges gli stranieri si trovavano raggruppati in distretti a seconda delle loro nazionalità o città d’origine: tutti avevano i loro uffici o logge, case comuni nelle quali riunirsi. Anche l’Italia assumeva un ruolo significativo: la loggia più famosa, adibita a consolato e a centro d’affari, era quella fiorentina, all’angolo fra le odierne *Vlamingstraat* e *Academiestraat*, nella *oude Beursplein*<sup>3</sup>, dove vi erano anche quelle dei genovesi<sup>4</sup>, dei veneziani e, a poca distanza, quella dei lucchesi.

Durante tutto il Quattrocento, i mercanti italiani si distinsero per essere soprattutto abili banchieri e specialisti della finanza. Dotati di grande esperienza e consistenti disponibilità di capitali, questi uomini d’affari, spesso definiti ‘mercanti-banchieri’, univano le attività mercantili a quelle creditizie, operando su diverse e importanti piazze finanziarie, mediante una fitta rete di filiali<sup>5</sup>. In questi anni, per la prima volta la borghesia assumeva un’importanza pari a quella dell’aristocrazia, ispirandosi allo stile di vita della corte borgognona, al *vivre noblement*<sup>6</sup>, iniziando anche a richiedere numerose

<sup>1</sup> Vermeylen 2001, p. 56. Sulla città di Bruges cfr. Martens *et al.* 2018; Stabel *et al.* 2018.

<sup>2</sup> Si veda Van Uytven 1992. Più in generale cfr. Blockmans *et al.* 2018.

<sup>3</sup> Sulla colonia fiorentina a Bruges cfr. Nuttall 2004, pp. 43-51, mentre sulla presenza toscana a Bruges si veda Galoppini 2014.

<sup>4</sup> Cfr. Galassi 2006, pp. 83-84. Si veda, inoltre, Petti Balbi 1996 e 2005.

<sup>5</sup> Cfr. per esempio De Roover 1948. Si veda inoltre Rossetti 1994.

<sup>6</sup> Jean C. Wilson dedica il primo capitolo della sua monografia a questo tema, cfr. Wilson 1998. Sul concetto di *vivre noblement* nelle Fiandre del tardo Medioevo si veda anche Prevenier, Blockmans 1986, pp. 139-140.

opere d'arte<sup>7</sup>. I ricchi stranieri, che soggiornavano per brevi o per lunghi periodi esigevano generalmente pale d'altare, spesso con l'idea di inviarle in patria, rispondendo così non solo a propositi devozionali, ma volendo rendere evidente e pubblico anche un determinato status sociale. Per questo i dipinti venivano solitamente personalizzati con l'inserimento dei ritratti dei donatori o arricchiti con simboli araldici in grado di sottolineare l'importanza del committente. In particolare, fra i diversi italiani residenti a Bruges, che divennero noti sia per il loro peso in ambito economico e politico sia per la fama di committenti d'arte, si possono annoverare gli Arnolfini, i Portinari, i Lomellini e gli Adorno.

Tuttavia, se non mancano certo studi e ricerche su queste commissioni, generalmente abbastanza costose, pochi sono invece quelli riguardanti i panni dipinti fiamminghi, con specifico riferimento alla loro diffusione e commercializzazione in area italiana tra XV e XVI secolo, probabilmente in parte a causa della perdita di molti di questi oggetti, facilmente deperibili<sup>8</sup>. La produzione di dipinti su tessuti in tela, infatti, è tramandata dall'antichità all'età moderna, quando raggiunse la sua piena affermazione rispetto alla tavola, purtroppo però proprio per la delicatezza del supporto, ne è pervenuto a noi un numero piuttosto esiguo, mentre stando ai documenti, questi manufatti dovevano essere notevolmente diffusi, visto anche il più basso costo di produzione. Inoltre, molti dei panni sopravvissuti si trovano in condizioni precarie, sia spesso per la mancanza di preparazione o di vernici protettive, sia a causa di interventi di restauro che ne hanno alterato le caratteristiche originarie<sup>9</sup>.

### 1. *La commercializzazione dei panni dipinti fiamminghi in Italia*

Nel Quattrocento, gli artisti neerlandesi facevano ricorso alla tela per la produzione di oggetti leggeri, facilmente immagazzinabili, definiti appunto 'panni dipinti', talvolta sostituiti più economici rispetto a tavole e arazzi, ma non per questo meno apprezzati o di scarso valore. Tali lavori potevano essere eseguiti molto velocemente, mostrandosi perfetti qualora la commissione fosse stata da realizzarsi con una certa rapidità. La preferenza per questo tipo di supporto era legata anche alla pietà popolare, accostandosi al ricordo della

<sup>7</sup> Sull'importanza dei mercanti italiani quali intermediari di prodotti di lusso presso la corte di Borgogna e degli Asburgo, cfr. Jolivet 2009 e Veratelli 2013. Sul tema anche Lambert, Wilson 2016.

<sup>8</sup> Per la scelta e lo sviluppo di questo contributo devo molto alla lettura degli scritti di Paula Nuttall, più volte citati nel saggio.

<sup>9</sup> Cfr. Hackney 2020.

‘Veronica’, in linea con gli ideali della *Devotio moderna*<sup>10</sup>. La pittura evanescente su tessuto poteva considerarsi come la più idonea per una resa mimetica del volto di Cristo impresso nel lino della pia donna: «[n]on una scelta ‘povera’ quindi, ma una ricerca di forte consapevolezza evocativa»<sup>11</sup>. Il prototipo del panno si ha, infatti, nella tela che la *santa Veronica* di Rogier van der Weyden o ancora di Hans Memling (fig. 1) tiene tra le mani<sup>12</sup>.

Oltre a Bruges, considerato uno dei centri europei più importanti per il commercio di lino<sup>13</sup>, la produzione di panni dipinti è documentata anche a Bruxelles, Gand, Lovanio, Mons, Tournai e Valenciennes, a cui deve aggiungersi a partire dal Cinquecento, Malines. Questi manufatti si dimostravano particolarmente adatti all’esportazione; in particolare, Diane Wolfthal ha evidenziato che circa un quarto dei 94 panni neerlandesi sopravvissuti, prodotti tra il 1400 e il 1530, proviene dall’Italia, una proporzione che aumenta per le opere eseguite da maestri meglio conosciuti come Dieric Bouts, Giusto di Gand, Hugo van der Goes e Gerard David<sup>14</sup>. Ciò dà certamente un’idea della rilevanza del commercio di questi oggetti, anche se si deve pensare che il clima italiano, più caldo e asciutto rispetto a quello nordico, non può che averne favorito una migliore conservazione<sup>15</sup>. Inoltre, l’Italia non ha conosciuto una cruenta lotta confessionale nel XVI secolo: nel 1566 il *Beeldenstorm* fu la causa della distruzione di moltissime opere d’arte sacra e non si deve escludere la possibilità che le famiglie divenute calviniste e iconoclaste abbiano distrutto alcune pitture su tela a loro disposizione.

La richiesta e la notevole ammirazione per i panni dipinti ne determinò un

<sup>10</sup> Hugo van der Goes utilizza la tela proprio accostandosi a queste convinzioni religiose, così in Italia anche Sandro Botticelli nella sua ultima produzione, quando si avvicina maggiormente alla predicazione di Savonarola, si serve della tela. Cfr. Wolfthal 1989, pp. 34-36. Sulla *Devotio moderna*, si veda fra gli altri Van Engen 2008.

<sup>11</sup> Bietti 1996, p. 152. Sul velo della Veronica cfr. Hamburger 1998, pp. 317-382. Anche il Mandylion di Edessa è considerato un’immagine acheropita su tela raffigurante il volto di Cristo.

<sup>12</sup> Nello specifico il riferimento è al pannello laterale destro del *Trittico della Crocifissione* di Rogier van der Weyden, realizzato intorno al 1443-1445 e conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, e alla *Santa Veronica* di Hans Memling, custodita presso la National Gallery of Art di Washington e probabile *pedant* del *San Giovanni Battista* dell’Alte Pinakothek di Monaco. Alla mano del pittore originario di Seligenstadt appartiene anche l’anta destra esterna con la *santa Veronica* del *Trittico di Jan Floreins*, dipinto da Memling negli anni ’70 del XV secolo e conservato presso il Sint-Janshospitaal di Bruges, oggi Hans Memlingmuseum.

<sup>13</sup> Si veda Horner 1920. Il lino era appunto il tipo di fibra utilizzato per le tele impiegate come supporto per i dipinti presi in esame, cfr. inoltre Agati, a cura di (1990), pp. 17-19.

<sup>14</sup> Tutte le tele rimaste di Dieric Bouts e la metà di quelle realizzate da Hugo van der Goes e Giusto di Gand provengono dall’Italia, cfr. Wolfthal 1989, p. 34. In un contributo precedente l’autrice scriveva di 95 tele, cfr. Wolfthal 1987, p. 119. Si veda anche Bosshard 1982, p. 35, in cui si parla di 20 panni di origine italiana e 70 di provenienza nordeuropea e Vanderbroeck 1982, in cui si segnalano 60 panni fiamminghi.

<sup>15</sup> Cfr. Wolfthal 1989, p. 34. L’umidità è rischiosa soprattutto per il legante dei pigmenti che se è colla risulta piuttosto sensibile all’acqua.

florido commercio; generalmente, questi manufatti erano eseguiti a tempera a colla su tela di lino. Rispetto alla produzione di opere similari eseguite su tavola, risultavano dunque più facilmente trasportabili, perché meno ingombranti e pesanti, e meno dispendiosi a causa del maggiore valore intrinseco del legno e della sua lavorazione. Il successo dei panni in Italia emerse intorno alla seconda metà del Quattrocento come dimostra anche l'attività epistolare di Alessandra Macinghi Strozzi, vedova di Matteo di Simone Strozzi. Scrivendo al figlio Lorenzo a Bruges, in una lettera del 28 febbraio 1460, ricordava di avere in casa a Firenze alcune «carte, o vero panni dipinti»<sup>16</sup>, inviategli due mesi prima.

Le ormai note evidenze documentarie che dimostrano l'acquisizione di panni dipinti fiamminghi tra le attività della Strozzi come commerciante, presuppongono che già esistesse una consistente domanda e fornitura a riguardo. La donna, infatti, non è la sola a richiedere questo tipo di lavori: sempre negli anni '60 del XV secolo, Tommaso Portinari, dal 1465 direttore del Banco Medici a Bruges<sup>17</sup>, si procurò per la potentissima famiglia fiorentina diversi panni, anche presso le fiere annuali di Anversa<sup>18</sup>. Precisamente nel gennaio 1466, Tommaso ricordava a Piero de' Medici che «di pannetti dipinti bisogna aspettare la fiera d'Anversa e allora vi fornirò d'alchuni belli»<sup>19</sup>, ancora a marzo e maggio scriveva, «vi fornirò di quelli panetti [sic] dipinti», «il vostro panno da razzo sarà presto fatto e mandrovelo [sic], e similmente di pannetti dipinti»<sup>20</sup>, distinguendo chiaramente l'arazzo dalla manifattura presa in esame in questo contributo, sottolineando le diverse dimensioni delle due tipologie di oggetti attraverso l'uso del diminutivo 'pannetto'. Le speranze furono però disattese e Tommaso riferirà al figlio primogenito di Cosimo il Vecchio «[s]u questa fiera non ci ò trovato nessuno di quelli panni dipinti che degnassi di mandarvi, che mi dispiacie. Bisogna avera [sic] pazienza perfino a quest'altra fiera», entro dicembre invece informava «vi mando quattro panetti dipinti i più belli ch'ebbi possuti trovare»<sup>21</sup>. Tuttavia, come sottolinea anche Paula Nuttall, è impossibile

<sup>16</sup> Lettera XXI di Alessandra Strozzi a Lorenzo degli Strozzi a Bruges, 28 febbraio 1460, in Macinghi Strozzi 1877, p. 224. Cfr. inoltre, il *Libro dei Conti* di Alessandra Strozzi, *Carte strozziane*, (Archivio di Stato di Firenze, d'ora in poi ASF) S5:15. Si veda anche la recente traduzione inglese, Macinghi Strozzi 2016. Su Alessandra Macinghi Strozzi cfr. Morton Crabb 1992.

<sup>17</sup> Sul Banco Medici, attivo tra il 1439 e il 1490 e che ebbe a Bruges la più importante filiale straniera, diretta fino al 1464 da Angelo Tani, cfr. De Roover 1963.

<sup>18</sup> Ludovico Guicciardini, che ricorda l'importanza di queste fiere, segnala intorno al 1560 la presenza ad Anversa di circa 300 artisti, tra pittori e scultori, all'incirca il doppio del numero dei panettieri, cfr. Guicciardini 1567, p. 115. Sulle fiere di Anversa si veda Jacobs 1989, pp. 208-229; Ewing 1990, pp. 558-584; Wilson 1998, pp. 164-187. Più in generale sul mercato artistico cfr. anche Campbell 1976, pp. 188-198.

<sup>19</sup> ASF, *Mediceo avanti il Principato* (d'ora in poi MAP), filza 12, n. 306, in Nuttall 2004, p. 273, nota 24.

<sup>20</sup> ASF, MAP, filza 12, n. 386; ASF, MAP, filza 12, n. 393, in Nuttall 2004, p. 273, nota 25.

<sup>21</sup> ASF, MAP, filza 12, n. 383 e ASF, MAP, filza 137, n. 877, in Nuttall 2000, p. 111.

riuscire a comprendere dalla corrispondenza con quanta frequenza e in che quantità venissero reperiti per i signori di Firenze questo tipo di manufatti, nonostante dagli inventari emerga chiaramente che la famiglia fiorentina ne possedesse diversi. Peraltro, pare che Portinari avesse una certa libertà nella scelta e nell'acquisto dei panni dipinti, tanto che l'agente dei Medici, già nel luglio del 1464, scriveva a Piero «[p]er le ghalee arete avuto la tavoletta e alchuni pannetti dipinti, e fra pochi di per via di Milano ve ne manderò alchun altri più belli che mi sono di poi chapitati»<sup>22</sup>. Ciò non deve affatto stupire visto il gusto raffinato di Tommaso, che oltre a commissionare opere su tavola a Hugo van der Goes e Hans Memling<sup>23</sup>, custodiva presso la propria dimora 13 «tele dipinte», di vario soggetto che potevano essere ragionevolmente di produzione neerlandese<sup>24</sup>.

I Medici, anche grazie a Portinari, risulteranno così possessori di oltre una ventina di panni di Fiandra tra quelli ricordati nel 1482 nella villa a Careggi<sup>25</sup>, a cui devono aggiungersi quelli nel Palazzo Medici a Firenze, più di una decina, citati nell'inventario del 1492<sup>26</sup>, conosciuto però attraverso una copia del 1512, e quelli delle altre ville medicee, per un totale di almeno quaranta manufatti di questo tipo<sup>27</sup>. Variamente definiti come 'fiandreschi' o 'francesi', essi riportavano spesso soggetti religiosi, per esempio la Vergine con il Bambino, i santi, il volto di Cristo e quello di Maria, o ancora scene tratte dall'Antico e dal Nuovo Testamento. Un altro tema molto comune era l'adorazione dei Magi; non a caso, uno dei pochi panni sopravvissuti, oggi agli Uffizi, vede proprio la raffigurazione di questo soggetto da parte dell'artista Gerard David (95 × 80 cm)<sup>28</sup>; il panno, datato intorno al 1495, che potrebbe essere appartenuto a Ga-

<sup>22</sup> ASF, MAP, filza 73, n. 315, in Nuttall 2000, p. 111.

<sup>23</sup> *L'Adorazione dei pastori* di Hugo van der Goes, esposta dal 1483 a Firenze, avrà un forte impatto sugli artisti italiani, a partire dalla *Natività* di Domenico Ghirlandaio, realizzata nel 1485 per la cappella Sassetti in Santa Trinita. Cfr. Wolfthal 2007. Hans Memling invece realizzerà per Tommaso Portinari la *Passione di Cristo*, oggi alla Galleria Sabauda di Torino e un trittico devozionale di cui restano i pannelli laterali raffiguranti Tommaso e la moglie Maria Baroncelli, ora al Metropolitan Museum di New York.

<sup>24</sup> Si veda l'elenco in Nuttall 2004, p. 260.

<sup>25</sup> Cfr. Nuttall 2000, p. 112. Per l'inventario del 1482 si veda Řezníček 1968, pp. 85-87, in cui si fa chiaro riferimento a 17 'panni fiandreschi', 5 'panni francezi' e 1 'alla francese'.

<sup>26</sup> L'inventario realizzato alla morte di Lorenzo il Magnifico mostra differenze rispetto a quello del 1482, redatto alla scomparsa della madre Lucrezia Tornabuoni e relativo ai beni di Villa Careggi. Certamente più completo e dettagliato, quello del 1492, comprendente anche gli oggetti delle ville di Fiesole e di Poggio a Caiano, evidenzia come spesso i dipinti vengano indicati nei due inventari in modo differente e non sempre con la specifica di neerlandese da ambo le parti. Infatti, l'inventario di Careggi, sebbene meno preciso in merito alla valutazione dei beni e alle misure, sembra risultare più attento relativamente all'origine fiamminga dei manufatti. Per l'inventario del 1492 cfr. Müntz 1888, pp. 58-95; Spallanzani, Gaeta Bertelà 1992.

<sup>27</sup> Cfr. Nuttall 2000, p. 112, mentre per l'elenco dei panni dipinti cfr. l'Appendice 1, in Nuttall 2004, pp. 254-257.

<sup>28</sup> Allo stesso artista appartiene anche una tela raffigurante una deposizione, ma a olio, cfr. Wolfthal 1989, p. 11; Ainsworth 1998, pp. 128-129. Si veda anche Schmidt 2008, p. 27.

sparre Bonciani, mercante fiorentino residente a Bruges (fig. 2)<sup>29</sup>. La fattura ne dimostra sicuramente l'alto valore commerciale, in linea con quanto richiedeva la borghesia fiorentina del XV secolo e motivo per il quale questo e non altri esemplari si è conservato. Inoltre, si tratta di un panno piuttosto grande rispetto ad altri molto più piccoli e probabilmente più richiesti perché meno costosi. Il carattere narrativo e originale, tipico della pittura neerlandese, è evidente invece per temi differenti, satirici e grotteschi, come «un panno fiandresco, cornicie intorno, messe d'oro, dipintovi drento più fighure bachanarie intorno a una quaresima», «uno panno franzese sopra l'uscio della chuchina, cornicie atorno dipintovi drento una mezza fighura chon uno fiascho in braccio et più altre cose»<sup>30</sup> e «uno panno franzese dipintovi uno grasso che suona il liuto»<sup>31</sup>. Soggetti erotici sono trattati in «uno panno fiandresco sopra al ucio [...] cho' donne che si bagniano» e in «uno di quattro donne e tre huomini che si danno piacere»<sup>32</sup>. Vengono citati, inoltre, panni di carattere naturalistico: «uno panno di fiandra, di br. 5 ½ lungo, alto br. 4, dipintovi archi e paesi e fighure» e un «paghone in uno bacino»<sup>33</sup>. Quest'ultimo genere è per di più indicato dalla stessa Alessandra Strozzi che parla di «un pagone [...] adorno con altre frasche»<sup>34</sup>.

Gli inventari del 1498 e 1503, alla morte rispettivamente di Giovanni e Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, che non includono solo la residenza cittadina, ma anche le loro ville di Trebbio e Cafaggiolo, mostrano come anch'essi vivessero seguendo uno stile che si poneva in competizione con quello dei cugini del ramo più antico, nonostante il numero inferiore di beni. Essi possedevano due panni dipinti fiamminghi, uno di questi montato su legno con una sfarzosa cornice, raffigurante un episodio della storia di Mosè, tratto dalle *Antiquitates Iudaicae* di Flavio Giuseppe, in cui «Moyse cavò la corona di capo al re Faraone»<sup>35</sup>. Il «panno lino in Fiandra» venne valutato 60 lire, l'equivalente di 10 fiorini, evidentemente per la cornice costosa, infatti, l'altro, «[u]n quadro in commisso di tela panno lino, depintovi el Nostro Signore e la Vergine Maria cho' magi, est»<sup>36</sup>, appartenente al ramo di Pierfrancesco, fu pagato 24 lire, circa 4 fiorini, dunque molto meno del Mosè.

<sup>29</sup> Si veda Nuttall 2000, pp. 115-116. Cfr. anche Viviani della Robbia 1941, pp. 12-13.

<sup>30</sup> Il primo nell'inventario del 1492 nel Palazzo Medici, mentre il secondo nella Villa Careggi, cfr. Nuttall 2004, pp. 255-256.

<sup>31</sup> A Poggio a Caiano nel 1492, si veda sempre Nuttall 2004, p. 257.

<sup>32</sup> A Careggi, l'uno nell'inventario del 1482, l'altro nel 1492, cfr. Nuttall 2004, pp. 255-256.

<sup>33</sup> Il primo a Palazzo Medici nel 1492, mentre il secondo a Careggi nel 1482, in Nuttall 2004, p. 254 e p. 256.

<sup>34</sup> Lettera xxii di Alessandra Strozzi a Lorenzo degli Strozzi a Bruges, 6 marzo 1460, in Macinghi Strozzi 1877, p. 231.

<sup>35</sup> Nuttall 2004, p. 258. Si veda anche Shearman 1975, p. 25, n. 34. L'inventario del 1498 è ASF, MAP, filza 129, ff. 480-528, quello del 1503 è ASF, MAP, filza 104, n. 17, f. 175.

<sup>36</sup> Shearman 1975, p. 26, n. 53; Nuttall 2004, p. 258.

Fu grazie al banco dei Medici che nel 1474, il ricco banchiere Filippo Strozzi, figlio di Alessandra e fratello di Lorenzo, entrò presumibilmente in possesso di:

5 panni 5 dipinti in telai, cioè una oferta di magi, 2 lioni, 2 chani, una giraffa, e una Nostra Donna. / Un panno grande dipintovi lioni e chavagli in uno telaio di legnio. / Quattro panni in tellaio, cioè una chaccia di tori e lione grande e pichole, e d'una Nostra Donna, e una introvi [...] che à intelaio di legnio, e uno Napoli di legnio in charta pechora in tavola di legnio<sup>37</sup>.

Di questi panni nell'inventario del 1491 non viene però dichiarata la provenienza; tuttavia, dato il lungo periodo di residenza trascorso nelle Fiandre e il ruolo di Filippo, sarebbe strano non credere che alcuni di essi potessero appartenere all'area neerlandese. È peraltro ipotizzabile che, sempre per mezzo dello stesso tramite mediceo, nel 1472, egli avesse acquistato due «panni dipinti» neerlandesi e una tavola con san Francesco di «Rugieri», presumibilmente Rogier van der Weyden, che costituivano parte di un ricco regalo all'eminente cortigiano napoletano Diomede Carafa<sup>38</sup>. Per un fiorentino come Filippo Strozzi era possibile, infatti, fare uso di fornitori stabili quali i Medici e più tardi i Portinari, mediante cui si procurerà anche degli arazzi. Il fratello di Lorenzo aveva poi pagato nel gennaio 1487 il pittore Bernardo di Stefano Rosselli «per sua fatica messo a dorare ii telai, uno d'una Nostra Donna e uno della giraffa»; inoltre, l'artista nel luglio dello stesso anno ricevette un'ulteriore somma per «manifattura di dua quadri fiandreschi messi d'oro»<sup>39</sup>. Stando a quanto riportato, Bernardo si sarebbe occupato sia della montatura del panno sia della decorazione della cornice: data la praticità di trasporto di questi oggetti, è in effetti plausibile che essi venissero montati solo una volta arrivati in Italia.

Oltre ai Medici e agli Strozzi, anche altre famiglie fiorentine sembrano particolarmente coinvolte in questo tipo di commercializzazione, a giudicare dai documenti in cui si ritrovano diverse tracce di acquisti delle tele, fra cui il Banco Cambini, che vende nel 1483 un panno raffigurante l'arresto di Cristo a Lorenzo Morelli<sup>40</sup>. Inoltre, nel 1498 un inventario dei beni del mercante Giovanni Tornabuoni e del figlio Lorenzo, facenti parte di un'importante famiglia associata ai Medici grazie a rapporti commerciali e matrimoniali, riportava la presenza di sette panni dipinti neerlandesi, nello specifico un «telaio con una Pietà e altri santi dipinta fiandrescha»<sup>41</sup> e gli altri di difficile identificazione, descritti semplicemente «con figure». Spesso, infatti, chi redigeva questo ge-

<sup>37</sup> Ivi, p. 259.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 77-78.

<sup>39</sup> Nuttall 2000, p. 114.

<sup>40</sup> Rohlmann 1999, p. 46.

<sup>41</sup> Si veda l'Appendice 3, in Nuttall 2004, p. 262.

nere di documentazione non riportava con chiarezza i soggetti raffigurati<sup>42</sup>. In particolare emergono dati interessanti, che vedono un consistente aumento di panni dipinti fiamminghi dal 1467 in avanti, grazie agli inventari dell'Ufficio de' Pupilli, in cui si teneva conto dei beni ricevuti in eredità da coloro che non erano legalmente autosufficienti, come gli orfani<sup>43</sup>. Un altro fiorentino, questa volta però più volte citato nei registri romani di tessuti e abiti, è Michelino o Michele Bonsi che nel febbraio 1476 importò da Bruges «tele 24 pente», che andavano così ad aggiungersi alle 60 di inizio anno, probabilmente sempre provenienti dalla stessa città<sup>44</sup>.

Giorgio Vasari, nel 1568, ricorda invece che una trentina di anni prima<sup>45</sup> l'intagliatore veronese Matteo del Nassaro «come quasi tutti gl'uomini fanno, se ne tornò [...] alla patria, portando seco molte cose rare di que' paesi, e particolarmente alcune tele di paesi fatte in Fiandra a olio et a guazzo, e lavorati da bonissime mani»<sup>46</sup>. Peraltro è lo stesso Vasari che in riferimento alle tele dipinte a olio sottolinea «la comodità delle tele dipinte, come quelle che pesano poco et avolte sono agevoli a trasportarsi»<sup>47</sup>. Sempre fuori dall'ambito toscano emerge dall'inventario, datato 10 gennaio 1511, dell'eredità di Elisabetta di Francesco Vici, vedova di Nicolò da Barignano, personaggio molto in vista presso la corte di Alessandro Sforza, signore di Pesaro, «[u]na tela fiandresca cum pictura adorationis Christi in orto ad discipulis»<sup>48</sup>.

Proprio negli stessi anni troviamo diverse citazioni di questa manifattura anche negli inventari veneti<sup>49</sup>. Nel 1521, dal resoconto di Marcantonio Michiel in *Notizia d'opere di disegno* si riporta nel palazzo di Santa Maria Formosa del cardinale Domenico Grimani, tra i vari dipinti nordeuropei:

La tela grande della Torre de Nembrot, con tanta varietà de cose e figure in un paese, fu de mano de Ioachim [...] / La tela grande della S. Caterina sopra la rota nel paese fu de mano del detto Ioachim [...] / La tela dell'Inferno con la grande diversità de mostri fu de mano de Ieronimo Bosch / La tela delli Sogni fu de man de l'istesso. / La tela della fortuna con el ceto che inghiotte Giona fu de man de l'istesso<sup>50</sup>.

<sup>42</sup> Cfr. Palumbo-Fossati 1984, p. 131.

<sup>43</sup> Nuttall 2000, pp. 114-115.

<sup>44</sup> Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Camerale I, Camera Urbis, *Dogana di terra*, reg. 53 (da giugno 1475 a maggio 1476), f. 106r, 118r, citato in Esch 1995, p. 76. Si concorda con l'autore nel ritenere che l'espressione 'tele pente' vada chiaramente distinta da 'tele tente', mentre invece a differenza di Esch si considera 'tele pente' sinonimo di 'tele dipinte'.

<sup>45</sup> Cfr. Luzio 1913, p. 30. Infatti, in una lettera del 2 maggio 1535 il conte Nicola Maffei riportava a Isabella d'Este che Matteo del Nassaro era tornato dalle Fiandre.

<sup>46</sup> Vasari 1568, vol. 2, p. 289. Si veda, inoltre, Rebecchini 2002, pp. 385-386. Nello specifico anche Sulzberger 1960.

<sup>47</sup> Vasari 1568, vol 1, p. 54.

<sup>48</sup> Berardi 2000, p. 83.

<sup>49</sup> Si veda Henry 2011.

<sup>50</sup> Michiel 1800, pp. 76-77.

Le tele assegnate a “Ioachim” sono da attribuire con ogni probabilità a Joachim Patinier, mentre le altre tre sembrano appartenenti al grande artista visionario Hieronymus Bosch<sup>51</sup>. Sempre dallo stesso resoconto, il padovano Leonico Tomeo risultava possessore di un dipinto su tela di cacciatori che catturano una lontra, considerato di Jan van Eyck. Nonostante le imprecisioni di Michiel, queste sue annotazioni possono comunque considerarsi come la prova della presenza in area veneta di panni dipinti flamminghi<sup>52</sup>.

Questi sono solo alcuni esempi, tratti prevalentemente dal caso fiorentino, maggiormente indagato dalla critica<sup>53</sup>, di un panorama più ampio in cui i manufatti venivano spesso prodotti per essere acquistati sul libero mercato, soggetto chiaramente alle mode del periodo. Ciò comportava in genere la scelta di temi iconografici molto popolari così che il panno risultasse facilmente vendibile. Tuttavia esso poteva talvolta essere espressamente richiesto e quindi realizzato magari da un grande maestro, su specifica commissione. Naturalmente, allo stato attuale, dato l'elevato numero di attestazioni e la scomparsa di gran parte dei panni, anche a causa, nel 1497, del falò delle vanità del domenicano Girolamo Savonarola, in cui andarono perdute tele considerate immorali e lascive, risulta sostanzialmente impossibile identificare i lavori citati con i pochi ancora esistenti<sup>54</sup>. Questo contributo non ha né l'obiettivo né

<sup>51</sup> In quest'ultimo caso però, qualora le si identificasse, come probabile, con i pannelli di appartenenza Grimani, si tratterebbe appunto non di tele, ma di tavole.

<sup>52</sup> Cfr. Wolfthal 1989, p. 19. Limentani Viridis evidenzia come spesso sarebbero tavole e non tele, cfr. Limentani Viridis 1997, pp. 35-36.

<sup>53</sup> Si potrebbe, infatti, proporre un'analisi analoga, attraverso uno scrutinio delle fonti, per gli altri stati dell'alto Tirreno, molto interessati a questa manifattura.

<sup>54</sup> Sarebbe opportuno confrontare i superstiti con i documenti scritti; tuttavia, al momento mancano riferimenti archivistici e documentari attraverso i quali ricostruire il percorso di queste opere, dai contratti di committenza, agli inventari alle lettere che ne descrivono la fattura. Di quelli conservati in Italia, Licia Collobi Ragghianti ci fornisce un primo censimento, da cui si evidenzia la produzione di panni in tre diverse tecniche: olio su tela, tempera su tela e infine olio su pergamena, di cui si ha un solo esempio. A titolo esemplificativo, per mostrare la complessità del tema, si fa qui riferimento solo ai panni di piccole dimensioni, di cui non necessariamente si conosce la storia e che si possono più agevolmente dividere per tema: sette sono a sfondo sacro a cui si affiancano quattro ritratti. I soggetti religiosi, tratti sia dall'Antico sia dal Nuovo Testamento, sono sicuramente i più diffusi, e fra questi figurano: anonimo, *Giuditta con la testa di Oloferne* (n. 10, tempera su tela, 49 × 38 cm, Cremona, Pinacoteca); seguace di Giusto di Gand a Urbino, *I santi Pietro e Paolo* (n. 59, olio su tela, 67 × 54 cm, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche); Hugo van der Goes, *Madonna con il Bambino* (n. 64, tempera su tela centinata, 40,2 × 27 cm, Pavia, Galleria Malaspina); Geertgen tot Sint Jans, *Madonna con il Bambino* (n. 87, olio su pergamena, 12 × 9 cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana); tardo seguace di Jan Provoost, *Santo eremita, San Gerolamo* (n. 261, olio su tela, 48 × 21 cm, Parma, Galleria Nazionale); Maestro dell'Adorazione di Anversa, *Madonna con il Bambino e le sante Barbara e Caterina* (n. 369, olio su tela 28 × 36 cm, Firenze, Museo Nazionale); Maestro della Madonna del Louvre (replica), *Madonna che allatta il Bambino* (n. 370, tempera su tela, 41 × 31 cm, Ravenna, Pinacoteca Comunale); Jan van Scorel (bottega?), *Conversione di Saulo* (n. 449, olio su tela, 46 × 61 cm, Bassano, Museo Civico). I quattro ritratti sono, invece, Jacques Daret, *Sibilla Agrippa*

la pretesa di affrontare un tema di tale vastità: ciò che si intende fare in questa sede è proporre un'uniformazione delle definizioni di tale manifattura, in modo che si possa in futuro avere un'ulteriore base da cui partire per redigere un catalogo dei panni attraverso il confronto con le fonti.

## 2. 'Tela', 'sargia', 'carta': alcune precisazioni

I panni dipinti che generalmente si presentano come tempera a colla su tela di lino o come xilografia, in letteratura sono stati spesso assimilati ad arazzi o a stoffe per abiti, sia per la scarsa attenzione verso questo genere di produzione, sia per la confusione terminologica nelle fonti, rendendoli di difficile definizione. Per esempio, nel 1456 Bartolomeo Facio nel *De viris illustribus* parla di «nobiles in linteis picturae» di Rogier van der Weyden di proprietà del re Alfonso di Napoli, e ancora Pietro Summonte, probabilmente riferendosi agli stessi manufatti, in una lettera indirizzata al veneziano Michiel, cita tre «panni di tela» realizzati nelle Fiandre dal grande maestro fiammingo e acquistati dal re Alfonso, poi entrati nella collezione di Isabella di Ferrara<sup>55</sup>. Alcuni studiosi come Baxandall, tuttavia, hanno ritenuto di non poter considerare i suddetti lavori come produzioni su tela, ma come arazzi, nonostante né Facio, né Summonte utilizzino mai questo termine<sup>56</sup>. Ciò deve quindi far riflettere sull'incertezza generatasi intorno a questi oggetti e sulla necessità di intraprendere un approfondimento atto a definire la produzione dei panni dipinti, partendo proprio dal lessico presente nelle fonti.

Nei documenti e nelle testimonianze italiane del periodo si ritrova frequentemente una certa ambiguità: i termini 'panno', 'pannetto', 'pannolino', 'tela', 'panno di tela', vengono accostati spesso in modo piuttosto vago alle espressioni 'di Fiandra', 'fiandresco', 'fiammingo', 'alla fiamminga' e talvolta anche 'francese', 'alla francese' o 'di ponente'<sup>57</sup>. Non è però facile stabilire se con 'alla

(n. 36, tempera su tela, 51 × 35 cm, Verona, Museo di Castelvecchio); Quentin Metsys, *Erasmus da Rotterdam* (n. 160, olio su tela, 58 × 45 cm, Roma, Galleria Nazionale); Adriaen Isenbrant, *Dama col cagnolino* (n. 416, olio su tela, 46 × 38 cm, Trapani, Museo Nazionale Pepoli); Hans Eworth (?), *Ritratto di Jacobina Vogekort* (n. 515, olio su tela, 58 × 47 cm, Firenze, Galleria di Palazzo Pitti). Si veda Collobi Ragghianti 1990. Il numero fra parentesi si riferisce a quello del catalogo di Collobi Ragghianti.

<sup>55</sup> Nicolini 1925, pp. 162-163 e 233-236. Cfr. anche Liebaert 1919, pp. 1-103, in part. pp. 12-13; Wolfthal, 1989, p. 15.

<sup>56</sup> Baxandall 1964, pp. 105-107, che a differenza di Panofsky ritiene trattarsi di arazzi e non di pitture su tela, cfr. Baxandall 1964, pp. 105-106, nota 37.

<sup>57</sup> Si veda Nuttall 2000, p. 109. Le pitture su tavola, invece, erano generalmente indicate come 'tavola', 'tabernacolo' e i rispettivi diminutivi, cfr. Nuttall 2004, pp. 119-120. Un valido aiuto per ampliare le nostre conoscenze in merito all'uso piuttosto incerto dei termini 'panno',

fiamminga' o 'alla francese' si volesse semplicemente intendere lavori che seguivano la moda d'oltralpe, dunque fiammingheggianti, o di produzione prettamente nordica. Occorre, inoltre, aggiungere che all'epoca anche Lione era un importante centro di produzione di questa tipologia manifatturiera<sup>58</sup>, quindi esistevano panni dipinti, specificatamente di area francese. Dalla terminologia e dai soggetti rappresentati era possibile talvolta desumere se ci si riferisse a un panno dipinto o tessuto e se si trattasse o meno di manufatti appesi alle pareti, per esempio venivano impiegati i termini 'spalliera'<sup>59</sup> o 'sargia', quest'ultimo utilizzato per indicare le 'coperte da letto' ricamate o più spesso dipinte dai sargiai, che prendevano il nome nel XV secolo di 'padrone' o anche 'panno dipinto alla francese'<sup>60</sup>.

Ancora importante è fare un distinguo con le 'carte' o meglio 'carte penne' o 'dipinte', indicate nei documenti, prevalentemente immagini di carattere devozionale su carta o pergamena, alcune con stampe<sup>61</sup>, spesso colorate a mano, altre indubbiamente dipinte. Si tratta di un campo oggi forse ancor più sconosciuto delle pitture su panno, ma all'epoca in area fiamminga non era affatto inusuale trovare dipinti su pergamena o sulla più economica carta: anch'essi rappresentavano una valida alternativa al dipinto su tavola e potevano comunque essere incollati su un supporto ligneo, basti pensare al *San Gerolamo* di Detroit o alle *Stigmati di san Francesco* del Museo di Filadelfia di Jan van Eyck<sup>62</sup>, rispettivamente su carta e pergamena, montati su pannello. A questo scopo le stesse tavole sono una fonte privilegiata di indagine<sup>63</sup>, dal momento che in alcune di esse vi sono rappresentazioni di dipinti su carta o pergamena appesi alle pareti: è il caso del *Ritratto di giovane uomo* di Petrus Christus della National Gallery di Londra (fig. 3), dove una pergamena, con un'immagine del Volto Santo e una preghiera<sup>64</sup>, contornata da nastro rosso,

'pannolino', 'tela', probabilmente però indifferentemente adottati come sinonimi, avrebbero potuto fornirli i manuali di lingua *ante litteram*, grammatiche, che all'epoca circolavano. Non a caso, nella biblioteca di Michele di Giovanni Guinigi era presente anche «uno quaderno da imparare il fiamingo», tuttavia nella maggior parte dei casi si ha solo notizia di questo tipo di fonti. Cfr. Polica 1988, p. 44, nota 36; Galoppini 2003, p. 93, nota 144.

<sup>58</sup> Negli inventari della famiglia Gonzaga tra il 1540 e il 1542 è possibile trovare «tela / renso / fodra da lion» così come «sarza / tela de Fiandra», in Antenhofer 2016, p. 42.

<sup>59</sup> Wackernagel 1981, p. 156.

<sup>60</sup> Pons 1990, p. 119. La sargia è una coperta da letto di lana o lino comunemente dipinta, cfr. Schiaparelli 1908, pp. 197-207. Nel 1501 e 1505 Filippo Gualterotti, mercante a Bruges, acquista per il cognato Alessandro Gondi arazzi e sargie, si veda ASF, *Carte Gondi* (d'ora in poi CG), filza 36, *Libro dei debitori, creditori e ricordanze di Alessandro d'Antonio Gondi*, ff. 223v, 243r, in Nuttall 2004, p. 78 e p. 80. Cfr. anche Veratelli 2016, p. 457.

<sup>61</sup> Si veda Landau, Parshall 1994, pp. 81-82.

<sup>62</sup> Per approfondimenti su quest'ultimo cfr. Geirnaert 2000.

<sup>63</sup> Di diverso avviso cfr. Schmidt 2005, p. 41.

<sup>64</sup> Si veda Lane 1970; Hamburger 1998, p. 362.

è appesa al muro e fissata con dei chiodi su una tavola<sup>65</sup>. Un altro esempio si può osservare nell'*Annunciazione* di Bruxelles attribuita a Robert Campin: a protezione della casa, sul camino, è affisso un san Cristoforo<sup>66</sup>. Oggetti simili con o senza cornice appaiono rappresentati sia all'interno della chiesa in cui è ambientata la crocifissione nel pannello centrale del trittico del Maestro della Redenzione del Prado (ca. 1450), precedentemente identificato come Vrancke van der Stock, sia nel *San Benedetto* di Memling degli Uffizi (1487). Ancora, nel *Ritratto di donatrice*, oggi a Washington (ca. 1455), di Christus (fig. 4), sulla parete di fondo, dietro alla committente genovese, appartenente alla famiglia Vivaldi, ma sposata con un Lomellini, viene sistemata con della cera quella che è generalmente indicata come carta dipinta o ancor meglio incisa, in cui compare una figura identificata come santa Elisabetta d'Ungheria, che potrebbe rimandare al nome della donna, accompagnata da un'iscrizione illeggibile<sup>67</sup>. Qualcosa di simile si ritrova nell'*Annunciazione* di Joos van Cleve del Metropolitan Museum di New York (ca. 1525) dove affissa al muro appare ciò che viene considerata una xilografia a colori, raffigurante Mosè (fig. 5)<sup>68</sup>. Ci si potrebbe quindi interrogare se, data la diffusione dei panni, anche in questi casi non possa trattarsi proprio di tele, piuttosto che di carte, magari non dipinte, ma impresse appunto mediante xilografie, velocizzandone il processo di produzione. Nel 1436, infatti, il quantitativo di stampe o dipinti su tela o carta importati a Venezia doveva essere piuttosto consistente se gli artisti cercarono di contenerne il numero; inoltre, molti manufatti di questo tipo vennero importati a Roma e a Firenze nel secolo successivo<sup>69</sup>. Era forse possibile far confusione tra 'carte' e 'panni', come accade nel caso di Alessandra Strozzi<sup>70</sup>.

Qualora i panni dipinti non venissero utilizzati come stendardi o per lavori temporanei<sup>71</sup>, essi andavano dunque ad arredare e decorare le case dell'élite

<sup>65</sup> Cfr. Reynolds 2000, pp. 94-95.

<sup>66</sup> Cfr. Pignarre-Altermatt 2022, p. 8.

<sup>67</sup> Si veda Eisler 1977, pp. 51-54; Hand, Wolff 1986, pp. 49-55 (schede 1961.9.10 (1367) e 1961.9.11 (1368)); Ainsworth 1994, pp. 131-135 (scheda 12); Driver 1998, pp. 143-144; Schmidt 2005, p. 41. Sull'identità dei due personaggi, cfr. Parma 1999, pp. 86-87; Galassi 2006, pp. 86-87.

<sup>68</sup> Cfr. Ainsworth, Christiansen 1998, pp. 364-365 (scheda 97). Si veda anche <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436791>>, 27.02.2025. Un altro esempio è la stampa, probabilmente una xilografia, presente nella *Madonna con Bambino*, opera di ambito fiammingo della Galleria Sabauda di Torino, restaurata nel 2020, <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100350996>>, 27.02.2025.

<sup>69</sup> In Veneto si può notare come il supporto su tela si diffonda in anticipo rispetto al resto d'Italia e da ciò potrebbe dipendere anche una maggiore conoscenza dell'arte fiamminga in laguna.

<sup>70</sup> Si veda *supra*. Certamente più plausibile è invece l'ipotesi che si possa trattare di una carta evidentemente a stampa, poi dipinta, nell'*Annunciazione* di Jan Provoost, oggi alla Galleria di Palazzo Bianco a Genova. Sul dipinto eseguito entro il primo decennio del XVI secolo, cfr. Galassi 2018.

<sup>71</sup> Si tratta di manufatti utilizzati per particolari eventi che per esempio dovevano essere portati in processione e dunque necessitavano di un peso adeguato al loro uso, di conseguenza

cittadina<sup>72</sup>, come sottolinea anche Van Mander nella biografia di Rogier di Bruges<sup>73</sup>. In particolare i panni di più grandi dimensioni potevano essere appesi grazie ad anelli e ganci come gli arazzi o anche distesi alla parete mediante chiodi<sup>74</sup>, senza cornice se non quella dipinta<sup>75</sup>. Spesso invece quelli di piccole dimensioni, e ciò accadeva anche per i dipinti su carta o pergamena, venivano montati su telai e incorniciati<sup>76</sup>, come deducibile dagli esempi sopra citati. Nell'inventario del 1493 tra le pitture lasciate da Eleonora d'Aragona, duchessa di Ferrara compare per esempio «[u]n quadroto cum una nostra donna depincta. In tela ala fiamenga».<sup>77</sup> È quindi possibile supporre che in questo caso il panno fosse stato montato su un supporto ligneo in un secondo momento, ovvero al suo arrivo in Italia, dopo essere stato arrotolato, sfruttando la praticità della tela che poteva essere facilmente spedita e inviata al committente o acquirente<sup>78</sup>.

Un esempio di tempera su tela poi incollata su tavola è il *Redentore benedicente* (228 × 86 cm) della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia, molto compromesso sotto il profilo conservativo e per questo recentemente restaurato<sup>79</sup>, sulla cui paternità permangono incertezze, che hanno visto proporre tra gli altri il nome di Hugo van der Goes<sup>80</sup> e Giusto di Gand<sup>81</sup>. Sempre a Giusto

la tela diveniva una scelta quasi obbligata. Per la realizzazione di stendardi e gonfaloni professionali ('palii') si potevano poi utilizzare anche stoffe di seta ('zendado'), cfr. Cennini 2003, cap. CLXV, pp. 185-186.

<sup>72</sup> Cfr. Rohlmann 1999, p. 45. Dello stesso autore si veda Rohlmann 1994. Cfr. anche Henry 2011.

<sup>73</sup> «In desen tijt had men de maniere, te maken groote doecken, met groote beelden in, die men ghebruyckte om Camers mede te behangen, als met Tapijtsenrije, en waren van Ey-verwe oft Lijm-verwe ghedaen», Van Mander 1969, f. 203r (il corsivo è nel testo).

<sup>74</sup> Cfr. Reynolds 2000, p. 92. Si veda anche LeZotte 2008.

<sup>75</sup> Mund 2005, p. 139.

<sup>76</sup> Molti avevano una cornice dorata, mentre pochi erano su telaio senza cornice. Inoltre, all'epoca il termine telaio si usava in connessione con la montatura dei panni dipinti senza il preciso significato che ha oggi la parola, cfr. Verougstraete 2015, p. 80.

<sup>77</sup> Liebaert 1919, p. 15. Si veda anche Venturi 1888, p. 351.

<sup>78</sup> Nel 1500 un carico spedito da Sluys a Livorno includeva per esempio un rotolo di dipinti su carta che solo una volta giunti a destinazione sarebbero stati montati su pannello o telaio, come probabilmente doveva accadere per quelli su tela, cfr. Nuttall 2000, p. 109.

<sup>79</sup> L'opera è stata sottoposta nel 2018 a un delicato intervento di restauro realizzato presso l'ISCR – Istituto Superiore per la Formazione ed il Restauro di Roma, si veda Toppan 2021.

<sup>80</sup> Limentani Virdis 1997, p. 62.

<sup>81</sup> Di questo artista, solitamente indentificato con Joos van Wassehove, poco è noto, se non la sua permanenza a Urbino tra il 1473 e il 1475, ingaggiato dalla confraternita del Corpus Domini della città per la realizzazione della *Comunione degli apostoli*. Dai documenti di spese degli stessi confratelli, però, nel libro B1, alla data 23 novembre 1475 è possibile leggere: «[...] e bolognini 9 per tela tolta per dare a mastro Giusto depintore che diceva volere a sue spese per fare una insegna bella per la fraternita a conto de ditta fraternita», ciò ha così portato Susan Urbach ad avanzare l'ipotesi che potesse trattarsi dello stesso panno oggi a Venezia, ipotesi accolta anche da Francesca Bottacin. Cfr. Urbach 2006, p. 393; Bottacin 2021.

viene assegnata la tela con l'*Adorazione dei Magi* (fig. 6) del Metropolitan di New York (109,2 × 160 cm), che ha alcune innegabili somiglianze stilistiche con l'opera di Venezia. Datato intorno alla seconda metà degli anni '60 del Quattrocento e tuttora in buono stato conservativo<sup>82</sup>, il dipinto newyorkese presenta due bordi laterali di una tonalità piuttosto scura di colore rosso-bruno, a cui doveva probabilmente sovrapporsi la cornice, nonostante alcuni studiosi ritengano pensabile che questi margini dovessero rimanere visibili<sup>83</sup>.

A dimostrazione della possibile aggiunta di cornici si vedano anche tele di lino quali la *Deposizione* della National Gallery di Londra (fig. 7), l'*Annunciazione* del J. Paul Getty Museum di Los Angeles (fig. 8) e la *Resurrezione* del Norton Simon Museum di Pasadena, tutte di misure simili (ca. 90,2 × 74,3 cm) e assegnate alla mano di Dieric Bouts<sup>84</sup>. I dipinti, probabilmente realizzati per un mercante italiano, forse veneziano, mostrano ancora una certa brillantezza dei colori in corrispondenza dell'estremità superiore dell'opera, evidentemente coperta un tempo proprio dalla cornice che, posizionata più in basso rispetto a quanto il pittore si sarebbe immaginato, ha protetto quella parte dal deterioramento, che in alcuni casi, laddove è stato applicato uno strato molto sottile di pittura, ha reso visibile il supporto in stoffa<sup>85</sup>. Si notano poi sul bordo superiore e talvolta su quello inferiore i fori dei chiodi arrugginiti utilizzati per il fissaggio delle tele, che potevano essere incollate a una tavola – è il caso del *Redentore* della Ca' d'Oro – o eventualmente anche a un telaio<sup>86</sup>. Essi emergono dal contorno scuro che scorre, come spesso accade nei panni dipinti, lungo tutti e quattro i lati per indicare appunto la porzione di tessuto che andava coperta<sup>87</sup>. Inoltre, è verosimile pensare che la tela venisse tempo-

<sup>82</sup> Cfr. Scully, Seidel 2016.

<sup>83</sup> Si veda Metzger, Wolfthal 2014, pp. 75-76.

<sup>84</sup> Secondo alcuni sono da aggiungersi al gruppo l'*Adorazione dei Magi* (34,5 × 28 cm), ora in collezione privata e di cui resta una copia in un disegno degli Uffizi, e la *Crocifissione* del Museo Reale di Belle Arti di Bruxelles (179 × 152 cm). A questo proposito si segnala Masschelein-Kleiner *et al.* 1978-1979. È stato, inoltre, suggerito che in origine le tele potessero far tutte parte di un unico altare, ipotesi poi smentita dalle recenti indagini tecniche, anche osservando differenze di carattere stilistico e tecnico, si veda Johnson *et al.* 2017. Il primo riferimento a queste opere si deve all'allora direttore della National Gallery di Londra, Sir Charles Eastlake, che nel 1858 appuntava sul suo taccuino la presenza di quattro pitture a tempera a Milano, dicendole un tempo appartenute alla famiglia Foscari e attribuendole a Rogier van der Weyden. Si veda Metzger, Wolfthal 2014, pp. 49-53.

<sup>85</sup> Cfr. Bomford *et al.* 1986, p. 46.

<sup>86</sup> «[E] terra' questo modo in tela, che prima ti conviene metere in telaio bene distesa, e chiavare prima e' diritti delle cuciture; poi d'intorno intorno andare con chiovetti, distenderla egualmente d'una perfetta ragione, che tutta perfettamente habbi ritrovato bene ciascheduno nerbo», Cennini 2003, cap. CLXII, p. 182. Sul fatto che nel Quattrocento e nel Cinquecento i panni dipinti fossero meno frequentemente fissati a un telaio, come le moderne tele, e più spesso incollati o inchiodati su tavola e contornati da cornice, cfr. Leonard *et al.* 1988, p. 520; Scully, Seidel 2016, p. 4.

<sup>87</sup> Si veda Verougstraete-Marcq, Van Schoutte 1989, pp. 56-58.

raneamente distesa perfino in fase di lavoro, per facilitarne la pittura<sup>88</sup>, come esemplificato nella xilografia di Hans Burgkmair *L'imperatore Massimiliano nello studio del pittore*<sup>89</sup>, per essere, al termine dei lavori, tagliata, seguendone i margini esterni.

Qualche ulteriore informazione è possibile dedurla dalle fonti manualistiche e documentarie che illustrano le modalità di esecuzione di questi dipinti su tessuto. Cennino Cennini nel suo *Libro dell'arte*, riferendosi in particolare alla situazione italiana tra XIV e XV secolo dedica il capitolo CLXII proprio «al modo del lavorare in tela, cioè in panno lino». Egli suggerisce una preparazione fatta di colla animale, ricavata dalle cartilagini di bovini, ovini o pesci e uno strato di gesso sottile, per procedere con il disegno preparatorio, a cui dovevano seguire più stesure di colore. La tecnica italiana per i panni dipinti era molto simile a quella adottata per le pitture su tavola, prevedendo solitamente una preparazione in gesso e tempera a uovo: le differenze fra tavola e tela come supporto non erano così marcate nella realizzazione del dipinto, ma le seconde erano inevitabilmente più comode nel trasporto e più veloci da produrre, mancando tutta la fase di taglio, asciugatura e piallatura del supporto ligneo. Nel testo si affronta poi «il modo di lavorare colla forma dipinti in panno» dove si fa chiara menzione a tele decorate mediante xilografia, attraverso cui veniva approntato il disegno, colorato attentamente in un secondo momento<sup>90</sup>. Tale tecnica non poteva essere applicata agevolmente su tavola; al contrario, permetteva una produzione più rapida delle carte o dei panni dipinti, realizzati così 'in serie', abbattendone i costi. Per quanto concerne le tecniche impiegate per operare su tessuto è doveroso riferirsi anche ad altre fonti come gli *Experimenta de coloribus* (1398-1411) di Giovanni Alcherio, basati sulle ricette di un ricamatore fiammingo, che a sua volta ne denuncia l'origine inglese, e inseriti insieme ad altri trattati nella trascrizione di Jean Lebègue del 1431 in cui è presente una sezione dedicata al «linni pannum», presa dal *De Coloribus et Artibus Romanorum*<sup>91</sup>. Persino nel quattrocentesco Manoscritto 1247 della Biblioteca Riccardiana di Firenze (ms. Ricc. 1247, ff. 21v-22r) si parla di tempera a colla su tela, con specifico cenno al suo uso per dipingere «a modo de Fiandra»<sup>92</sup>.

<sup>88</sup> Cfr. Wolfthal 1989, p. 24.

<sup>89</sup> Tratta dall'opera *Der Weisskunig* (il re bianco), un romanzo cavalleresco realizzato tra il 1514 e il 1516, ispirato nel titolo all'armatura bianca e lucente dell'imperatore Massimiliano I d'Asburgo.

<sup>90</sup> Cfr. Cennini 2003, cap. CLXXIII, pp. 195-196, in part. nota a p. 195. Si veda anche Bertelli 1977. La tempera a uovo generalmente non era indicata per i panni che fossero destinati all'arrotolamento e alla frequente movimentazione.

<sup>91</sup> Si tratta del manoscritto Ms. lat. 6741 conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi. Cfr. Merrifield 1849. Per il *De coloribus et artibus Romanorum* dello pseudo Eraclio, l'edizione di riferimento è quella di Garzya Romano, Eraclio (1996). Si veda anche Tosatti 2007.

<sup>92</sup> Cfr. Seccaroni 2002, pp. 103-104.

A conzar bona tella per depenzer a modo de Fiandra. Recipe cola de raspadure de carte de capretto, et lassala marziare in uno vaso invidriato over instagnato. Poi metti dentro la tella et trucala bene et tira in telaro. Poi toi del formento et mettillo al foco bolire con aqua a modo de menestra, et fallo bolire tanto che sia desfatto. Et mettilo in una pezza et struca fora, et quello che n'esce metti uno pocho de mele. Dapoi meti sula tela de quello che n'esce, et mene con uno cortello per la tella tanto che stropi tutti li busi. Et è cosa perfetta. Temperar colori a modo de Fiandria. Recipe cola truperfata e meti dentro uno poco de guma che non sia tropo forte. Et con questo licor tempera i colori<sup>93</sup>.

In questo caso si illustra una preparazione del supporto sostanzialmente a base di colla animale, mentre riguardo al legante si fa riferimento a una miscela di colla e gomma. Le fonti documentarie però indicano nell'area fiamminga anche l'olio fra i *medium* per la pittura su panno<sup>94</sup>, lo stesso manoscritto della Riccardiana ne è un esempio, riportando «[d]epenzer suso a olio», espressione poi cancellata. Tuttavia ciò che più comunemente si evince dai lavori sopravvissuti, come nel caso delle già citate tele assegnate alla mano di Dieric Bouts, è l'utilizzo di colori a base acquosa, a cui veniva aggiunta colla animale<sup>95</sup>. Definiti da Van Mander 'water-verwe', essi erano di facile asciugatura e quindi più appropriati per i trasporti. Nell'ambito nordico appare così «un diverso modo di concepire la pittura su tela, con colori liquidi in parte assorbiti dal supporto, che traspare attraverso le pennellate, con un effetto di stesure pittoriche molto sottili, magre»<sup>96</sup>, che non mancano di influenzare nel XV secolo anche la produzione di tele in Italia<sup>97</sup>. I dipinti a tempera a colla offrivano garanzia di maggiore economicità, in quanto i pigmenti erano meno costosi; non è, tuttavia, il caso di Bouts che ha comunque usato materiali di pregio. Inoltre, lo spessore dello strato cromatico, minore che nelle pitture su tavola, non poteva che meglio adattarsi alla naturale elasticità del tessuto. I colori, stesi generalmente su supporto umido, da qui la parola guazzo, spesso utilizzata nelle fonti rinascimentali<sup>98</sup>, apparivano satinati e opachi, presentando un effetto diverso, rispetto a quello lucido e smaltato della pittura a olio; i toni, inoltre, risultavano più limitati. Secondo Nuttall, era comunque possibile dar vita a soluzioni coloristiche estremamente realistiche e sofisticate grazie alle tonalità delicate che all'epoca dovevano mostrarsi certamente molto più intense e luminose, a

<sup>93</sup> Citato in Moioli, Seccaroni 2008, p. 29.

<sup>94</sup> Per esempio nel 1434 il pittore di Gand Saladijn de Stoevere stipulò un contratto per dipingere una crocifissione a olio su panno, cfr. Reynolds 2000, p. 91. La tecnica a olio era talvolta impiegata per bandiere e stendardi, si veda Van Coolput, Vandenbroeck 1991, pp. 15-16. Cfr. anche Martens 2002-2003, p. 119.

<sup>95</sup> Si veda Mund 2005, p. 136.

<sup>96</sup> Bensi 2008, p. 24. Lo strato di colore doveva essere sottile perché qualora fosse stato troppo spesso si sarebbe potuto facilmente distaccare.

<sup>97</sup> Cfr. Bensi 2002. Andrea Mantegna aveva per esempio una particolare predilezione per la tela, cfr. Rothe 1992; Dunkerton 1993.

<sup>98</sup> Moioli, Seccaroni 2008, p. 30. Si veda anche Wolfthal 1987, p. 120.

dispetto dei pochi esempi sopravvissuti, tanto che forse la percezione agli occhi del pubblico poteva non essere molto dissimile da quella di manufatti dipinti a olio anche perché artisti come Giusto di Gand, seguiti successivamente da Gerard David e Metsys, tentavano di riprodurre sui panni gli effetti illusionistici tipici delle tavole<sup>99</sup>. Pensiamo al solo fatto che un attento e aggiornato conoscitore dell'arte del suo tempo, quale Tommaso Portinari non fa distinzione tra panni dipinti e tavole, facendo presumere che questi oggetti non fossero solo e necessariamente un'alternativa economica alle pitture su legno<sup>100</sup>. Tuttavia, proprio su quest'ultimo aspetto, si potrebbe discutere visto che nel 1548 Paolo Pino nel *Dialogo di pittura* scrive: «il modo di colorire à guazzo è imperfetto, e più fragile, et à me non diletta, onde lasciamolo all'oltramontani, i quali sono privi della vera via»<sup>101</sup>.

### 3. *Pittore di panni*, doekschilder o cleederscriver?

A questo punto è certamente più chiaro che l'oggetto al quale si fa preciso riferimento è ciò che nel suo *Tagebuch der Reise in die Niederlande*, Albrecht Dürer chiama 'Tüchlein'<sup>102</sup>, ossia, volendo darne precisa definizione, «pittura a tempera – in strato molto sottile steso sul supporto o su esiguo strato di colla, senza strato preparatorio – su tela di lino a grana molto fine e compatta, in uso in specie nelle Fiandre nel Quattro e Cinquecento»<sup>103</sup>. Nei primi dizionari multilingue<sup>104</sup>, quali il *Pentaglottos* (latino, greco, fiammingo, francese, tedesco)<sup>105</sup> e il *Dictionarium tetraglotton* (latino, greco, fiammingo, francese), stampati ad Anversa, rispettivamente nel 1546 e nel 1562 è possibile notare come la terminologia negli anni sia rimasta sostanzialmente invariata. Questi, insieme ad altri testi, fra cui si citano il *Quinque linguarum* del 1533 e il *Sex linguarum* del 1541<sup>106</sup>, erano all'epoca importanti per agevolare le operazioni commerciali e in essi si trova anche il linguaggio tecnico relativo al mercato artistico. Si può in questo modo verificare che i termini fiamminghi *laken* e *doeck*, in tedesco *Tüch*, erano usati con il significato di panno, *pannus*, mentre

<sup>99</sup> Wolfthal 1989, p. 33. Su Metsys, cfr. Roy 1988.

<sup>100</sup> Cfr. Nuttall 2004, p. 189.

<sup>101</sup> Pino 1548, p. 20.

<sup>102</sup> «Item meinem Wirt hab ich zu kaufen geben auf ein tüchlein ein gemahlt Marienbild um 2 fl. reinisch» e ancora «Ich hab dem klein Factor von Portugal, Francisco signor, mein tüchlein mit dem Kindlein geschenkt, ist 10 fl. wert», Dürer 1956, p. 114, ll. 9-11 e p. 148, ll. 7-8.

<sup>103</sup> Tosatti 2007, p. 162.

<sup>104</sup> Si veda Considine 2008.

<sup>105</sup> Calepino 1546.

<sup>106</sup> Garrone 1526; *Quinque linguarum* 1533; *Sex linguarum* 1541 e De Berlaimont 1558.

*vlas* con quello di lino, *linum*<sup>107</sup>: generalmente, come visto appunto, i panni dipinti erano di lino. Nel territorio germanico si parlava anche di *bemalte Leinwand*, in quello francese nel Trecento di *draps peints* e poi più tardi di *toiles* o *tentures peintes*, ancora in area neerlandese di *draps de Bruges*, mentre negli inventari olandesi nel corso del XVII secolo variamente si utilizzava *wasdoekschildering*, *beschilder*, *kaasdoek* e *lijnwaad*, in latino invece *tela picta*, *pannum pinctum* e *linni pannum*<sup>108</sup>.

L'analisi della terminologia è anche in grado di fornire utili elementi per circoscrivere meglio gli artigiani e artisti che dovevano occuparsi di questo tipo di produzione e stabilire con maggiore chiarezza la differenza fra *schilder*<sup>109</sup>, pittori generalmente di pannelli, e *cleederscriver*<sup>110</sup>, coloro che operavano sui panni, figure anch'esse ampiamente documentate nelle liste delle gilde. Riferendosi nello specifico alla corporazione dei produttori di immagini (*beeldemaker*) e dei sellai (*sadelaer*) di Bruges, ben presto conosciuta come gilda dei pittori e dei sellai<sup>111</sup>, la gilda di San Luca, a seguito dello spostamento degli intagliatori del legno all'interno della corporazione dei falegnami nel 1432, è possibile notare come ne facessero parte anche vetrai, specchiai e *cleederscriver*<sup>112</sup>. Le liste della corporazione ogni anno indicavano se i membri erano *cleederscriver* o *schilder*, evidenziando come precedentemente al 1523 il rapporto

<sup>107</sup> *Dictionarium Tetraglotton* 1562, p. 182v e p. 218v. *Pannus* si trova anche tradotto come *Doeckken*, *Drap* e *Drapeau*.

<sup>108</sup> Cfr. Mander 1997, p. 130.

<sup>109</sup> Si veda il lemma sul *Woordenboek* 1864-2001 «*schilder*: Maker van schilden. Deze beeteekenis, die ook aan het mhd. en mnd. woord eigen schijnt geweest te zijn (zie de wdbb. van Lübben en Lexer), zal ook het mnl. woord wel gehad hebben; er is evenwel geen enkel zeker bewijs van opgeteekend. Kil. ouderscheidt «*schildmaecker*, *scutarius*, *faber scutarius*» van «*schilder*, *pictor*,» doch bij schilderen voegt hij «quasi dicas *clypeum formare* s. *pingere*». De gewone beeteekenis is in elk geval geweest hij die de wapens op schilden aanbrengt, *wapenschilder*; ook *decoratieschilder*, hij die *wapenschilden* vervaardigt ter versiering van gevels, voor optochten enz».

<sup>110</sup> Si veda il lemma sul *Woordenboek* 1864-2001: «*cladderscriver*, *cladderscrivere*: *Doekschilder*, *behangselschilder*. Zij maken deel uit van het St. Lucasgild. Het zijn geen kunstschilders en het is hun niet geoorloofd, *schilderijen* te maken en ten toon te stellen, waartegen zij echter in 1458 opkomen (vgl. Ann. Em. 18, 29). Zij werken op linnen (ald. bl. 30). In 1463 wordt hun toegestaan om ook *schilderijen* te maken en ten toon te stellen; alleen wordt hun het gebruik van olieverf ontzegd (bl. 32 en 33). Vgl. Gailliard, Invent. v. Br. Gloss. 142: «*cleederscriver*, le moderne peintre décorateur.» Vgl. ald. Intr. 131 noot; 133 noot; 5, 237; Rek. v. Brugge v. 1302, bl. 326, en Invent. v. Br. Intr. 132 noot: «B. van scrivenen in de ghiselcamere an een cleet.» Zie voorbeelden van *cladderscriver*, Ann. Em. 18, 17; 21, (driemaal), 28 (tweemaal); 29 (driemaal); 30; 31 (driemaal); 32; 33; 73; 78; 239; 238; 16, 3 vlgg».

<sup>111</sup> Van de Castele, p. 22, n. xvii. Gli *schilder* erano dunque così chiamati perché storicamente dipingevano gli *schild*, ovvero gli scudi, il cui strato esterno rivestito in cuoio veniva dipinto a olio, come avveniva per le selle: da qui l'associazione tra *schilder* e sellai. Si veda Schmidt 2008, p. 26.

<sup>112</sup> Per esattezza «[i]ls appartiennent à sept groupes professionnels: les peintres, les peintres d'étoffe, les selliers, les bourreliers, les sculpteurs d'arçon, les verriers, les miroitiers», Sosson 1970, pp. 93-94. Cfr. anche Stabel 2007.

fosse di circa 4 a 10. Inoltre, prima del 1530, più o meno il 40% dei pittori che diventava decano della gilda e il 50% di quelli che assumeva la carica di governatore era *cleederscriver*<sup>113</sup>, un numero piuttosto consistente, che andava a occupare anche posizioni di rilievo all'interno della corporazione<sup>114</sup>, eppure poco o nulla è noto della vita e delle opere di questi artigiani. Di molti è persino sconosciuta l'identità, nonostante dai documenti traspaia la presenza di specialisti del settore. Un'eccezione è rappresentata da Jean Bevelant, nativo di Bruges, ma iscritto nel 1422 alla gilda di San Luca di Tournai, a cui si aggiungono Jacob Bevelant, probabilmente suo parente e maestro *cleederscriver* a Bruges e ancora Pieter Voghelare<sup>115</sup>. In particolare, in quest'ultima città i *cleederscriver* erano considerati inferiori rispetto agli *schilder* che dipingevano proprio su tavola; i primi avevano quindi uno *status* differente ed erano privi delle libertà di azione di chi operava su tavola<sup>116</sup>. Ai *cleederscriver*, per esempio, non era concesso, esibire a scopo di vendita i propri lavori – almeno fino al 1463 –, né dipingere a olio. Lo stesso non valeva per gli *schilder*, i quali, come nel caso di Jan van Eyck<sup>117</sup>, risultavano spesso anche autori di pitture su stoffa. Nell'inventario di Margherita d'Austria del 1516, infatti, si riporta: «[u]ng moien tableau de la face d'une Portugaloise que Madame a eu de Don Diego. Fait de la main de Johannes et est fait sans huelle et sur toile»<sup>118</sup>. Questo fu un ritratto eseguito dal maestro fiammingo, probabilmente durante una missione diplomatica in Portogallo nel 1428-1430 e che molti storici dell'arte ritengono essere quello di Isabella di Aviz, moglie del duca di Borgogna Filippo il Buono. Non può altresì ritenersi un caso che a Bouts fosse stato vietato nel contratto relativo al *Trittico con l'Ultima cena* del 1464 di accettare altri *tafelwerck*, ossia impegnative commissioni su tavola, in modo da garantire che il pittore si dedicasse a tempo pieno alla commissione ricevuta, ma questo non gli poteva impedire di continuare a sviluppare i propri progetti attraverso schizzi, disegni e appunto panni dipinti a cui non si fa cenno nel contratto<sup>119</sup>.

<sup>113</sup> Si veda Wolfthal 1986, pp. 20-21.

<sup>114</sup> Nel 1462 i *cleederscriver* insieme ai vetrai e agli specchiai, citavano in giudizio i pittori di pannelli e i sellai per aver monopolizzato la posizione di decano della gilda. La sentenza si conclude ritenendo che ognuna delle categorie dovesse avere decani tra i suoi membri ogni tre anni. Inoltre i sette rappresentanti del consiglio governativo dovevano essere così suddivisi: 2 sellai, 2 vetrai e specchiai, 2 pittori di pannelli e uno di stoffe. Wolfthal 1989, p. 7.

<sup>115</sup> Ivi, p. 8.

<sup>116</sup> Cfr. Billinge *et al.* 1997, pp. 9-10. Si veda anche Campbell 1976, p. 191, in cui i *cleederscriver* vengono appunto definiti 'pittori di panni'.

<sup>117</sup> Sui possibili lavori su stoffa di Jan van Eyck, cfr. Wolfthal 1989, pp. 9-11.

<sup>118</sup> Citato in Mund 2005, p. 138.

<sup>119</sup> «Ende is vorwerde dat de voirscreven meester dieric als hy dese tafele voirscreven begonst sal / hebben gheen ander tafelwerck aennemen en sal voir dat dese voirscreven tafele volmaect zyn sal», Schöne 1938, p. 240, doc. 55. Recentemente Périer-D'Ieteren 2005, p. 372. Si veda anche Dominici 2018, p. 138.

Gli statuti della gilda<sup>120</sup> e le decisioni giuridiche sottolineavano l'apparente minor prestigio della tela, che portò i *cleederscriver* a rivolgersi persino alle autorità cittadine per cercare di fermare il monopolio dei pittori. L'obiettivo perseguito all'interno di questa, come di altre corporazioni, era quello di mantenere il monopolio sull'attività artistica, adottando misure protettive. Le diverse professioni si dividevano in vari gruppi, ciascuno dei quali difendeva i propri interessi e disciplinava la concorrenza fra i membri, assumendo il controllo sulla produzione mediante l'imposizione di norme statuarie che stabilivano, per esempio, per ogni maestro la quantità minima di garzoni o apprendisti da assumere, le tecniche di lavorazione e la qualità dei materiali. Tuttavia non mancavano per questo le controversie: da una causa legale del 1458 emerge che due *cleederscriver*, Berthelmeeuse Dringhenbeerch e Janne Vanden Ghouden, fossero stati citati in giudizio per aver esposto alcuni dipinti, una pratica riservata solo ai pittori di pannelli<sup>121</sup>. La sentenza, sebbene dichiarasse che era loro concesso dipingere su statue, stoffe e pannelli, affermava che essi non avrebbero comunque potuto esibire pubblicamente i loro lavori e che quindi si sarebbero dovuti limitare a ricevere commissioni all'interno della propria bottega, così come non avrebbero potuto assumere apprendisti pittori di pannelli. Appare dunque evidente che nella pratica sia *schilder* sia *cleederscriver* potevano dipingere su stoffa e su legno. Si affermò poi sempre in questa occasione che un dipinto su stoffa di più di due *ell* (ca. 140 cm) in lunghezza doveva essere su lino nuovo, se più piccolo e senza buchi o toppe poteva anche essere su lino vecchio, lavorato da umido e non ne doveva essere preparato con colla più di quanto non se ne potesse fare in una sola volta<sup>122</sup>. Successivamente, nel 1463, ritornando sulla questione, venne finalmente permesso ai *cleederscriver* di esibire liberamente i propri lavori, ma fu comunque vietato loro di dipingere a olio: questa prerogativa rimaneva esclusiva dei pittori di pannelli<sup>123</sup>. Meno di vent'anni prima, nel 1447, nella città fiamminga la stessa tecnica era stata proibita ai miniatori<sup>124</sup>.

I *cleederscriver*, ritenuti inizialmente anche disegnatori di abiti<sup>125</sup>, poi *peintres-décorateurs* vengono solitamente indicati come 'pittori di stoffe', ma in realtà se il termine *cleeder* può essere tradotto in latino con *vestis*<sup>126</sup>, ossia 'abito', e per traslato la stoffa con cui era fatto, *scriver* o anche *schrijver* diffi-

<sup>120</sup> Per i regolamenti della gilda dei pittori di Bruges, cfr. Van de Casteele 1886; Vanden Haute 1913. Invece, per i regolamenti di Anversa si veda Van der Straelen 1855.

<sup>121</sup> Van de Casteele 1886, pp. 28-30. Si veda anche Wolfthal 1986, pp. 34-35.

<sup>122</sup> Wolfthal 1989, pp. 23-24.

<sup>123</sup> «[C]leederscrivers niet ne zulle moghen wercken up hueren cledern met eenigher olievaerwen», Van de Casteele 1886, p. 33.

<sup>124</sup> Wolfthal 1986, p. 22.

<sup>125</sup> Van de Casteele 1886, p. 8, nota 1.

<sup>126</sup> *Dictionarium tetraglotton* 1562, p. 322v. *Vestimentum* e *vestis* sono entrambi tradotti con *cleedt*.

cilmente è accostabile alla parola ‘pittore’, se non in modo arbitrario. Letteralmente *kleederschrijver* o *cleederscriver* significa ‘colui che scrive sulla stoffa’; si potrebbe perciò più facilmente pensare a xilografi su tela. Esiste, infatti, anche il termine *doekschilder* per specificare evidentemente in maniera più appropriata i ‘pittori di panni’<sup>127</sup>. Nel *Middelnederlandsch handwoordenboek* di Jacob Verdam troviamo vicino alla parola *schriver* il significato di ‘scrittore’, ‘copista’ e solo in senso lato, come ultima opzione, anche quello di ‘pittore’; del resto, nello stesso testo si riporta «[c]lederschraver [...] [d]oekschilder, behangeselschilder»<sup>128</sup>, quindi *cleederschraver* e *doekschilder* vengono accostati e possono apparire anche nelle varianti di *cleederscriver*, *cleerscryver*, *kleederschrijver* e *doekschilder*. Tuttavia, pur presupponendo una sovrapposizione di significato fra i vari termini, sarebbe doveroso riflettere sulla concreta possibilità che le parole anche allora potessero includere il più delle volte alcune sfumature, magari proprio per differenziare le tecniche di realizzazione e che i *cleederscriver*, pur occupandosi anch’essi di pittura su panno, lo facessero soprattutto qualora si trattasse di colorare a mano le stampe, come spesso peraltro avveniva. In effetti, trattandosi di manufatti piuttosto diffusi e richiesti, la loro produzione doveva certamente sostenere ritmi intensi che la xilografia avrebbe meglio assecondato. Des Roches, infatti, nel 1777 sostenne: «[l]es Imprimeurs sur étoffes, sont indiqués par le mot de *Cleerscriver*»<sup>129</sup>. Si spiega quindi come fossero gli stampatori su tela a prendere il nome di *cleerscriver*.

Nell’edizione delle *Liggeren*, le liste ufficiali di Anversa che forniscono dal 1453 una serie piuttosto cospicua di iscrizioni di maestri e apprendisti, curata da Philips Felix Rombouts e Théodore van Lerijs, si indica *cleerscryvere* come *calligraphe*<sup>130</sup>. La prima volta in cui appare questo termine vicino al nome di

<sup>127</sup> Sui *doekschilder* si veda Van Biervliet 1985.

<sup>128</sup> Verdam 1911, p. 293. «Schraver, znw. m. 1) Schrijver, hij die de schrijfkunst verstaat en uitoefent, copijst; vr. *schraverse*; *schraverige* (vla.; ook boekhoudster). 2) naam voor verschillende ambtenaren, met het schrijven van ambtelijke stukken belast, schrijver, klerk; schepenklerk; geheimschrijver; kanselier; notaris; s. *van den bloede*, griffier van een met lijfstraffelijke rechtspleging belast college. 3) schrijver, auteur. 4) schilder, vooral: decoratie-, historieschilder», Verdam 1911, p. 528. «Immers het woord *scrivere* doelde aanvankelijk zowel op een schrijver als op een schilder», Van Biervliet 1985, pp. 77-78 (il corsivo è nel testo). Si veda anche il lemma sul *Woordenboek 1864-2001*: «schraver: Schrijver, hij die de schrijfkunst verstaat en uitoefent. Voc. Cop. een scrivere, graphus; een scrivere, scriptor; inscrivere, inscriptor. Teuth. schriver, scriptor, graphus; schrijver die roit schrijft, miniographus, miniator, rubricator. Voc. Cop. crete (krijt) des die schrijver bruycken, creta. Kil. schrijver, scriptor (ook Plant.); schrijver die sijns selfs testament beschrijft, olographus; s. van sendbrieven, epitaphista».

<sup>129</sup> Des Roches 1777, p. 522 (il corsivo è nel testo). Ancora due anni dopo nel testo *Ueber die Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst* si legge: «[d]ie Cottoen-Drukkers (Kattundrucker) oder Drukkers van Stoffen (Leinwanddrucker), wurden durch die Benennung von Cleerscrivere (Kleiderschreiber) [...] angedeutet», Breitkopf 1779, p. 18.

<sup>130</sup> La presenza di assistenti, pur non riportata nelle liste delle gilde in cui troviamo solo i nomi dei maestri e degli apprendisti, doveva essere invece notevole, stando alle evidenze documentarie degli statuti in città come Bruges, Gand, Tournai, Bruxelles e Anversa. Le liste di

Claes de Coninck è nell'anno 1507<sup>131</sup>, mentre nel 1534 si troverà citato anche un *doekschilder*, Dam Wortelmans<sup>132</sup>, a cui si aggiungerà «Mester Hans (Singher) Duytschts, doeckschilder van groote personagien»<sup>133</sup>, nome che ritroviamo anche in Van Mander<sup>134</sup>. Invece nel 1543 un altro *cleerschilder* è Adrien de Huytere di cui si ritiene doveroso esplicitare in nota: «[c]leerschilder of cleerscryver, peintre sur verre, et non calligraphe, comme nous l'avons dit à la note 3 de la page 66»<sup>135</sup>. Al termine del testo, dove vengono menzionate le varie professioni, si riporta *doekschilder* tradotto in francese con *peintre sur toile*, allo stesso modo viene tradotto *kleerschilder* e *kleerschryver* con *peintre de tentures*<sup>136</sup>. Considerando dunque le menzioni *cleerschilder*, *cleerschryver* e *doekschilder* dal 1453 al 1550 si può notare che il termine *doekschilder* risulta presente molto meno spesso rispetto agli altri due: difficile a questo punto credere corrispondano allo stesso identico mestiere.

Sebbene le ricerche fin qui condotte rappresentino solo un punto di partenza, ci si augura con questo scritto di aver fatto maggior chiarezza sui panni dipinti fiamminghi, questione, come sosteneva Federica Veratelli nel 2008, ancora «tutta da indagare localmente in rapporto ad una ricca bibliografia internazionale, dedicata da tempo alla definizione delle dinamiche di circolazione e di mercato, come a quelle tecniche, iconografiche e culturali di questa produzione artistica»<sup>137</sup>. Si è così cercato di ricostruire, attraverso l'acquisizione di tasselli nuovi, volti a una migliore comprensione della complessità del periodo storico preso in esame, quel filo conduttore in grado di unire orizzonti sparsi che entrano però in contatto e che costituiscono la caratterizzazione del *milieu* mercantile italo-fiammingo, esplorando il contesto sociale entro cui avveniva questa produzione artistica, aderendo all'idea di «rimettere l'arte dentro la vita»<sup>138</sup>.

Bruges e Anversa iniziano solo dal 1453, cfr. Rombouts, Van Lerijs, eds. 1872-1876; Vanden Haute 1913.

<sup>131</sup> Rombouts, Van Lerijs, eds. 1872-1876, p. 66.

<sup>132</sup> Ivi, p. 122.

<sup>133</sup> Ivi, p. 148.

<sup>134</sup> «Daer is oock t'Antwerp gheweest eenen *Hans de Duytscher* oft *Singher*, uyt t'landt te Hessen. Van hem was t'Antwerp, in de Keyser-straet, tot *Carel Cockeel*, een heel Camer van water-verwe gedaen, met groote Boomen, waer in Linden, Eycken, en ander onderscheyden waren. Hy teyckende veel voor Tapijtsiers, dan con niet wel op den averechten dach schilderen. Hy quam t'Antwerp in't Gildt, in't Iaer 1543», Van Mander 1969, f. 205r (il corsivo è nel testo).

<sup>135</sup> Rombouts, Van Lerijs, eds. 1872-1876, p. 149, nota 3.

<sup>136</sup> Ivi, p. 700 e p. 702.

<sup>137</sup> Veratelli 2008, p. 90.

<sup>138</sup> Cfr. Ormrod 1999.

### Riferimenti bibliografici / References

- Agati A.P., a cura di (1990), *Introduzione ai supporti tessili*, in *I supporti nelle arti pittoriche: storia, tecnica, restauro*, a cura di C. Maltese, vol. II, Milano: Mursia.
- Ainsworth M.W. (1994), *Petrus Christus: Reinassance Master of Bruges*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 14 aprile 1994-31 luglio 1994), New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Ainsworth M.W. (1998), *Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition*, New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Ainsworth M.W., Christiansen K. (1998), *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art New York, 22 settembre 1998-3 gennaio 1999), New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Antenhofer C. (2016), "O per honore, o per commodo mio": *Displaying Textiles at the Gonzaga Court (Fifteenth-Sixteenth Centuries)*, in *Europe's Rich Fabric: The Consumption, Commercialisation, and Production of Luxury Textiles in Italy, the Low Countries and Neighbouring Territories (Fourteenth-Sixteenth Centuries)*, edited by B. Lambert, K.A. Wilson, Farnham: Ashgate, pp. 35-68.
- Baxandall M. (1964), *Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-century Manuscript of the De Viris Illustribus*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 27, pp. 90-107.
- Bensi P. (2002), *La tecnica della pittura a tempera su tela nella produzione artistica tra Quattro e Cinquecento e nel Libro di spese diverse di Lorenzo Lotto*, in Lorenzo Lotto. *Il compianto sul Cristo Morto: studi, indagini, problemi conservativi*, Atti del convegno (Bergamo, 14 dicembre 2001), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 87-98.
- Bensi P. (2008), *Gli esordi della pittura su tela in Italia attraverso le fonti medievali e rinascimentali*, «Arte Lombarda», 153, pp. 23-28.
- Berardi P. (2000), *Arte e artisti a Pesaro. Regesti di documenti di età malatestiana e di età sforzesca, parte I*, «Pesaro città e contà: rivista della Società pesarese di studi storici», 12.
- Bertelli C. (1997), *Il modo di lavorare colla forma dipinti in panno*, «Paragone», XXVIII, 331, pp. 33-37.
- Bietti M. (1996), «Una divota figura e bella», in *Domenico Ghirlandaio 1449-1494*, Atti del convegno internazionale (Firenze, 16-18 ottobre 1994), a cura di W. Prinz, M. Seidel, Firenze: Centro Di, pp. 150-153.
- Billinge R., Campbell L., Dunkerton J., Foister S., Kirby J., Pilc J., Roy A., Spring M., White R. (1997), *Methods and Materials of Northern European Painting in the National Gallery, 1400-1550*, «National Gallery Technical Bulletin», 18, pp. 6-55. <<https://www.nationalgallery.org.uk/research/re>

- search-resources/technical-bulletin/methods-and-materials-of-northern-european-painting-in-the-national-gallery-1400-1550>, 27.02.2025.
- Blockmans W., De Munck B., Stabel P. (2018), *Economic Vitality: Urbanisation, Regional Complementarity and European Interaction*, in *City and Society in the Low Countries, 1100-1600*, edited by B. Blondé, M. Boone, A.-L. Van Bruaene, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 22-58.
- Bomford D., Roy A., Smith A. (1986), *The Techniques of Dieric Bouts: Two Paintings Contrasted*, «National Gallery Technical Bulletin», 10, pp. 39-57.
- Bosshard E.D. (1982), *Tüchleinmalerei: eine billige Ersatztechnik?*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 45, pp. 31-42.
- Bottacin F. (2021), «Una insegna bella per la fraternita»? Un'ipotesi urbinata per il Cristo della Ca' d'Oro, in *Il Redentore benedicente della Ca' d'Oro: restauro e ricerche per nuove ipotesi attributive*, a cura di E. Toppan, Venezia: Direzione regionale Musei Veneto, pp. 29-46.
- Breitkopf J.G.I. (1779), *Ueber die Geschichte der Erfindung der Buchdrucker-kunst*, Lipsia: J.G.I. Breitkopf.
- Calepino A. (1546), *Pentaglottos. Hoc est, quinque linguis, nempe Latina, Graeca, Germanica, Flandrica, et Gallica constans*, Antverpieae: Gymnicus.
- Campbell L. (1976), *The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century*, «The Burlington Magazine», 118, 877, pp. 188-198.
- Cennini C. (2003), *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, a cura di F. Frezzato, Vicenza: Neri Pozza.
- Collobi Ragghianti L. (1990), *Dipinti fiamminghi in Italia, 1420-1570; catalogo*, Bologna: Calderini.
- Considine J. (2008), *Dictionaries in Early Modern Europe. Lexicography and the Making of Heritage*, Cambridge: Cambridge University Press.
- De Berlaimont N. (1558), *Dictionarium colloquia sive formulae quatuor linguarum, Belgicae, Gallicae, Hispanicae, Italicae*, Antverpieae: Jan Verwithagen.
- De Roover R. (1948), *Money, Banking and Credit in Medieval Bruges: Italian Merchant-Bankers, Lombards and Money-Changers*, Cambridge (MA): The Mediaeval Academy of America.
- De Roover R. (1963), *The Rise and Decline of the Medici Bank, 1397-1494*, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Des Roches M. (1777), *Nouvelles recherches sur l'origine de l'imprimerie*, s.l. *Dictionarium Tetraglotton seu Voces Latinae Omnes et Graecae eis respondentes cum Gallica et Teutonica (quam passim Flandricam vocant) earum interpretatione* (1562), Antverpieae: Johannes Stelius.
- Dominici T. (2018), *Dieric Bouts: il ruolo del pictor ymaginum nel Brabante del XV secolo*, «Il capitale culturale», 17, pp. 133-158.
- Driver M.W. (1998), *Women Printers and the Page, 1477-1541*, «Gutenberg-Jahrbuch», 73, pp. 139-153.
- Dunkerton J. (1993), *Mantegna's Painting Technique*, in *Mantegna and*

- 15th-century Court Culture*, edited by F. Ames-Lewis, A. Bednarek, London: University of London, pp. 26-38.
- Dürer A. (1956), *Schriftlicher Nachlass, Vol. I: Autobiographische Schriften, Briefwechsel, Dichtungen, Beischriften, Notizen und Gutachten, Zeugnisse zum persönlichen Leben*, a cura di H. Rupprich, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.
- Eisler C. (1997), *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: European Schools Excluding Italian*, Aberdeen: Phaidon Press.
- Eraclio (1996), *I colori e le arti dei romani e la compilazione pseudo-eracliana*, a cura di C. Garzya Romano, Bologna: il Mulino.
- Esch A. (1995), *Roman Costumes Registers 1470-80: Items of Interest to Historians of Art and Material Culture*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 58, pp. 72-87.
- Ewing D. (1990), *Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's 'Pand'*, «Art Bulletin», 72, 4, pp. 558-584.
- Galassi M.C. (2006), *Pittura fiamminga per i Genovesi (secoli XV e XVI)*, in *Genova e l'Europa atlantica: opere, artisti, committenti, collezionisti: Inghilterra, Fiandre, Portogallo*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 83-109.
- Galassi M.C. (2018), *An Addition to the Sauli Family's Commissions in Bruges: The Genoa Annunciation Triptych Attributed to Jan Provoost*, «Simiolus», 40, 1, pp. 8-17.
- Galoppini L. (2003), *I Lucchesi a Bruges ai tempi della signoria di Paolo Guinigi (1400-1430)*, «Quaderni Lucchesi di Studi sul Medioevo e sul Rinascimento», IV, 1/2, pp. 57-96.
- Galoppini L. (2014), *Mercanti toscani e Bruges nel tardo Medioevo*, Pisa: Pisa University Press.
- Garrone F. (1526), *Quinque linguarum utilissimus vocabulista Latine. Tusche. Gallice. Hyspane et Alemanice. Valde necessarius per mundum versari cupientibus. Noviter per Franciscum Garonum maxima diligentia in lucem elaboratus. Vocabulista de le cinque lengue, cioe latina, toscana, franzosa, spagnola & tedesca*, Venetiis: per F. Garrone.
- Geirnaert N. (2000), *Anselm Adornes and His Daughters: Owners of Two Paintings of Saint Francis by Jan van Eyck?*, in *Investigating Jan van Eyck*, edited by S. Foister, S. Jones, D. Cool, Turnhout: Brepols, pp. 163-168.
- Guicciardini L. (1567), *Descrittione di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti Germania inferiore*, Anversa: Guglielmo Silvio stampatore regio.
- Hackney S. (2020), *On Canvas: Preserving the Structure of Paintings*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Hamburger J.F. (1998), *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York: Zone Book.
- Hand J.O., Wolff M. (1986), *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (MA): Cambridge University Press.

- Henry C. (2011), *What Makes a Picture? Evidence from Sixteenth-century Venetian Property Inventories*, «Journal of the History of Collections», 23, 2, pp. 253-265.
- Horner J. (1990), *The Linen Trade of Europe during the Spinning-Wheel Period*, Belfast: M'Caw, Stevenson & Orr.
- Jacobs L.F. (1989), *The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron*, «Art Bulletin», 71, 2, pp. 208-229.
- Johnson D.H., Metzger C., Wolfthal D. (2017), *Weave Match and Its Implications: The Case of Dirk Bouts*, in *Workshop Practice in Early Netherlandish Painting: Case Studies from Van Eyck through Gossart*, edited by M.W. Ainsworth, Turnhout: Brepols, pp. 36-47.
- Jolivet S. (2009), *Les Italiens et le commerce du luxe à la cour de Philippe le Bon*, in *Bourguignons en Italie, Italiens dans les pays bourguignons (XIVe-XVIe s.)*, Atti del convegno (Roma, 25-27 settembre 2008), a cura di J.-M. Cauchies, Neuchâtel: Centre Europeen d'Etudes Bourguignonnes, pp. 243-258.
- Lambert B., Wilson K.A., a cura di (2016), *Europe's Rich Fabric: The Consumption, Commercialisation, and Production of Luxury Textiles in Italy, the Low Countries and Neighbouring Territories (Fourteenth-Sixteenth Centuries)*, Farnham: Ashgate.
- Landau D., Parshall P. (1992), *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven-London: Yale University Press.
- Lane B.G. (1970), *Petrus Christus: A Reconstructed Triptych with an Italian Motif*, «The Art Bulletin», 52, 4, pp. 390-393.
- Leonard M., Preusser F., Rothe A., Schilling M. (1988), *Dieric Bouts's Annunciation. Materials and Techniques: A Summary*, «The Burlington Magazine», 130, 1024, pp. 517-522.
- LeZotte A. (2008), *The Home Setting in Early Netherlandish Paintings. A Statistical and Iconographical Analysis of Fifteenth- and Early Sixteenth-century Domestic Imagery*, Lewiston (NY): Edwin Mellen Press.
- Liebaert P. (1919), *Artistes flamands en Italie pendant la Renaissance*, «Bulletin de l'Institut historique Belge de Rome», 1, pp. 1-103.
- Limentani Viridis C. (1997), *Artisti della Nazione Fiamminga. Pittori e opere a Venezia*, in *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, a cura di C. Limentani Viridis, Verona: Banca popolare di Verona, pp. 35-72.
- Luzio A. (1913), *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Milano: Cogliati.
- Macinghi Strozzi A. (1877), *Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XV ai figliuoli esuli*, a cura di C. Guasti, Firenze: Sansoni.
- Macinghi Strozzi A. (2016), *Letters to her sons (1447-1470)*, trad. J. Bryce, Toronto: Iter Academic Press.
- Mander N. (1997), *Painted Cloths: History, Craftsmen and Techniques*, «Textile history», 28, 2, pp. 119-148.

- Martens D. (2002-2003), *Un Tüchlein flamand de la Renaissance au château de Peralada et le Maître de la Madone* (RF 46 du Louvre), «*Locvs amoenvs*», 6, pp. 115-128.
- Martens M.P.J., Oosterman J., Gabriëls N., Brown A., Callewier H. (2018), *Texts, Images and Sounds in the Urban Environment, c.1100-c.1500*, in *Medieval Bruges, c. 850-1550*, edited by A. Brown, J. Dumolyn, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 389-444.
- Masschelein-Kleiner L., Goetghebeur N., Kockaert L., Vynckier J., Ghys R. (1978-1979), *Examen et traitement d'une détrempe sur toile attribuée à Thierry Bouts: la Crucifixion de Bruxelles*, «*Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*», 17, pp. 5-21.
- Merrifield M.P. (1849), *Original Treatises: Dating from the XIIth to XVIIIth Centuries on the Arts of Painting*, 2 voll., New York: John Murray, vol. 2.
- Metzger C., Wolfthal D. (2014), *Los Angeles Museums*, Bruxelles: Royal Institute for cultural heritage.
- Michiel M. (1800), *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia. Scritta da un anonimo di quel tempo. Pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli*, Bassano: s.t.
- Moioli P., Seccaroni C. (2008), *I pigmenti sulle tele dipinte a tempera sino al Rinascimento*, «*Arte Lombarda*», 153, pp. 29-34.
- Morton Crabb A. (1992), *How Typical Was Alessandra Macinghi Strozzi of Fifteenth-century Florentine Widows?*, in *Upon My Husband's Death: Widows in the Literature and Histories of Medieval Europe*, edited by L. Mirrer, Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 47-68.
- Mund H. (2005), *Schilderen op doek: een miskende activiteit van de Vlaamse primitieven*, «*Vlaanderen*», LIV, 306, pp. 136-140.
- Müntz E. (1888), *Les collections des Médicis au XV<sup>e</sup> siècle: Le Musée – La Bibliothèque – Le Mobilier*, Paris: Rouam.
- Nicolini F. (1925), *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli: R. Ricciardi.
- Nuttall P. (2000), *'Panni Dipinti di Fiandra': Netherlandish Painted Cloth in Fifteenth-century Florence*, in *The Fabric of Images. European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, edited by C. Villers, London: Archetype publications, pp. 109-117.
- Nuttall P. (2004), *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400-1500*, New Haven-London: Yale University Press.
- Ormrod D. (1999), *Art and Its Markets*, «*The Economic History Review*», LII, 3, pp. 544-551.
- Palumbo-Fossati I. (1984), *L'interno della casa dell'artigiano e dell'artista nella Venezia del Cinquecento*, «*Studi Veneziani*», VIII, pp. 109-153.
- Parma E. (1999), *Genoa-Bruges: The Art Market and Cultural Exchange in the Fifteenth Century*, in *Italy and the Low Countries-Artistic Relations. The*

- Fifteenth Century*, Atti del convegno (Utrecht, 14 marzo 1994), Firenze: Centro Di, pp. 79-96.
- Périer-D'Ieteren C. (2005), *Thierry Bouts: l'oeuvre complet*, Bruxelles: Fonds Mercator.
- Petti Balbi G. (1996), *Mercanti e Nationes nelle Fiandre: i genovesi in età basomedievale*, Pisa: GISEM-ETS.
- Petti Balbi G. (2005), *Negoziare fuori patria. Nazioni e genovesi in età medievale*, Bologna: CLUEB.
- Pignarre-Altermatt T. (2022), *What Approach to Flemish Annunciations?*, «Arts», 11, 33, pp. 1-20.
- Pino P. (1548), *Dialogo di pittura di messer Paolo Pino nuovamente dato in luce*, Venezia: per P. Gherardo.
- Polica S. (1988), *Le commerce et le prêt des livres à Lucques dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle*, «Médiévales», 14, pp. 33-46.
- Pons N. (1990), *Precisazioni su tre Bartolomeo di Giovanni: il cartolaio, il sargiaio e il dipintore*, «Paragone», 41, pp. 115-128.
- Prevenier W., Blockmans W.P. (1986), *The Burgundian Netherlands*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Quinque linguarum utilissimus Vocabulista: Latinae: Italica: Gallicae: Hispanicae: Alemanicae: valde necessarius per mundum versari cupientibus* (1533), Augusta: Philipp Ulhart.
- Rebecchini G. (2002), *Exchanges of Works of Art at the Court of Federico II Gonzaga with an Appendix on Flemish Art*, «Renaissance Studies», 16, 3, pp. 381-391.
- Reynolds C. (2000), *The Function and Display of Netherlandish Cloth Painting*, in *The Fabric of Images. European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, edited by C. Villers, London: Archetype publications, pp. 89-98.
- Řezníček E.K.J. (1968), *Enkele gegevens uit de vijftiende eeuw over de vlaamse schilderkunst in Florence*, in «Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden», I, Gent: Vereniging voor de geschiedenis der textielkunste, pp. 83-91.
- Rohlmann M. (1994), *Auftragskunst und Sammlerbild: altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento*, Alfter: Verl. und Datenbank für Geisteswiss.
- Rohlmann M. (1999), *Flanders and Italy, Flanders and Florence. Early Netherlandish Painting in Italy and Its Particular Influence on Florentine Art: An Overview*, in *Italy and the Low Countries-Artistic Relations. The Fifteenth Century*, Atti del convegno (Utrecht, 14 marzo 1994), Firenze: Centro Di, pp. 39-67.
- Rombouts P.F., Van Lerijs T., eds. (1872-1876), *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde. I. Liggere van 1453-1615; volledige rekeningen van 1585-1586 en 1588-1589; rekeningen van ontvangsten van 1616-1629*, Antwerpen: Baggerman.

- Rossetti G. (1994), *Le élites mercantili nell'Europa dei secoli XII-XVI: loro cultura e radicamento*, in *Spazio urbano e organizzazione economica nell'Europa medievale*, Atti del convegno (Milano, 12-16 settembre 1994), a cura di A. Grohmann, Napoli: Edizioni scientifiche italiane, pp. 39-59.
- Rothe A. (1992), *Le tempere a colla del Mantegna*, in *Andrea Mantegna*, a cura di J. Martineau, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio-5 aprile 1992; New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio-12 luglio 1992), Milano: Electa, pp. 79-86.
- Roy A. (1988), *The Technique of a Tüchlein by Quinten Massys*, «National Gallery Technical Bulletin», 12, pp. 36-43.
- Schiaparelli A. (1908), *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Firenze: Sansoni.
- Schmidt P. (2005), *The Multiple Image: The Beginnings of Printmaking, between Old Theories and New Approaches*, in *Origins of European Printmaking: Fifteenth-century Woodcuts and Their Public*, edited by P. Parshall, R. Schoch, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 4 settembre-27 novembre 2005; Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, 13 dicembre 2005-19 marzo 2006), Washington: National Gallery of Art, pp. 37-56.
- Schmidt V.M. (2008), *Johan Maelwael and the Beginnings of Netherlandish Canvas Painting*, in *Invention: Northern Renaissance Studies in Honor of Molly Faries*, edited by J. Chapuis, Turnhout: Brepols, pp. 21-29.
- Schöne W. (1938), *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin: Verl. für Kunstwissenschaft.
- Scully S., Seidel C. (2016), *A Tüchlein by Justus van Ghent: The Adoration of the Magi in the Metropolitan Museum of Art Re-Examined*, «Journal of Historians of Netherlandish Art», 8, 1, pp. 1-29.
- Seccaroni C. (2002), *La tempera su tela nelle fonti quattrocentesche e cinquecentesche*, in *Lorenzo Lotto. Il compianto sul Cristo Morto: studi, indagini, problemi conservativi*, Atti del convegno (Bergamo, 14 dicembre 2001), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 99-109.
- Sex linguarum, Latinae, Gallicae, Hispanicae, Italicae, Anglicae, & Teutonice, dilucidissimus dictionarius. Vocabulaire de six languages, Latin, Francoys, Espagniol, Italiaen, Anglois, & Aleman* (1541), Venetiis: per Melchiorre I Sessa.
- Shearman J. (1975), *The Collections of the Younger Branch of the Medici*, «The Burlington Magazine», 117, 862, pp. 14-27.
- Sosson J. (1970), *Une Approche des structures économiques d'un métier d'art: La Corporation des peintres et selliers de Bruges (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, «Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain», 3, pp. 91-100.
- Spallanzani M., Gaeta Bertelà G., a cura di (1992), *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Firenze: Associazione amici del Bargello.
- Stabel P. (2007), *Organisation corporative et production d'œuvres d'art à Bruges à la fin du Moyen Âge et au début des Temps modernes*, «Le Moyen Âge: Revue d'histoire et de philologie», CXIII, 1, pp. 91-134.

- Stabel P., Puttevils J., Dumolyn J., Lambert B., Murray J.M., Dupont G. (2018), *Production, Markets and Socio-economic Structures II: c.1320-c.1500*, in *Medieval Bruges, c. 850-1550*, edited by A. Brown, J. Dumolyn, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 196-267.
- Sulzberger S. (1960), *Matteo del Nassaro et la transmission des œuvres flamandes en France et en Italie*, «Gazette des Beaux-Arts», 50, pp. 147-150.
- Toppan E., a cura di (2021), *Il Redentore benedicente della Ca' d'Oro: restauro e ricerche per nuove ipotesi attributive*, Venezia: Direzione regionale Musei Veneto.
- Tosatti B.S. (2007), *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano: Jaca Book.
- Urbach S. (2006), *Joos van Ghent and Giovanni Santi Revisited: A Case of Study on a fiamminghismo in Italian Painting*, in *Liber Memorialis Erik Duverger*, a cura di H. Pauwels, A. van den Kerkhove, L. Wuyts, Wetteren: Universa Press, pp. 375-407.
- Van Biervliet L. (1985), *Enkele gegevens over doekschilderkunst ten tijde van de Vlaamse Primitieven*, «Bierkorf», 85, pp. 75-82.
- Van Coolput C., Vandenbroeck P. (1991), *Art et littérature: sur la description de quelques toiles peintes dans deux textes hennuyers du XIV<sup>e</sup> siècle*, «Revue du Nord», LXXIII, 289, pp. 5-31.
- Van de Castele D. (1886), *Documents divers de la société S. Luc à Bruges*, «Annales de la Société d'Emulation, pour l'étude de l'Histoire et des Antiquités de la Flandre 3<sup>me</sup> série», I, pp. 1-430.
- Van der Straelen J.B. (1855), *Jaerboek der vermaerde en kunstryke gilde van Sint Lucas binnen de stad Antwerpen*, Antwerpen: Peeters-van Genechten.
- Van Engen J. (2008), *Sisters and Brothers of the Common Life: The Devotio Moderna and the World of the Later Middle Ages*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Van Mander K. (1969), *Het schilder-boek*, Utrecht: Davaco Publishers. <[https://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01\\_01/](https://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/)>, 27.02.2025.
- Van Uytven R. (1992), *Splendour or Wealth: Art and Economy in the Burgundian Netherlands*, «Transactions of the Cambridge Bibliographical Society», 10, 2, pp. 101-124.
- Vanden Haute C. (1913), *La Corporation des Peintres à Bruges (Registres d'amission 1453-1578 & 1618-1781, Obituaire XV<sup>e</sup> s.-1801, Extraits des registres aux renouvellements de la loi de Bruges 1362-1613)*, Bruges: van Cappel-Missiaen.
- Vandenbroeck P. (1982), *Laatmiddeleeuwse doekschilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden. Repertorium der nog bewaarde werken*, «Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen», pp. 29-59.
- Vasari G. (1568), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, 2 voll., Firenze: Giunti.
- Venturi A. (1888), *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna», VI, pp. 91-119, 350-422.

- Veratelli F. (2008), *Fiandre e Italia nel Quattrocento. Una congiuntura inesauribile di rapporti artistici e culturali nel secolo dell'Umanesimo*, «Hvmanistica», III, 2, pp. 85-92.
- Veratelli F. (2013), *À la mode italienne: Commerce du luxe et diplomatie dans les Pays-Bas méridionaux, 1477-1530*, Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- Veratelli F. (2016), *I Gualterotti nelle Fiandre e un ritratto di Joos van Cleve*, in *Uno sguardo verso Nord. Scritti in onore di Caterina Virdis Limentani*, a cura di M. Pietrogiovanna, Padova: Il poligrafo, pp. 453-458.
- Verdam J. (1911), *Middelnederlandsch handwoordenboek*, 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff.
- Vermeylen F. (2001), *The Commercialization of Art: Painting and Sculpture in Sixteenth-century Antwerp*, in *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies*, edited by M.W. Ainsworth, New York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 46-61.
- Verougstraete H. (2015), *Frames and Supports in 15th and 16th-century Southern Netherlandish Painting*, Bruxelles: Royal Institute for Cultural Heritage.
- Verougstraete-Marcq H., Van Schoutte R. (1989), *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles*, Oupeye: Herue-le-Romain.
- Viviani della Robbia E. (1941), *Un mercante a Bruges nel sec. XV*, «Illustrazione toscana e dell'Etruria», IX, pp. 8-15.
- Wackernagel M. (1981), *The World of the Florentine Renaissance Artist: Projects and Patrons, Workshop and Art Market*, Princeton (NJ): Princeton University Press Princeton.
- Wilson J.C. (1998), *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages: Studies in Society and Visual Culture*, University Park (PA): Pennsylvania State University Press.
- Wolfthal D. (1986), *Early Netherlandish Canvases: Documentary Evidence*, «Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie», VIII, pp. 19-41.
- Wolfthal D. (1987), *The Technique of Early Netherlandish Canvas Painting: an Overview*, in *ICOM Committee for Conservation, Atti del convegno (Australia, Sydney, 6-11 settembre 1987)*, a cura di K. Grimstad, Los Angeles: Getty Conservation Institute, pp. 119-122.
- Wolfthal D. (1989), *The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolfthal D. (2007), *Florentine Bankers, Flemish Friars, and the Patronage of the Portinari Altarpiece*, in *Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*, edited by I. Alexander-Skipnes, Turnhout: Brepols, pp. 1-21.
- Woordenboek der Nederlandsche Taal (1864-2001), 43 voll. 's-Gravenhage: M. Nijhoff. <<https://gtb.ivdnt.org/search/>>, 22.02.2025.

*Appendice / Appendix*

Fig. 1. Hans Memling, *Santa Veronica* (pannello destro), Washington, National Gallery of Art. (Samuel H. Kress Collection)



Fig. 2. Gerard David, *Adorazione dei Magi*, Firenze, Uffizi (© Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi; su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi)



Fig. 3. Petrus Christus, *Ritratto di giovane uomo*, Londra, National Gallery (© The National Gallery, London)



Fig. 4. Petrus Christus, *Ritratto con donatrice*, Washington, National Gallery of Art (Samuel H. Kress Collection)



Fig. 5. Joos van Cleve, *Annunciazione*, New York, Metropolitan Museum (The Friedsam Collection, Bequest of Michael Friedsam, 1931)

Fig. 6. Giusto di Gand (attr.), *Adorazione dei Magi*, New York, Metropolitan Museum (Bequest of George Blumenthal, 1941)





Fig. 7. Dieric Bouts, *Deposizione*, Londra, National Gallery (© The National Gallery, London)



Fig. 8. Dieric Bouts, *Annunciazione*, Los Angeles, Paul Getty Museum

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

*Texts by*

Martina Arcadu, Elisa Bassetto, İrem Bekar, Martina Bernardi, Elena Borin,  
Alessandro Cadelli, Lucia Cappiello, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,  
Debora De Gregorio, Francesco De Nicolo, Tamara Dominici, Andrea Ghionna,  
Maria Teresa Gigliozzi, Izzettin Kutlu, Annalisa Laganà, Stephanie Leone, Chiara  
Mannoni, Laura Migliorini, Rossella Moscarelli, Luca Palermo, Gianni Petino,  
Daniel M. Unger, Chiara Vitaloni Vitaloni, Fernanda Wittgens, Muammer Yaman,  
Giacomo Zanolin

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

