



2014

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata



eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 10, 2014

ISSN 2039-2362 (online)

© 2014 eum edizioni università di macerata

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

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore editoriale

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prospero, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrociochi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Scullo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

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

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Periferie
Dinamiche economiche territoriali
e produzione artistica

a cura di Giuseppe Capriotti e Francesca Coltrinari

Saggi

La *Dormitio Virginis* in Catalogna e una tavola di Antonio da Fabriano

Silvia Caporaletti*

Abstract

Il pittore Antonio di Agostino è documentato a Fabriano tra 1451 e 1489. I documenti sembrano suggerire che la sua attività fu circoscritta alla città natale. La *Dormitio Virginis* della Pinacoteca Civica “B. Molajoli” di Fabriano sconfessa però questa dimensione puramente locale. Il pittore si è infatti servito di un modello estraneo alla tradizione artistica italiana della metà del Quattrocento. Zeri riteneva che l’opera ripettesse un “modulo frequente nei *retablos* spagnoli”. Questa ipotesi, accantonata dalla critica più recente, trae ora invece nuova forza da un’accurata analisi della fortuna del tema della *Dormitio Virginis* nella pittura spagnola tra XIV e XV secolo: la tavola fabrianese si ispira a una tradizione iconografica e compositiva che ha avuto un solido sviluppo in Catalogna. L’idea che la cultura di Antonio partecipi della *koinè* artistica mediterranea, incontro di cultura fiamminga

* Silvia Caporaletti, Borsista presso la Fondazione di Studi di Storia dell’arte Roberto Longhi, Via Benedetto Fortini, 30, 50125 Firenze, e-mail: silvia.caporaletti@gmail.com.

e valenciano-catalana, è confermata anche dal discusso *San Girolamo* di Baltimora e da un documento che sembrerebbe alludere ad un viaggio del pittore da Genova verso Sud.

Thanks to several documents we know that between 1451 and 1489 the painter Antonio di Agostino was in Fabriano, where he seems to have lived and worked for his entire life. However, the *Dormitio Virginis* owned by the Pinacoteca Civica “B. Molajoli” of Fabriano tells us something different about his artistic culture: the painter was inspired by a model alien to Italian painting in the middle of the fifteenth century. Zeri argued that the painting recalls a representation that is usual in the Spanish *retablos*. This idea has been recently rejected by scholars, but it is now supported by a new analysis of the spread of the representation of the *Dormitio Virginis* in Spanish painting in the fourteenth and fifteenth centuries: Antonio’s painting is strictly related to a traditional Catalan iconography. The culture of Antonio da Fabriano is connected to the artistic Mediterranean *koinè* characterized by Flemish, Catalan and Valencian influences. This relationship is confirmed by the debated *Saint Jerome* in Baltimore and by a document that alludes to the painter’s voyage south from Genoa.

L'accostamento insolito suggerito dal titolo tra l'arte catalana e Antonio di Agostino di ser Giovanni, pittore centroitaliano del XV secolo, è giustificato dalla assoluta peculiarità di questo artista, peculiarità che emerge chiaramente in un'opera di sua mano raffigurante la *Dormitio Virginis*. Nel realizzare questa tavola, conservata alla Pinacoteca Civica “B. Molajoli” di Fabriano (fig. 1)¹, il pittore sembra infatti essersi servito di un modello estraneo alla tradizione artistica italiana della metà del Quattrocento. L'idea che la chiave di lettura della personalità del marchigiano risieda nella cosiddetta *koinè* artistica mediterranea² è suggerita, come diremo, tanto da dati intrinseci alle sue opere, tanto da indizi documentari.

Antonio di Agostino³ è documentato a Fabriano tra 1451 e 1489. A lungo ritenuto allievo del suo più famoso concittadino Gentile⁴, egli è celebre principalmente per essere l'autore della tavola con il *San Girolamo nello studio* conservata al Walters Art Museum di Baltimora (fig. 2), datata 1451 e firmata “*Antonius de Fabriano*”⁵. L'opera, una tavola rettangolare, che misura 96x 60 cm, è di un formato inedito per la coeva produzione marchigiana ed era probabilmente destinata alla devozione privata, domestica o conventuale⁶. Il

¹ I. Fiumi, in Laureati, Onori 2006, cat. V.9, pp. 238-239.

² A questa lettura del Mediterraneo come punto di scambio tra due poli artistici attrattivi, l'Italia e le Fiandre, è stata dedicata una grande mostra, *El Renacimiento Mediterráneo, Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*: Natale 2001. Si veda anche Company i Clement, Vilalta, Puig Sanchis 2010.

³ Cleri 1997.

⁴ Idea che oggi escludiamo innanzitutto per ragioni cronologiche: Gentile morì a Roma nel 1427, quando Antonio era forse appena nato.

⁵ Tra i più recenti interventi sull'opera si vedano: Borchert 2002, cat. 98, p. 260; A. De Marchi, in Ceriana *et al.* 2004, cat. 36, pp. 230-232; J.A. Spicer, in Hansen, Spicer 2005, pp. 72-73. Sul pittore si veda anche Delpriori 2008.

⁶ Per la storia collezionistica del dipinto si veda Zeri 1976, I, pp. 189-191. Fabio Marcelli ha ipotizzato che la destinazione originaria della tavola fosse il convento delle terziarie francescane

dipinto stupisce per via della composizione che si rifà ad esemplari fiamminghi, sullo stile di Jan van Eyck, a cui sembra rimandare la concezione complessiva dell'opera: la piccola tavola dal tema erudito, con la firma posta sul finto cartellino appeso alla cornice, risponde bene alla pratica del maestro. Un *Antonelus de Fabriano pictor* è documentato a Genova nel 1448⁷ e potrebbe essere facilmente identificato con l'autore del *San Girolamo*, poiché in quegli anni un solo pittore di nome Antonio è attestato a Fabriano⁸. La critica ritiene inoltre che un soggiorno fuori dalle Marche possa essere la chiave per comprendere la tavola di Baltimora, completamente isolata nel contesto della pittura centroitaliana alla metà del secolo.

Nel 1948 Federico Zeri, il primo autore che si cimentò in una più approfondita analisi della cultura denunciata dal *San Girolamo*, pensava per il nostro artista a una formazione avvenuta a Napoli o in Sicilia⁹. A giustificare la sua ipotesi concorrevano anche l'opera qui in esame, la *Dormitio Virginis* della Pinacoteca fabrianese, meno nota alla critica internazionale ma altrettanto problematica. Si tratta di una tavola centinata, di grandi dimensioni (171,5x194 cm) e dal cromatismo particolarmente vivace, la cui prima menzione risale al 1834, quando l'opera è attestata nell'atrio della sagrestia della chiesa di San Niccolò a Fabriano¹⁰. Probabilmente non era questa la destinazione originaria del dipinto e l'assenza di notizie sulla sua provenienza non ci aiuta a comprenderne la funzione; il suo particolare formato sembra aver messo in imbarazzo gli eruditi locali a cui dobbiamo le prime notizie sull'opera, che parlano di «mezzaluna in tavola»¹¹, di «una tavola di forma circolare»¹² o di «una tavola in forma d'arco»¹³. La *Dormitio Virginis*, al contrario del *San Girolamo* di Baltimora, non è firmata né datata, ma la sua attribuzione ad Antonio ha solide basi, come appare evidente dal confronto con altre opere certe dell'artista¹⁴: vi si riscontra quella particolare tipologia umana elaborata dal fabrianese, così

di Fabriano il quale, prima di cambiare titolazione in Sant'Onofrio, era dedicato proprio a San Girolamo. Marcelli 1997, pp. 38-40. Sull'argomento è ritornato anche Stanley Mazaroff, in un contributo ancora inedito che l'autore mi ha gentilmente messo a disposizione: viene ipotizzato che l'opera sia un omaggio a papa Niccolò V, presente a Fabriano nel 1450 e benefattore del Convento di San Girolamo.

⁷ A questo proposito si rimanda a Caporaletti 2010-2011.

⁸ Come emerge da Felicetti 1998 e come hanno confermato le ricerche documentarie che ho condotto in occasione della mia tesi di dottorato: Caporaletti 2013.

⁹ Zeri 1948.

¹⁰ Ricci 1834, I, p. 179.

¹¹ L'opera, ricordata nella sacrestia della chiesa di San Niccolò, viene così definita nella "Nota dei quadri più notabili esistenti delle chiese del Comune di Fabriano, e i suoi appodati compilata a senso della Circolare Delegatizia di Macerata N. 3979 del 13 giugno 1851", riportata nell'inedito libro VII degli *Studi Storici* di Camillo Ramelli, i cui manoscritti sono conservati presso l'archivio della famiglia Roccamadoro Ramelli a Fabriano.

¹² Marcoaldi 1862, pp. 21-22.

¹³ Marcoaldi 1873, p. 89, p. 239, nota 180.

¹⁴ Ci riferiamo al *Crocifisso* di Matelica (1452), allo stendardo processionale a doppia faccia con *San Clemente*, *La Madonna in trono con il Bambino* di Genga, e al più tardo trittico di Genga

abile nella resa realistica dei volti da aver fatto pensare che i protagonisti dei suoi dipinti possano essere personaggi popolari ritratti dal vivo¹⁵. Il dipinto è concordemente riferito alla fase iniziale della carriera dell'artista, che sembra aver esordito proprio con il *San Girolamo* di Baltimora.

A proposito della *Dormitio Virginis* Zeri sottolineava che «l'opera ripete un modulo frequente nei retablos spagnoli», notandovi «inflexioni fiamminghe mescolate a rimandi compositivi di origine siculo-catalana»¹⁶. Pensando a una frequentazione della cerchia di Colantonio¹⁷ da parte del fabrianese, scriveva che «l'opera è basata su uno schema affatto ignoto nelle Marche ma molto diffuso nell'Italia Meridionale, a Napoli o in Sicilia»¹⁸.

La storiografia artistica ha però recentemente accantonato questa ricostruzione. Il nuovo orientamento critico è stato determinato dalla riscoperta della presenza a Genova del già citato *Antonelus de Fabriano pictor*: la città ligure è considerata un altro centro italiano di precoce ricezione dell'arte fiamminga¹⁹, dove il fabrianese potrebbe essere entrato in contatto con il modello eyckiano alla base del *San Girolamo*, secondo molti studiosi da identificare con l'anta destra del perduto Trittico Lomellini²⁰.

Questa revisione della figura del giovane Antonio da Fabriano, trapiantato da Napoli a Genova, ha coinvolto anche la lettura della *Dormitio Virginis*; è stato ipotizzato che l'originalità della sagoma a centina fosse semplicemente dovuta alla destinazione entro un arcosolio: per giustificarla non occorrerebbe dunque scomodare i *retablos* iberici²¹. Siamo di fronte ad un'ipotesi certamente praticabile²²; tuttavia, se la collocazione dell'opera in un arcosolio potrebbe averne determinato il formato, non spiegherebbe però i rimandi compositivi e stilistici al mondo mediterraneo. Se ne analizziamo infatti congiuntamente formato, iconografia, schema compositivo e stile dobbiamo rivolgere il nostro

(1474), tutte opere firmate. Cfr. I. Fiumi, in Laureati, Mochi Onori 2006, cat. V.6, pp. 232-233; cat. V.5, pp. 230-231; cat. V.10, pp. 240-241.

¹⁵ Cleri 1997, p. 116.

¹⁶ Zeri 1948, p. 164.

¹⁷ Su Colantonio e sulla Napoli di Alfonso d'Aragona si rimanda al classico Bologna 1977, e alla recente pubblicazione di Challéat 2012.

¹⁸ Zeri 1961.

¹⁹ Sui rapporti artistici tra Genova e le Fiandre esiste una vasta bibliografia. Si vedano: Boccardo, Di Fabio 1997; Parma 2002; Cavelli Traverso 2003; Galassi 2006.

²⁰ Reynaud 1989; Algeri 1991, pp. 162-165.

²¹ L'idea è di De Marchi 1994, s.p., nota 6. Lo studioso propone un parallelo con la paletta di Berlino di Gentile da Fabriano, raffigurante la *Madonna col Bambino tra San Nicola, Santa Caterina e donatore*. Sulle tavole dipinte a forma di lunetta si vedano: Schmidt 2002, Valenti 2012, pp. 559-562. Ferdinando Bologna ha al contrario recentemente ribadito che la forma centinata della tavola fabrianese «orienta verso i *retablos* spagnoli» e ribadisce per l'artista una probabile formazione nella cerchia napoletana di Colantonio: Bologna, De Melis 2013, pp. 24-27.

²² Il tema funerario potrebbe far pensare alla destinazione ad una tomba a forma di arcosolio, come nel caso della lunetta di Paolo Veneziano per la tomba del doge Francesco Dandolo ai Frari e di quella di Roberto d'Oderisio per il sepolcro di Giovanna d'Aquino. Schmidt 2002.

sguardo ben lontano dalle Marche per trovare dei termini di confronto calzanti per l'opera fabrianese.

L'iconografia della *Dormitio Virginis* è di origine orientale: la devozione alla morte della Vergine era estremamente popolare in tutto il mondo bizantino, dove per designarla si impiegava il termine *Koimesis*, che la chiesa latina ha tradotto con *Dormitio* e che significa "sonno della morte"²³. Questa iconografia tradizionale ritrae Maria stesa sul letto di morte, disposto orizzontalmente, attorniata dagli Apostoli. Al centro del gruppo compare Cristo che riceve tra le braccia l'*animula* della Madre, raffigurata come una bambina fasciata, spesso con le sembianze di una piccola mummia: la composizione è tutta giocata sulla contrapposizione tra la rigida orizzontalità della figura della Vergine e la verticalità di quella di Cristo, in piedi al suo capezzale; talvolta Cristo plana nell'aria tenendo con le due mani una piccola nuvola sulla quale è inginocchiata Maria²⁴. Nell'opera di Antonio da Fabriano troviamo dispiegata una *Koimesis* bizantina, sebbene il ruolo di Cristo vi appaia ridimensionato, come è solito nella pittura del XV secolo, quando egli è generalmente sostituito da angeli nella sua funzione di psicoforo²⁵; inoltre è solo nella pittura occidentale che si afferma la tradizione di raffigurare gli apostoli nell'atto di compiere gesti differenti²⁶.

²³ Réau 1957, pp. 597-635. Sulla tradizione bizantina si veda Semoglu 2002. Sulla tradizione letteraria e dottrinale della *Dormitio Virginis* si veda Mimouni 1995. L'autore è tornato più recentemente sull'argomento (Mimouni 2011), in risposta alla polemica di Shoemaker 2002. Si veda anche Manns 1989, con uno studio critico della versione greca dell'apocrifico dedicato alla *Dormitio Virginis*.

²⁴ L'arte occidentale resta a lungo asservita a questo schema, di cui esempi si ritrovano anche a Fabriano: si tratta di due affreschi della chiesa domenicana di Santa Lucia riferibili alla bottega di Alegretto Nuzi e Francescuccio di Cecco Ghissi. Fabio Marcelli ha ipotizzato che anche la *Dormitio Virginis* di Antonio fosse destinata in origine alla chiesa di Santa Lucia, commissionata dalla confraternita domenicana della Beata Vergine, che lì aveva sede. Al momento dello scioglimento il pio sodalizio potrebbe aver alienato il dipinto che sarebbe così entrato in possesso della chiesa di San Niccolò. Marcelli 1997, pp. 44-46; 1998, pp. 194-208.

²⁵ Nella tavola fabrianese Antonio ha camuffato la figura del Salvatore, i cui contorni si confondono con quelli della mandorla che accoglie l'anima della Vergine: solo ad un'attenta analisi si riesce a distinguere il volto di Cristo subito sotto la cornice centinata.

²⁶ Nel dipinto di Antonio Pietro veste gli abiti episcopali, mentre Giovanni regge un ramo della palma del Paradiso che era stata consegnata alla Vergine dall'Angelo al momento dell'annuncio della sua morte imminente, e che avrebbe dovuto essere portato davanti al suo feretro ai funerali per proteggere la sua anima dagli assalti dei demoni. Altri apostoli sono intenti alla preghiera o a compiere i riti funebri. Molto interessante è anche la rappresentazione della consegna della cintola della Vergine a San Tommaso. Solitamente questo episodio è legato al momento dell'Assunzione del Corpo della Vergine, mentre nell'opera di Antonio da Fabriano è l'*animula* della Vergine ad affidare la cintola all'Apostolo. Alcuni precedenti sono rintracciabili in opere di area marchigiana di primissimo Quattrocento: si tratta delle *Dormitio Virginis* di Olivuccio di Ceccarello, alla Pinacoteca Podesti di Ancona (A. Marchi, in De Marchi 2002, cat. 11, pp. 136-138); e di due di mano del Maestro di Beffi, una tavola di formato quadrangolare in collezione privata, e lo sportello destro del trittico eponimo (Pasqualetti 2010).

È importante rimarcare che esiste una distinzione tra questo momento, che vede l'Assunzione dell'anima della Vergine, e quello dell'Assunzione del corpo, il cui dogma venne proclamato solo nel 1950 da Papa Pio XII, sebbene già nel corso del XII secolo cominciarono a venir formulate – e con il tempo gradualmente accettate – tesi teologiche a conferma dell'idea che il corpo della Vergine non potesse essere stato abbandonato alla decomposizione. L'iconografia dell'*Assunta* è di origine italiana e soppianderà progressivamente nella Penisola le rappresentazioni della *Dormitio Virginis*.²⁷

La *Koimesis* di tradizione orientale ebbe invece una grande persistenza in Spagna, dove per tutto il periodo gotico è frequentemente inclusa nei programmi iconografici dei *retablos*²⁸ come una delle Sette Gioie della Vergine; è invece più raro trovare l'*Assunzione*. Abbiamo già ricordato che Zeri, a proposito della tavola di Antonio da Fabriano, parlava di un «modulo frequente nei *retablos*» e moduli possono infatti essere considerate le innumerevoli *casas*, cioè unità elementari all'interno di una struttura complessa. Il tema della *Dormitio Virginis* sembra molto diffuso in particolare nel Regno di Aragona, in Catalogna e a Valencia, anche se il nostro giudizio sulla Castiglia e León potrebbe essere falsato dall'esiguità di opere pervenuteci anteriormente alla metà del XV secolo²⁹. Gli esempi più numerosi che ho potuto analizzare sono inoltre relativi alla Catalogna, poiché la compilazione onnicomprensiva di Gudiol sulla pittura gotica della regione³⁰ e la collezione fotografica dello studioso³¹ ci vengono in soccorso nel tentativo di mettere a punto una rassegna sistematica.

Un primo dato interessante che emerge dalla ricognizione è che la scena della *Dormitio Virginis* occupa varie posizioni nei *retablos*: molto spesso la troviamo nelle *calles* laterali, ma anche nel *banco*; talvolta è investita di una maggiore importanza ed è situata nella *calle* centrale.

I *retablos mayores* nella Corona d'Aragona prevedono come elemento apicale un *Calvario*, raffigurato nella *casa* posta subito sopra l'effigie del dedicatario: veniva così fornito il Crocifisso necessario per la celebrazione della messa. A Valencia e in Aragona – mentre è più raro in Catalogna – il *Calvario* può essere talvolta sostituito da immagini che glorificano la Vergine, tra cui la *Dormitio Virginis*. Un esempio interessante si deve a Joan Reixach: si tratta del *Retablo dell'Epifania* (Barcellona, MNAC; fig. 3)³², pagato nel 1469 da Guillem Joan

²⁷ Schmidt 1991. Si veda anche Bellocchi 2012. Per un esempio di precoce e sentita devozione per l'Assunta si consideri il caso di Siena, per cui si rimanda a Campbell 2005.

²⁸ Per una panoramica sulla pittura di retablo si veda: Berg Sobrè 1989.

²⁹ Le testimonianze materiali superstiti sono scarse e altrettanto si può dire per la relativa documentazione: solo con un editto reale del 1503 venne fatto obbligo ai notai del regno di conservare i documenti. Si veda Berg Sobrè 1989, p. 133.

³⁰ Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987.

³¹ Il materiale fotografico di Gudiol è conservato presso l'Istituto Amatller de Arte Hispánico di Barcellona.

³² N. Inv. 050621-CJT.

«de la familia de los Joans» per una cappella nella chiesa parrocchiale di Rubielos de Mora, in Aragona.

Nella stessa chiesa di Rubielos de Mora è visibile ancora in situ il *retablo mayor*, dove sopra al grande *Salvator Mundi* centrale si colloca la *Dormitio Virginis* e, a coronamento, l'*Incoronazione della Vergine*³³. Questo retablo è forse da ascrivere a Gonçal Peris, a cui viene attribuita, seppure in maniera dubitativa, una *Dormitio Virginis* (cm 157x87) del tutto analoga a quella di Rubielos de Mora, esposta al Museo Marés di Barcellona³⁴ e proveniente dalla cattedrale del Burgo de Osma³⁵. Alla cerchia di Gonçal Peris possono essere ascritti altri due *retablos* in cui la *Dormitio* prende il posto del *Calvario*; entrambi già parte della collezione barcellonese Caterineu Bosch, uno è ora conservato al Nelson-Atkins Museum di Kansas City, mentre dell'altro, dopo un passaggio nella collezione Muñoz, si sono perse le tracce³⁶. L'area valenciana ci offre un ulteriore esempio di questo schema in un *retablo* anonimo della fine del XV secolo dedicato alle Gioie della Vergine e conservato nella Casa Museo Benlliure a Valencia³⁷.

Talvolta scene relative alla vita della Vergine -*Incoronazione, Dormitio, la Vergine in trono*- sono inserite tra l'immagine del Santo titolare e la *Crocifissione*, nei *retablos* dedicati alla Vergine -come nel *Retablo de la Virgen de la Esperanza* del valenciano Antoni Peris³⁸- ma non solo. Esempi sono rintracciabili anche in Catalogna, dove generalmente è molto rigida l'iconografia della sezione centrale del *retablo* (*Imago Pietatis* nel *banco* - effigie del santo dedicatario - *Crocifissione*): nel *Retaule de Santa Maria de Bell-lloc* (Santa Coloma de Queralt, Alt Camp), la *calle* centrale è occupata, partendo dal basso, dalla *Madonna dell'Umiltà con il donatore* (scomparto centrale), dalla *Dormitio Virginis*, dalla *Crocifissione*³⁹.

Una delle prime opere gotiche su tavola⁴⁰ dove compare una *Dormitio Virginis* è il *Retaulo de la Crucifixió*, proveniente dalla chiesa di Santa Maria di Marinyans, ora conservato nella chiesa parrocchiale di Serdinyà (Conflent), datato 1342: la sua forma ricorda ancora molto da vicino quella dei frontali⁴¹.

³³ Berg Sobré 1989, p. 113, fig. 65.

³⁴ N. Inv. MFM 934.

³⁵ Aliaga Morell 1996, cat. 13, pp. 110-112.

³⁶ Si veda R. Cornudella, in Benito Doménech, Gómez Frechina 2009, cat. 28, pp. 134-141.

³⁷ J.I. Pérez Giménez, *ivi*, cat. 60 pp. 210-213.

³⁸ J. Gómez Frechina, *ivi*, cat. 8, pp. 88-91.

³⁹ Alcoy i Pedrós 2005b.

⁴⁰ Rappresentazioni più antiche di *Dormitio Virginis* sono riferibili al periodo gotico *lineal*: si tratta di alcune pitture murali citate da Gudiol a Terrassa, a El Bruc e a Frontanya: Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 27, pp. 29-30, fig. 130; cat. 28, pp. 29-30, fig. 131; cat. 63, p. 36, fig. 165.

⁴¹ Le origini dei *retablos* sono state a lungo dibattute, ma gli antecedenti pittorici più prossimi sono sicuramente i paliotti d'altare decorati nel XII e XIII secolo, dove attorno alla mandorla centrale con Cristo in trono o la Vergine si dispiegano vari scomparti con scene raffiguranti la vita della Madre e del Figlio o del santo titolare della chiesa. Si veda Pladevall i Font 2005b.

Vi compare la Vergine sdraiata sul cataletto e Cristo che accoglie la sua anima, attorniato da alcuni apostoli: alcuni e non i dodici, che non potevano trovare tutti posto nell'esiguo spazio di questo scomparto laterale (il retablo misura complessivamente 125x209 cm)⁴². Si inaugura così una lunga tradizione di *retablos* in cui viene raffigurata la scena della *Dormitio Virginis*⁴³.

Alla bottega dei fratelli Jaume e Pere Serra possono essere ricondotti vari *retablos* in cui compare questa scena. Segnaliamo in particolare un *Retablo del la Virgen*, realizzato tra 1363 e 1370, oggi al Museo Nacional de Arte de Catalunya (fig. 4), proveniente dal monastero di Santa Maria di Sigena (Huesca)⁴⁴. L'immagine della Vergine al centro è sormontata dalla *Crocifissione*, come è d'obbligo per i *retablos* catalani, e fiancheggiata da due *calles* laterali per ciascun lato, ognuna occupata da tre scene: una di queste rappresenta la *Dormitio Virginis*. A Jaume Serra va inoltre riferito il *retablo* del monastero di Santa Maria de Bell-lloc, a cui abbiamo già accennato a proposito del particolare rilievo riservato a questa scena. L'opera è databile al 1365-1375. Il pittore ripropone la medesima composizione in due occasioni, nella *calle* laterale destra del *Retule de la Resurrecció* del monastero di San Sepolcro di Saragozza, conservato oggi nel Museo della città⁴⁵, la cui commissione data al 1381, e in uno degli scomparti superstiti del *retablo* dedicato alla Vergine della chiesa parrocchiale di Palau de Cerdanya⁴⁶.

In queste opere dei Serra iniziamo a trovare un espediente compositivo che ritornerà molto spesso nelle *Dormitio Virginis*, catalane ma non solo: alcuni apostoli sono seduti, intenti a leggere, in primo piano, davanti al letto della Vergine. Ritengo possa trattarsi di un'ingegnosa soluzione per ovviare alla mancanza di spazio: era difficile far stare tutti e dodici gli apostoli in piedi dietro al catafalco, soprattutto nei piccoli scomparti del *banco*. Nonostante questo espediente, tutte le *Dormitio Virginis* che prendiamo qui in considerazione sono comunque caratterizzate da un senso di affollamento e di schiacciamento dei personaggi entro la cornice. Nel *retablo* di Santa Maria di Sigena troviamo altri due elementi compositivi che diverranno ricorrenti: un candelabro posto in primo piano tra i due apostoli che leggono e il pavimento della stanza a mattonelle ceramiche smaltate o invetriate, i cosiddetti *azulejos*.

⁴² Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 35, p. 31, figg. 138 e 139. Si veda anche Freixas Camps 2005.

⁴³ Non si può parlare di un *retablo* vero e proprio ma di un polittico dalla configurazione assai particolare per un'opera degna di nota uscita dalla bottega di Ferrer Bassa conservata alla Pierpont Morgan Library di New York (N. Inv. AZ071). Tra le innumerevoli piccole scene compare anche la *Dormitio Virginis*. Gudiol Ricart, Alcolea I Blanch 1987, cat. 96, p. 48, fig. 211; Alcoy i Pedrós 2005a, pp. 165-168.

⁴⁴ MNAC, n. inv. 15916. Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 110, pp. 51-52, figg. 18 e 231.

⁴⁵ Ivi, cat. 119, p. 55, figg. 242-243; Del Carmen Lacarra Ducay 2005.

⁴⁶ Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 121, p. 55, figg. 245-249.

Nel 1403 un ulteriore *retablo* dedicato alla Vergine venne commissionato a Pere Serra, a cui subentrò però Guerau Gener. L'opera venne poi terminata da Lluís Borrassà entro l'aprile del 1411, quando venne installata nel presbiterio della chiesa di Santa Maria del monastero di Santes Creus (Alt Camp); oggi il polittico è diviso tra il Museo Nacional de Catalunya a Barcellona e il Museo Diocesano di Tarragona, dove è conservata la scena della *Dormitio Virginis*: di dimensioni considerevoli (185x115 cm), era collocata in una delle *calles* laterali⁴⁷.

A Borrassà veniva attribuito anche *Il Retablo di San Gabriele Arcangelo* della cattedrale di Barcellona⁴⁸, ascritto invece a Pere de Valldebriga da Rosa Alcoy i Pedros⁴⁹. L'opera venne realizzata tra 1381 e 1391, quando viene menzionata in una visita pastorale. Il *banco* include una rappresentazione della *Dormitio Virginis*.

L'iconografia e lo schema compositivo di questa scena passano indenni attraverso i cambiamenti stilistici che caratterizzano il lungo periodo artistico che è stato definito la fase gotica dell'arte spagnola⁵⁰. Molto interessante a questo proposito risulta confrontare le opere più antiche che abbiamo citato con una tavola della *Dormitio Virginis*, conservata al Museo Episcopale di Vic⁵¹, insieme ad altri 22 scomparti del *retablo mayor* della chiesa parrocchiale di Santa Maria di Guimerà (Urgell). È opera di Ramon de Mur, esponente

⁴⁷ Ivi, cat. 200, pp. 82-83, figg. 360 e 361.

⁴⁸ Ivi, cat. 189, p. 81, figg. 26 e 347.

⁴⁹ Alcoy i Pedros 2005c.

⁵⁰ Segnaliamo qui altri esempi di *retablos* che includono la scena della *Dormitio Virginis* e che sono ascrivibili a fasi diverse della pittura gotica, allo scopo di dimostrare la persistenza di questo tema nei programmi iconografici. Al Maestro de Estamariu, si deve il *retablo* dedicato alla Vergine proveniente dalla chiesa di Santa Maria de Vilamur (Soriguera, Pallars Sobirà), oggi smembrato. La tavola con la *Dormitio Virginis* (50x74) è stata acquistata dal Museo di Bilbao (N. inv. 69/86): Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 164, p. 67, figg. 310-312. L'anonimo Maestro di Glorieta, allievo di Ramon de Mur, è l'autore di cinque scomparti di un *retablo* dedicato alla Vergine e a Santa Caterina proveniente da El Mas de Bondia (Montornès de Segarra, Urgell), oggi al Museo Episcopale di Vic. La *Dormitio Virginis* misura 170x72 cm (ivi, cat. 310, p. 108, figg. 557-559). Un anonimo pittore tarragonese è il cosiddetto Maestro de la Secuita. Nel *retablo* eponimo proveniente dalla chiesa parrocchiale di Santa Maria de La Secuita a Tarragona, ora al Museo Diocesano della città (inv. N. 854-856), troviamo la consueta *Dormitio* (ivi, cat. 314, p. 108, fig. 574). Spostandosi ad analizzare la scuola di Rosellón, troviamo una *Dormitio Virginis* nel *banco* del *retablo* dedicato a San Nicola della chiesa parrocchiale di San Fructuoso di Camelés. Ne è autore l'anonimo Maestro de Rosellón; pagamenti per questo altare sono registrati nel 1407 e 1408 (ivi, cat. 371, p. 117, figg. 626 e 627). Un artista che dimostra in alcune delle sue opere più avanzate di conoscere l'arte fiamminga è Joan Antigo; nel *retablo mayor* del Monastero di Santo Stefano di Banyoles (Gironès), da lui realizzato tra 1437 e 1439, non manca l'immagine della *Dormitio Virginis* (ivi, cat. 429, p. 142, figg. 58, 714-718). Ad ulteriore dimostrazione della longevità di questo schema compositivo vediamo come ancora nel 1459 in un'opera dedicata alla Vergine della Chiesa della Trinità a Villafranca del Penedès si possa ammirare la canonica scena della *Dormitio Virginis* nel *carrer* laterale sinistro. Non si conosce il nome dell'autore, il quale può essere comunque inserito nell'orbita barcellonese di Bernat Martorell (ivi, cat. 428, p. 140, fig. 713).

⁵¹ N. inv. 877.

del gotico internazionale, e risulta già installata nella chiesa nel 1412. Gudiol ha proposto una ricostruzione ipotetica del retablo di Guimerà, che doveva misurare complessivamente 7,5x5,5 metri. La tavola della *Dormitio* misura 245 x 104 cm e doveva trovar posto in uno dei *carrers laterals*⁵².

Ad una fase del gotico internazionale più maturo appartiene il retablo dedicato a San Michele e a San Pietro realizzato tra 1432 e 1433 da Jaume Cirera e Bernat Despuig, opera proveniente dall'altare maggiore della chiesa di San Michele de la Seu d'Urgell (Alt Urgell) e ora esposta al MNAC⁵³; il banco è invece conservato al Museo Nacional de San Carlos, a Città del Messico⁵⁴. Una bella *Dormitio* è raffigurata nella *calle* laterale destra (fig.5).

A contatto con questi due artisti sembra essersi formato il Maestro de All: questo anonimo pittore riprende in molti casi da vicino le loro composizioni, tanto da far ipotizzare che egli ne avesse a disposizione i cartoni: è il caso della *Dormitio Virginis* che compare nel *Retablo della Vergine* della chiesa parrocchiale di All (Isóvol, Cerdanya), da cui deriva il nome convenzionale dell'artista⁵⁵. La medesima composizione si ritrova in un *retablo* emigrato al Detroit Institute of Art, interessante anche come testimonianza dell'esistenza di retablos centinati⁵⁶, e in una *Dormitio* conservata al Museo Diocesano di Lleida, scomparto di un *retablo* dedicato alla Vergine, ora smembrato, proveniente da Escunyau (Vall d'Aran)⁵⁷.

Alla metà del secolo nelle *Dormitio Virginis* di mano di artisti soggetti all'influenza della nuova pittura fiamminga iniziano a palesarsi con una certa ricorrenza una serie di stilemi compositivi e di elementi stilistici che accomunano queste opere iberiche alla tavola di Antonio da Fabriano dal medesimo soggetto.

Jaume Ferrer⁵⁸ è tra i primi artisti a rivelare un'influenza della pittura fiamminga, probabilmente per il tramite di Luis Dalmau, reduce da un viaggio nelle Fiandre compiuto per volere di Alfonso d'Aragona⁵⁹. Il pittore di Lleida è

⁵² Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 298, p. 106, figg. 39, 533-547.

⁵³ N. inv. 15837-CJT.

⁵⁴ Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 403, p. 136, fig. 694.

⁵⁵ Ivi, cat. 619, p. 195, fig. 960.

⁵⁶ Ivi, cat. 625, p. 195, fig. 963.

⁵⁷ Ivi, cat. 627, p. 195.

⁵⁸ Il pittore Jaume Ferrer è documentato tra 1430 e 1461. Secondo Gudiol questo artista sarebbe da distinguere dallo "*Jacobus Ferrari*" che firma la più arcaica *Adorazione dei Magi*, scomparto di un *retablo* proveniente dalla Cattedrale Vecchia di Lleida e ora al Museo Diocesano della città: tra i due artisti potrebbe incorrere un rapporto padre-figlio. Lo studioso si riferisce ai due pittori come a Jaume Ferrer I e Jaume Ferrer II (Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, pp. 111-114, 149-152). Si vedano anche: Puig Sanchis 1998, pp. 65-248; Puig Sanchis 2005. Questa ricostruzione è stata recentemente messa in discussione: a Lleida ci sarebbe stato un solo pittore di nome *Jacobus Ferrari* e il carattere arcaizzante dell'*Adorazione dei Magi* e degli altri tre scomparti provenienti dal medesimo complesso (*Natività*, *Ascensione* e *Pentecoste*) si dovrebbe all'intervento massiccio di un collaboratore. Si veda a questo proposito R. Cornudella, in Cornudella 2012, cat. 41, pp. 220-221.

⁵⁹ Ruiz i Quesada 2003b.

autore tra l'altro di un *San Girolamo nello studio* molto interessante (fig. 6)⁶⁰, che adatta allo scomparto centrale di un *retablo* una composizione eyckiana che doveva certamente essere una piccola tavola autonoma sul modello di quella conservata al Detroit Institute of Art⁶¹. L'operazione compiuta in quest'opera da Ferrer è analoga a quella alla base della tavola di Baltimora di Antonio da Fabriano⁶² ed è esemplare della modalità di ricezione del fiammingo in Spagna, dove l'assimilazione dell'*ars nova* si attesta a lungo su un livello epidermico, tanto da aver fatto scrivere a Post a proposito della celebre *Madonna dei Consiglieri* di Dalmau (fig. 7)⁶³: «it's merely the skeleton of Flemish painting that Dalmau gives us, and not the body»⁶⁴.

Ferrer si cimentò in varie occasioni con il tema della *Dormitio Virginis*. Nel *Retablo della Pabería di Lleida*, databile tra 1445 e 1450⁶⁵, i rimandi alla pittura fiamminga investono varie scene raffigurate, determinando una maggiore attenzione alla rappresentazione della realtà, tanto nella descrizione della figura umana quanto in quella degli ambienti. Nella *Dormitio*, dispiegata nel *banco*⁶⁶, le piccole dimensioni della *casa* non lasciano spazio alla descrizione della stanza dove avviene la morte di Maria, fatta eccezione per il pavimento a *rajolates* scorciato e per un candelabro posto in primo piano. Le espressioni dei personaggi sono differenziate, descritte con un realismo vivido, un po' caricato, che si ritrova anche nella vicina scena della *Pentecoste*; va inoltre sottolineato il tentativo di riprodurre i pochi dettagli che lo spazio risicato consente di introdurre, come le perle che bordano la veste dell'apostolo che sta aspergendo l'acqua santa. Un'altra *Dormitio Virginis* è stata riferita a Jaume Ferrer da Caterina Virdis Limentani: la tavola occupa una *casa* della *calle* laterale destra di un *retablo* mancante del compartimento centrale e conservato in una collezione privata veronese (fig. 8)⁶⁷. La studiosa ha riferito quest'opera al momento che

⁶⁰ R. Alcoy i Pedrós, in Ruiz i Quesada 2003a, cat. 41, pp. 322-327.

⁶¹ Hall 1998; Borchert 2002, cat. 30, p. 237; J. Borgers, in Meijer 2008, cat. 1, pp. 86-88.

⁶² Come abbiamo accennato, la tavola di Antonio è di dimensioni tali da far pensare a un oggetto destinato alla devozione privata, ma non paragonabili alle tavole "miniaturistiche" tipiche di Jan van Eyck. Antonio riadatta la composizione eyckiana ad un formato probabilmente più consono alle richieste dei suoi committenti. Non è da escludere che egli abbia attinto non direttamente a un modello fiammingo, ma a uno scomparto di *retablo* simile a quello di Ferrer o al *San Girolamo* di Jorge Inglés conservato al Museo Nacional Colegio di Valladolid. Si veda Caporaletti, 2010, pp. 51-52. L'argomento è trattato in maniera più estensiva in Caporaletti 2013.

⁶³ F. Ruiz i Quesada, in Ruiz i Quesada 2003a, cat. 36, pp. 296-301.

⁶⁴ Post 1938, p. 18.

⁶⁵ Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 442, pp. 151-152, figg. 740, 741, 744; Puig Sanchis 2010; G. Macías, in Cornudella 2012, cat. 42, pp. 222-225.

⁶⁶ Alcuni studiosi segnalano l'intervento di una mano differente in questa sezione del *retablo*. Si veda G. Macías, in Cornudella 2012, cat. 42, pp. 222-225.

⁶⁷ Virdis Limentani, Puig 2001 ritiene che le tavole veronesi siano da ascrivere a un seguace di Ferrer intorno al terzo quarto del XV secolo. (Puig Sanchis 2005, pp. 270-271). Alberto Velasco Gonzàles pensa che l'autore del *retablo* debba invece essere di ambito aragonese, vicino al Maestro di Bonnat (Velasco Gonzàles 2007).

ritiene il più intenso della produzione del maestro, cioè quello dell'esecuzione del *retablo* della chiesa de la Sang di Alcover, presso Tarragona, che gli viene in parte pagato nel 1457⁶⁸. Quest'ultima opera, in un'epoca difficile da precisare, ha subito una pesante manomissione e la tavola con la *Dormitio Virginis* è ora conservata presso il Museo Diocesano di Tarragona. Caterina Viridis ha sottolineato come nel dipinto i tipi che Post definì “borgognoni”, già presenti nel *retablo* della Paheria, siano ancora più caricati: i volti tirati e le fisionomie degli apostoli sembrano ispirati ai tipi della comunità ebraica di Lleida, fiorente fino alla cacciata dei giudei dai territori iberici nel 1492.

Un altro importante protagonista della pittura ispanofiamminga in Catalogna fu Jaume Huguet, originario di Valls, vicino Tarragona⁶⁹, ma che fin dal 1448 tentò di consolidare la sua posizione a Barcellona. Nel *Retablo del Conestabile del Portogallo*, realizzato tra 1464 e 1465⁷⁰, la *calle* laterale destra accoglie una *Dormitio Virginis*, dove notevole è la capacità dell'autore di rendere con grande realismo i volti degli apostoli. È stata riferita ad Huguet anche un'altra tavola dal medesimo soggetto, la cui presenza Gudiol e Alcolea i Balch segnalavano al Castillo de Santa Florentina a Canet de Mar, vicino Barcellona; l'opera è stata esposta alla mostra di Valls dedicata ai cinquecento anni della nascita dell'artista ed è oggi in collezione privata (fig. 9)⁷¹. Si tratta di uno scomparto di un *retablo* disperso; date le dimensioni (117x95 cm) è probabile costituissero un compartimento di una *calle* laterale. L'attribuzione ad Huguet non è certa, si pensa piuttosto ad un suo imitatore: la gamma cromatica poco variata, con la nota dominante dei toni del rosso, la ripetitività dei tratti dei volti – comunque molto espressivi – e il canone troppo corto di alcune figure indurrebbero ad escludere l'autografia del pittore di Valls. Lo schema compositivo evidenzia inoltre alcune differenze rispetto alla medesima scena nel *Retablo del Conestabile del Portogallo*, dove il gruppo celeste, con Cristo che accoglie l'animula della Vergine, è meno numeroso e si colloca allo stesso livello degli Apostoli in piedi dietro al letto, non sopra la loro testa. Lo schema della *Dormitio* di collezione privata è più simile a quello utilizzato da Jaume Ferrer nel *retablo* della chiesa del Sangue di Alcover. Nello scomparto con il *Retablo* dell'Epifania Huguet dona inoltre profondità all'insieme lasciando spazio in

⁶⁸ Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 446, p. 152, figg. 745-749. Puig 2005, pp. 227-256.

⁶⁹ Originario di Tarragona è anche il pittore Valentí Montoliu, che vi è documentato tra 1443 e 1448 circa. Si trasferì poi a Sant Mateu, nel territorio di Valencia. A lui si deve il *Retablo* dell'Eremo di Nuestra Senora de El Llosar (Vilafranca del Maestrat, Alt Maestrat) realizzato tra 1455 e 1456. Nel *carrer* laterale destro troviamo la consueta *Dormitio Virginis* (Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 435, pp. 147-148, fig. 727). Il Museo Diocesano di Tarragona conserva inoltre un'anomima *Dormitio Virginis*, scomparto superstite di un perduto *retablo* proveniente dalla chiesa di Vilafortuny (Cambrils, Baix Camp; ivi, cat. 534, p. 186, fig. 916).

⁷⁰ Ivi, cat. 486, p. 173, figg. 76, 820-828; Barrachina Navarro, in Jardí 1993, cat. 6, pp. 168-173.

⁷¹ Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 492, p. 175, figg. 76, 849; M.T. Vicens i Soler, in Jardí 1993, cat. 26, pp. 238-239.

primo piano al pavimento a mattonelle scorciato, appena visibile invece nella tavola già a Canet de Mar. Il pavimento a azulejos compare anche nei retablos della Paheria di Lleida e di Alcover di Jaume Ferrer. Un altro particolare comune a tutte queste opere è poi quello dei motivi a broccato che decorano la coperta del letto della Vergine.

Occorre tenere a mente questi elementi compositivi che caratterizzano le *Dormitio Virginis* catalane intorno alla metà del secolo, perché tutti ricorrono nella tavola di Antonio da Fabriano, facendo sì che, osservando la sua opera, ci vengano subito in mente questi moduli della pittura iberica, proprio come accadde a Zeri. Credo che i volti degli apostoli ritratti da Antonio potrebbero facilmente mescolarsi a quelli di queste opere (figg. 10, 11), tutte caratterizzate da un rinnovato realismo nella descrizione dei personaggi, certamente dovuto all'influenza dell'arte fiamminga che impresse una svolta in senso naturalistico alla pittura gotica spagnola.

Meritano una menzione due *Dormitio Virginis* di Pere Garcia de Benavarri, per la loro qualità e per il notevole credito di cui godeva il loro autore nell'ambiente artistico barcellonese della metà del secolo. Nel novembre 1455 egli firma un contratto con la vedova e con il figlio di Bernat Martorell: viene stabilito che a partire dal successivo 1 gennaio il pittore si sarebbe fatto carico della direzione dell'atelier del defunto artista per un periodo di cinque anni⁷². Una *Dormitio*, proveniente dal *retablo mayor* della chiesa parrocchiale di Montanyana (Alta Ribagorça), è ora di collezione privata (fig. 12)⁷³. L'altra si conserva al MNAC (già in collezione Muntadas, Barcellona); per le sue notevoli dimensioni (277,2x168,5) si ritiene fosse lo scomparto centrale di un polittico⁷⁴. Isidro Puig sostiene che la concezione di quest'opera sia in realtà da imputare a Jaume Ferrer e che l'intervento di Pere Garcia sia da circoscrivere unicamente alla fase finale dell'esecuzione⁷⁵.

A Velasco Gonzàlez spetta invece il tentativo di ricostruire l'attività giovanile del pittore di Benavarri, la cui formazione sarebbe avvenuta a Saragozza presso Blasco de Grañén⁷⁶. Alle composizioni del maestro aragonese Pere Garcia si sarebbe rifatto molto da vicino, ad esempio nel Retablo di Villaroy del Campo, attribuito al pittore proprio dallo studioso. Vi compare una *Dormitio Virginis* del tutto simile a quelle dipinte da de Grañén nel Retablo Mayor de Anento o nel Retablo Mayor de Tosos, ad esempio⁷⁷. L'analisi dell'ambiente artistico che ruotava intorno a questo maestro dimostra dunque la diffusione del tema della

⁷² M. del Carmen Lacarra Ducay, in Ruiz i Quesada 2003a, pp. 334, 336.

⁷³ Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 552, p. 189.

⁷⁴ N. Inv. 064040-000. Ivi, cat. 545, p. 188, fig. 935.

⁷⁵ Puig Sanchis 2000. Puig ritiene che la tavola del MNAC costituisse lo scomparto centrale di un *retablo* di cui due elementi laterali – l'*Annunciazione* e la *Natività* – sono conservati al Cleveland Museum of Art.

⁷⁶ Velasco Gonzàlez 2005/2006, pp. 81-103. Si veda anche Velasco Gonzàlez 2012.

⁷⁷ Su Blasco de Grañén si veda: del Carmen Lacarra Ducay 2004.

Dormitio Virginis anche in area aragonese.

Ritornando a considerare la fase più matura di Pere Garcia, va ricordato che è noto il nome di un suo collaboratore, Pere Espalargue, che nel 1490 firma il retablo dell'eremo di Nuestra Señora de Soler di Enviny (Pallars Sobirà), oggi smembrato. La *Natività* (69x55) e la *Dormitio Virginis* (69x55), parti della *calle* laterale destra, erano stati acquistati nel 1933 da un collezionista ungherese a Vienna alla vendita di Dorotheum e sono poi confluiti al Museo di Belle Arti di Budapest⁷⁸. Questa bella opera ci dimostra la persistenza degli stilemi compositivi che abbiamo descritto nell'arte gotica catalana allo scorcio del XV secolo, come confermato anche dalle opere di un altro collaboratore di Pere Garcia, il Maestro de Viella⁷⁹, e da quelle di Francesc Solives⁸⁰.

Questi standard per la rappresentazione della *Dormitio Virginis* li ritroviamo a Valencia: anche qui questo tema trova abitualmente spazio nei programmi iconografici dei *retablos* per tutto il periodo gotico. Nelle opere di Juan Reixach⁸¹ troviamo i medesimi elementi compositivi che ricorrono nelle opere catalane della metà del secolo: la coperta e la veste della Vergine sono riccamente decorate, si nota il consueto pavimento ad *azulejos*; le figure sono descritte con un realismo di derivazione nordica ma con un accento più mediterraneo, come è evidente nelle fisionomie “meridionali”.

Abbiamo già citato il *Retablo dell'Epifania* di sua mano conservato al MNAC, dove questa scena ha un grande rilievo, prendendo il posto generalmente riservato al *Calvario*. Si registra la perdita di una tavola tra la *Dormitio* e il *guardapolvo* che presenta l'*Eterno Benedicente tra due Angeli*, ma il residuo spazio orizzontale è stretto e di forma rettangolare, dunque inadatto a ospitare la canonica scena apicale della *Crocifissione*. Possiamo piuttosto ipotizzare che il soggetto mancante fosse iconograficamente collegato alla figura dell'Eterno; nella ricostruzione può venirci in soccorso un *retablo* più tardo, conservato al Museo de Bellas Artes de Valencia: ci riferiamo al *Retablo de la Purísima Concepcion*, opera del pittore Nicolàs Falco e degli scultori Pablo, Onofre y Damián Forment⁸². La *Dormitio Virginis*, molto simile a quella di Reixach, è sovrastata da un *guardapolvo* dove viene raffigurata la *Vergine Incoronata*

⁷⁸ Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 585, p. 192; si veda anche: Haraszi-Takacs 1972, pp. 51-52, fig. 25.

⁷⁹ Nel retablo proveniente dalla chiesa di Escalarre (Pallars Sobirà) ritenuto di sua mano e oggi conservato al Meadows Museum, Dallas, sopra lo scomparto principale occupato da una scultura lignea ritraente la Vergine, si dispiega l'immagine dipinta della sua morte Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 563, p. 190, fig. 952.

⁸⁰ Nel 1480 gli viene commissionato il retablo della cappella della Pietà di Sant Llorenç de Morunys (Solsonès) e l'anno successivo il retablo dedicato alla Vergine per la chiesa del Santuario de Nuestra Senora de la Bovera (Guimerà, Urgell), ora al Museo Epsicopal di Vic: in entrambi i casi compare la scena in questione. Ivi, cat. 632, p. 196, fig. 974; cat. 633, p. 196.

⁸¹ D. Montolío Torán, in Ruiz i Quesada 2003a, pp. 214, 216. Sul pittore si vedano anche Frechina 2007; Company, Franco, Puig Sanchis, Aliaga, Rusconi 2012.

⁸² N. inv. 287.

dalla Trinità. Possiamo dedurre che nello scomparto mancante del *Retablo dell'Epifania* di Reixach comparisse la *Vergine incoronata da Cristo alla presenza della colomba dello Spirito Santo*.

Il Museo di Belle Arti di Valencia permette di ammirare un'altra *Dormitio* (127 x 110 cm) dell'artista (fig. 13)⁸³: l'opera era parte di un *retablo* proveniente dalla certosa di *Porta Coeli*, di cui il museo conserva anche il banco con cinque storie della *Passione di Cristo* e cinque tavole pertinenti al *guardapolvos* con figure di profeti. Inoltre all'arte di Reixach è stato accostato un interessantissimo rilievo ligneo policromo raffigurante la *Dormitio Virginis*, proveniente dalla cattedrale di Valencia e ora conservato nell'annesso Museo⁸⁴, testimonianza interessante del successo di questo tema e dell'apprezzamento di cui godeva l'interpretazione datane dal pittore⁸⁵.

La nostra rassegna ha dimostrato pienamente il successo che il tema della *Dormitio Virginis* riscosse in Spagna, e specialmente in Catalogna, durante tutto il periodo gotico e ha mostrato come si mantenga intatto lo schema derivato dalla *Koimesis* bizantina, caratterizzato dalla contrapposizione tra l'orizzontalità del catafalco della Vergine e la figura verticale del Cristo che ne accoglie l'anima al centro della scena. Il tutto si svolge alla presenza degli Apostoli, intenti alla preghiera e a compiere i rituali funebri. A partire dall'opera dei Serra si diffonde l'espedito di situare alcuni di loro seduti in primo piano, immersi nella lettura di testi sacri. L'iconografia rimane stabile per tutto il periodo gotico, ma intorno alla metà del XV secolo si evidenzia una svolta stilistica in senso naturalistico; questo rinnovato realismo si può esprimere unicamente nelle figure dei personaggi, nei loro volti e nell'attenzione alla resa della materia delle loro vesti, magari decorate con perle, poiché questa scena è sempre molto affollata e non lascia spazio per descrivere l'ambiente in cui si svolge. Le mirabili *Dormitio* di Jaume Ferrer, di Huguet e di Reixach sono opere di artisti aggiornati, in diversa misura, sulle opere dei maestri del Nord: negli stessi *retablos* che accolgono la scena che stiamo analizzando, essi dimostrano in altre *casas* il loro interesse per la rappresentazione del paesaggio e per gli interni domestici.

Solo in un momento più avanzato del XV secolo si diffuse per la *Morte della Vergine* una composizione alternativa a quella che abbiamo finora riscontrato in decine di opere. Si tratta di un'immagine strettamente legata al Nord Europa: non è infatti un caso che un primo esempio sia costituito

⁸³ N. inv. 211. Si vedano: Díez, Garín Llombart 1973, cat. 50, p. 60; F. Benito Doménech, in Benito Doménech 1996, cat. 3, pp. 28-29.

⁸⁴ Díez, Garín Llombart 1973, cat. 88, p. 73.

⁸⁵ L'arte di Reixach sembra aver determinato anche la produzione dell'anonimo Maestro de Cervara, attivo in Catalogna ma probabilmente formatosi a Valencia. (Si veda Corti 1995). La *Dormitio Virginis* del *retablo* della chiesa parrocchiale di Villanova de Bellpuig si rifà da vicino alle composizioni del maestro valenciano (Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 667, p. 204, figg. 1027, 1029).

non da un compartimento di *retablo*, ma da un'opera autonoma di piccolo formato. Si tratta della *Morte della Vergine* di Bartolomé Bermejo (fig. 14)⁸⁶, un artista fortemente influenzato dalla pittura dei Paesi Bassi, dove egli potrebbe essersi formato a contatto diretto con la pittura d'oltralpe⁸⁷. Il rimando più immediato per l'opera è alla celebre *Morte della Vergine* di Hugo van der Goes del Groeningen Museum di Bruges⁸⁸, ma un parallelo compositivo ancora più stringente può essere individuato nella tavola di analogo soggetto di Petrus Christus, conservata alla Timken Art Gallery di San Diego, con l'inclusione dell'episodio del San Tommaso che riceve la cintola dalla Vergine⁸⁹. In queste opere troviamo una serie di elementi compositivi comuni: la Morte della Vergine avviene in un interno domestico accuratamente descritto secondo un gusto che è tipicamente fiammingo, caratterizzato dalla presenza del letto a baldacchino che non è più posto orizzontalmente, ma di sbieco. La stanza è generalmente aperta sull'esterno attraverso la finestra: fa eccezione la tavola di van der Goes. L'opera di Bermejo non è l'unica in Spagna a presentare questa composizione tipicamente nordica. Va ricordata la *Morte della Vergine* dell'anonimo e misterioso Maestro di Sopetran, che nella medesima tavola raffigura anche la *Natività*; questo pannello, insieme a un altro raffigurante l'*Annunciazione/Il Donatore in preghiera*, dovevano costituire le *calles* laterali di un *retablo* dedicato alla Vergine dallo stile nettamente nordico⁹⁰. Se l'*Annunciazione* e la *Natività* si rifanno da vicino a modelli di van der Weyden, nella *Morte della Vergine* il Maestro di Sopetran sembra a conoscenza dell'opera di van der Goes: la composizione è del tutto analoga a quella delle tavola del Groeningemuseum, se si accettano le aperture della parete di fondo sul paesaggio e l'arco diaframma in primo piano, espediente tipico della scuola di Tournai; a mio parere anche i tipi degli Apostoli devono molto a van der Goes. L'iconografia nordica della *Dormitio Virginis* si trova anche in altre due interessanti tavole castigliane. La prima è la *Morte della Vergine* di Jaun de Nalda⁹¹, attualmente conservata al Musée des Beaux-Arts di Lyon. La seconda tavola in questione viene realizzata all'inizio del Cinquecento dall'anonimo Maestro de la Sisla ed è oggi conservata al Museo del Prado⁹²; l'opera denuncia un forte debito – ne è quasi una copia – nei confronti della celebre incisione di Martin Schongauer dal medesimo soggetto, che ebbe un ruolo molto importante nella diffusione di questa composizione su scala europea⁹³.

⁸⁶ Borchert 2002, cat. 110, p. 264; Ruiz i Quesada F., in Ruiz i Quesada 2003a, cat. 5, pp. 136-141.

⁸⁷ Berg Sobrè 1998; Berg Sobrè 2003, pp. 19-27.

⁸⁸ Borchert 2002, cat. 39, p. 240; T.H. Borchert, in Borchert 2010, cat. 35, pp. 161-163.

⁸⁹ Ainsworth, Martens 1994, n.15, pp. 147-148; Borchert, 2002, cat. 13, p. 231.

⁹⁰ Lafuente Ferrari 1929; Péman 1930; Del Carmen Garrido, Cabrera 1982.

⁹¹ Sull'artista si veda Sterling 1973.

⁹² N. inv. P01259. Si veda Yarza Luaces 1995, p. 168, p. 170, fig. 198.

⁹³ Lehrs, Hyatt Mayor 1969, cat. 363; S. Kemperdick, in Borchert 2010, cat. 148, pp. 314-315. L'incisione di Schongauer mostra una stretta relazione con la citata tavola di van der Goes

Un ultimo esempio che vorrei prendere in considerazione presenta una forma ibrida, a metà strada tra la tradizionale *Koimesis* e l'iconografia nordica. Si tratta di una tavola attribuita all'anonimo Maestro di Riglos⁹⁴ conservata al MNAC insieme con la scena, proveniente dal medesimo retablo, dell'*Annuncio della Morte alla Vergine*⁹⁵. Nella *Morte della Vergine* (fig. 15) osserviamo, posto di sbieco nella stanza, il letto a baldacchino con il motivo delle tende annodate d'origine rogeriana, che troviamo anche nella *Morte della Vergine* di Christus e in quella del Maestro di Sopenan. Nella tavola del Maestro di Riglos la Vergine non è ancora deceduta e San Giovanni le mette il cero tra le mani, ma l'Eterno benedicente, accompagnato dagli angeli, è già pronto ad accogliere la sua anima, esattamente come nell'opera di Christus, da cui sembra tratta la figura del Padre. Nel trattamento dei volti degli Apostoli e degli abiti si nota l'influenza fiamminga: le sembianze sono molto espressive e le pieghe delle vesti angolose e decise. Accanto a questi elementi di novità riscontriamo però anche rimandi alla tradizionale rappresentazione della *Dormitio Virginis* all'interno dei *retablos* spagnoli: lo scarso spazio a disposizione non permette una descrizione dell'ambiente domestico, eccezion fatta per il letto a baldacchino, né tantomeno c'è spazio per un'apertura sul paesaggio; ritorna quel marcato senso di schiacciamento delle figure degli Apostoli che abbiamo riscontrato nei numerosi esempi che abbiamo analizzato tra XIV e XV secolo.

Abbiamo ormai chiaro cosa intendesse Federico Zeri parlando, a proposito della *Dormitio Virginis* fabrianese, di moduli frequenti nei *retablos* spagnoli. Lo studioso scrive anche che «il *Transito* della Pinacoteca di Fabriano è basato su di uno schema affatto ignoto alla pittura delle Marche, ma diffuso invece nell'Italia meridionale, in Sicilia e in Spagna»⁹⁶.

Forse lo studioso aveva in mente rappresentazioni di *Dormitio* simili alle due esposte alla mostra del 1997 dedicata al Quattrocento Aragonese; si tratta di due dipinti tardi ma che rivestono comunque una certa importanza per lo studio della diffusione della rappresentazione della *Morte della Vergine* in area mediterranea. La prima è la *Dormitio Virginis* del siciliano Riccardo Quartararo della chiesa dello Spirito Santo di Torre Annunziata⁹⁷: si tratta di una rara testimonianza dell'attività del pittore nel territorio della capitale aragonese, dove è documentato almeno dall'ottobre 1491 al novembre 1492. L'opera misura 187x127 cm e si direbbe una tavola autonoma che riprende

del Groeningemusuem, ma è difficile stabilire quale opera abbia la precedenza sull'altra e se ci sia stata un'influenza diretta.

⁹⁴ La figura del cosiddetto Maestro di Riglos è stata messa in discussione da Velasco González 2005/2006, che ha sottolineato la disomogeneità del corpus di opere attribuitegli. Lo studioso sposta alcune di queste opere nel catalogo di Pere Garcia de Benavari: è il caso anche dei due pannelli del MNAC con l'*Annuncio della Morte della Vergine* e la *Dormitio*.

⁹⁵ N. inv. 069113-000. F. Ruiz i Quesada, in Manote i Clivilles 1999, cat. 35, pp. 134-137.

⁹⁶ Zeri 1961.

⁹⁷ Leone de Castris 1997, cat. 18, pp. 82-83. L'opera è attualmente esposta al Museo Nazionale di Capodimonte di Napoli.

quell'iconografia della *Koimesis* tanto diffusa in Spagna: non dimentichiamo che Quartararo fu attivo a Valencia.

La seconda opera, conservata al Museo di Capodimonte, è una *Dormitio Virginis* attribuita al Maestro dell'Adorazione di Glasgow, alias Alessandro Buono (fig. 16)⁹⁸. L'opera fu probabilmente realizzata all'inizio del Cinquecento e mostra l'influsso, oltre che di Pietro Befulco, di Protasio Crivelli e di Cristoforo Scacco; la composizione rimanda tuttavia ad opere come la *Dormitio Virginis* di Reixach al Museo di Belle Arti di Valencia. Interessante il pavimento ad azulejos, o riggiole, come erano e sono tuttora chiamate a Napoli le piastrelle in maiolica decorate, dal valenzano *rajolates*: Alfonso d'Aragona nel 1446 fece arrivare un carico di tredicimilaquattrocentocinquantesette «rajolates pintades de obra de Manizes» commissionate al valenzano Johan Murcí per Castelnuovo⁹⁹, importando così una tecnica che ebbe poi un notevole sviluppo locale. Questo tipo di pavimento venne dipinto da Colantonio nella *Tavola degli ordini* del Polittico di San Lorenzo¹⁰⁰ o dal Maestro di Pere Roig de Corella nel *San Bernardino da Siena* del Museo di Capodimonte¹⁰¹. La *Dormitio Virginis* del Maestro dell'Annunciazione di Glasgow costituiva, stando a Leone de Castris, lo scomparto centrale di un trittico¹⁰². È interessante notare che, nonostante la tavola sia di forma rettangolare (cm 163x95), la scena sia ricavata in una porzione centinata, dove i “pennacchi” di raccordo tra l'arco e la cornice sono decorati da cherubini: il richiamo agli scomparti di *retablos* spagnoli mi pare evidente, come conferma l'affollamento della scena che, se giustificabile nelle *casas* per mancanza di spazio, qui, e a maggior ragione nella tavola di Quartararo che è autonoma, poteva essere evitato. Questo senso di schiacciamento doveva dunque essere diventato una cifra distintiva di questa particolare iconografia in opere legate all'area mediterranea.

Riteniamo assai probabile che anche la *Dormitio Virginis* di Antonio da Fabriano vada spiegata in questo contesto. Trovare un efficace termine di confronto per questa tavola nella pittura italiana della seconda metà del Quattrocento è infatti impresa assai ardua. Il tema bizantino della *Dormitio Virginis*, che pure ebbe una certa diffusione nella penisola, sta lasciando progressivamente il posto a quello dell'*Assunzione*; inoltre le rappresentazioni tardogotiche del tema, comprese quelle di area marchigiana¹⁰³, difficilmente possono essere considerate il modello esclusivo per la peculiare tavola di

⁹⁸ Ivi, cat. 22, pp. 90-91.

⁹⁹ Bologna 1977, p. 64.

¹⁰⁰ Leone de Castris 1997, cat. 5, pp. 57-58.

¹⁰¹ Ivi, pp. 47-48, 52.

¹⁰² I laterali sono costituiti dal *Battista* e dalla *Maddalena* ora al Museo Duca di Martina. Ivi, cat. 22 pp. 90-91.

¹⁰³ Ad esempio i già citati affreschi fabrianesi di Allegretto Nuzi e di Francescuccio di Cecco Ghissi (si veda nota 24).

Antonio: è infatti da escludere il loro ruolo come fonte per quegli elementi che accomunano l'opera fabrianese ai dipinti di area iberica.

Abbiamo infatti già accennato nel corso di questa trattazione al fatto che nell'opera siano presenti elementi compositivi tipici delle *Dormitio Virginis* spagnole alla metà del secolo. Troviamo innanzitutto descritto con grandissima evidenza il pavimento a *azulejos* o *rajolates* (fig. 17). L'alternanza di mattonelle rosse e nere e di quelle bianche ricorda la *Tavola degli Ordini* di Colantonio e le mattonelle bianche, se osservate con attenzione, rivelano un ulteriore accenno di decorazione nello spazio interno romboidale. La grande attenzione con cui viene rappresentata la coperta del letto della Vergine, con i grandi motivi a broccato, richiama ad esempio le opere di Reixach o di Pere Garcia che abbiamo citato. Gli apostoli sono descritti con un realismo che diremmo di ascendenza nordica, anche in considerazione di un'opera come il *San Girolamo* che punta inequivocabilmente in questa direzione; allo stesso tempo però le fisionomie presentano un carattere mediterraneo, specie quelle di alcuni apostoli particolarmente irsuti (fig. 18), e non stonerebbero affatto se mescolate, ad esempio, a quelle di un'opera come la *Dormitio* attribuita ad Huguet già a Canet de Mar o a quella di Jaume Ferrer nel retablo de la Paheria, ritratte con un realismo molto caricato e in alcuni brani quasi caricaturale. Nell'opera del fabrianese ritroviamo infatti quella grande attenzione nel descrivere gli atteggiamenti differenziati degli apostoli che abbiamo osservato in Spagna alla metà del secolo.

Queste assonanze di elementi iconografici, compositivi e in parte stilistici potrebbero ancora sembrare casuali, ma se prendiamo in considerazione la forma centinata della tavola e quel senso così peculiare di schiacciamento entro la cornice, i fattori a favore dell'ipotesi di Zeri si moltiplicano e diventano decisivi. Perché mai Antonio non avrebbe dovuto lasciare lo spazio necessario agli apostoli in un'opera autonoma e per giunta di formato notevole? La forma centinata della tavola ricorda quella di alcune *casas*; le dimensioni sono paragonabili a quelle di *Dormitio Virginis* che sono investite di una certa importanza all'interno dell'economia del *retablo*, collocate nella *calle* centrale o tra le scene narrative delle *calles* laterali di *retablos* di dimensioni notevoli.

Se si osserva inoltre il gruppo del Cristo e angeli che accolgono l'anima della Madonna, schiacciato sotto la cornice (fig. 19), si ha un'ulteriore conferma del carattere "esotico" di quest'opera: gli angeli hanno una capigliatura che si riscontra in molte opere fiamminghe – tipica ad esempio dei numerosi angeli del *Polittico dell'Agnello Mistico* – e sono ben confrontabili con quelli che attorniano il San Francesco nella *Tavola degli Ordini* di Colantonio, oppure con quelli della citata *Dormitio Virginis* del Maestro di Riglos.

In conclusione, iconografia, elementi compositivi, formato e alcuni dati stilistici sembrano confermare il rapporto di quest'opera con la Spagna. A pensare ad un legame con la penisola iberica induce anche il *San Girolamo*, il cui carattere «hispanoflemish rather than purely flemish» è stato ribadito

in occasione della mostra bruggese del 2002 *The Age of van Eyck*¹⁰⁴, dove figurava tra le più antiche opere italiane esposte, espressione di una precoce ricezione dell'*ars nova*. La questione ci riporta al documento genovese del 16 settembre 1448. Si tratta di un atto di quietanza per il pagamento della dote di tale «*Maria Arbanensis*» che viene presa in sposa da «*Antonelus de Fabriano pictor, habitator Ianue*». Il documento si chiude curiosamente con un elenco di luoghi in cui Antonio avrebbe potuto essere arrestato e giudicato nel caso fosse venuto meno ai patti stabiliti. Si tratta di una clausola propria del formulario notarile, spesso usata in documenti che riguardano contrazioni di debiti o di impegni; la sua presenza in un *instrumentum dotis* mi sembra al contrario singolare¹⁰⁵. In questo tipo di formule erano inseriti anche luoghi legati alle vicende personali dell'attore dell'azione giuridica¹⁰⁶. Nel nostro documento sono citati Genova, Savona, Finale Ligure, Milano, Pavia, Nizza, Inghilterra, Fiandre, Pisa, Venezia, Napoli, Catalogna. La clausola potrebbe trovare una duplice spiegazione. Da un lato questa parte del documento ci restituisce la rete di rapporti commerciali e culturali che Genova intratteneva con il mondo mediterraneo¹⁰⁷. D'altro lato la formula potrebbe alludere al fatto che Antonio fosse in procinto di partire, anche in considerazione del fatto che non pare egli avesse riscosso un grande successo nella città ligure¹⁰⁸. Da Genova era ovviamente facile imbarcarsi alla volta tanto del Sud quanto del Nord dell'Europa. *Antonelus* potrebbe essersi recato in Spagna? La Catalogna è tra i luoghi citati nel documento, come lo è anche Napoli, dove «il modulo frequente nei *retablos* spagnoli» poteva essere noto anche anteriormente agli esempi lasciati da Quartataro e Alessandro Buono, in ragione della presenza

¹⁰⁴ Borchert 2002, cat. 98, p. 260.

¹⁰⁵ L'*instrumentum dotis* nella Genova medievale si compone solitamente della dichiarazione da parte dello sposo di aver ricevuto il pagamento della dote, della rinuncia alle eccezioni e dell'assegnazione dell'*antefactum*.

¹⁰⁶ Ho riscontrato che in questo tipo di formule venivano spesso inseriti luoghi che avevano una qualche connessione con le vicende personali dell'attore dell'azione giuridica. A titolo di esempio e volendo restare in Italia centrale, Bartolomeo di Tommaso da Foligno riceve dai francescani di Cesena l'anticipo di 56 ducati per l'esecuzione di una pala d'altare che egli si apprestava a dipingere. In caso di inadempienza dichiara «se posse conveniri Cesene, Arimini, Fani, Anchone, Fulginei et alisque locis ubi inventus seu repertus esset (De Marchi 2003). Ancora, nel contratto a Carlo Crivelli per l'altare della chiesa di San Pietro a Muralto a Camerino si citano: Camerino, Roma, Venezia, Siena, Perugia, Ascoli, Macerata, Verona, Ancona; nel contratto stipulato dallo stesso artista per l'altare del duomo di Camerino troviamo Venezia, Roma, Siena, Firenze, Perugia, Foligno, Camerino, Ascoli, Ancona, Fermo, Macerata (Di Stefano, Cicconi in De Marchi 2002, pp. 463-465, docc. 198 e 202). Nel caso del documento genovese, colpisce l'assenza di riferimenti ai luoghi dell'Italia centrale da dove Antonio era giunto.

¹⁰⁷ Si vedano Petti Balbi 1991; Olgiate 2011.

¹⁰⁸ Non abbiamo alcuna testimonianza di una sua eventuale attività artistica a Genova. Alizeri scrive che egli fu inviato nella colonia Genovese di Caffa, in Crimea, per realizzare alcune pitture, ma che «disertò per cammino». Non doveva certo essere questo un incarico molto ambito, anche in considerazione della minaccia turca che gravava in quegli anni sulla colonia. Alizeri 1870, pp. 407-413. Per un'analisi più approfondita di questa vicenda: Caporaletti 2010-2011, p. 49.

di numerosi artisti iberici alla corte del Magnanimo. L'atto notarile del 1448 potrebbe costituire un indizio documentario fondamentale a favore della matrice iberica della *Dormitio Virginis*, la cui peculiarità, alla luce delle riflessioni proposte, può difficilmente trovare giustificazione con la semplice destinazione ad un arcosolio¹⁰⁹. Ed è ancora una volta dal Regno di Aragona che giunge una conferma al fatto che il formato a centina non debba necessariamente essere legato a questa particolare destinazione. Non va infatti escluso che Antonio nella sua opera possa essersi ispirato ad una particolare tipologia di *retablo*.

Ci siamo già imbattuti in un esempio di questo genere di manufatti: ci riferiamo al *retablo* del Maestro de All ora al Detroit Institute of Art¹¹⁰. La porzione centinata è occupata da più scene, tra cui la *Dormitio Virginis*, e nella parte inferiore trova posto il *banco*. Questa forma potrebbe essere dovuta alla necessità di adattare il *retablo* alla particolare forma di una cappella. Sembra essere questo il caso della celebre *Madonna dei Consiglieri* di Dalmau, il cui contratto prevedeva che l'opera dovesse adattarsi alla «forma, misura de la paret anterior de la dita cappella verso lo altar»¹¹¹. Il documento ci informa anche dell'originaria presenza di un *banco* e di *gurdapolvos*, come conferma la *monstra*, il disegno progettuale che si è fortunatamente conservato; proprio la presenza di quest'ultimo elemento mi induce però ad escludere che l'opera fosse propriamente incassata in una nicchia muraria. Questa riflessione può essere estesa ad un altro notevole esempio, più tardo, il *Retablo della Crocifissione* della chiesa di San Nicola a Valencia commissionato a Rodrigo de Osona nel 1482 e originariamente dotato di *guardapolvos*¹¹². Un argomento ancora più forte a dimostrazione della nostra ipotesi è fornito dal *retablo mayor* della chiesa parrocchiale di Guardiola, oggi nella collezione Muñoz di Barcellona (fig. 20)¹¹³. L'altare è dedicato al Salvatore; ci è pervenuto il contratto del 27 agosto 1404 che ne affida l'esecuzione a Lluís Borrassà e che precisa che lo «dit retaule es felt dalt a forma redona»¹¹⁴, deve essere di forma rotonda. Il contratto ci informa anche dell'originaria presenza di un *banco* con al centro il tabernacolo dove erano custodite le ostie, affiancato da due porte, oggi perdute. La tavola ha la forma di un lunettone che misura 210 x 197 cm; non essendo più in situ non possiamo avere idea se questa particolare forma fosse

¹⁰⁹ Devis Valenti ha recentemente sottolineato la rarità delle tavole «a lunetta» nella tradizione italiana e la difficoltà nell'individuare la destinazione originaria, sebbene in alcuni casi sia possibile farne risalire la forma ad una tomba a forma di arcosolio, come per la celebre tavola realizzata da Paolo Veneziano per la tomba del doge Francesco Dandolo alla chiesa dei Frari a Venezia: Valenti 2012, pp. 559-562. Andrea de Marchi, a cui pure si deve l'idea della destinazione ad un arcosolio della tavola di Antonio da Fabriano, non l'ha inclusa nella sua recente ricognizione sulle tavole centinate nelle Marche: De Marchi 2012, pp. 147-149.

¹¹⁰ Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 625, p. 195, fig. 963.

¹¹¹ Per il contratto si veda Berg-Sobré 1989, pp. 288-297.

¹¹² Ivi, pp. 304-308. Pérez Sanchez 1993; Falomir Faus M. 1994.

¹¹³ Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 197.

¹¹⁴ Berg Sobré 1989, pp. 274-281.

fatta per adeguarsi a una particolare struttura architettonica. Possiamo però essere certi che l'opera non fosse incassata in un arcosolio: la presenza delle due porte, testimoniata dal contratto, implica necessariamente l'idea di uno spazio accessibile e praticabile dietro al *retablo*. Anche nel caso della tavola di Antonio da Fabriano possiamo quindi pensare che non ci sia un rapporto necessario tra la sagoma e la destinazione a un arcosolio, lasciando spazio all'idea che il particolare formato, insieme a una serie di caratteristiche compositive, formali e stilistiche, siano dovuti al riferimento ad una tradizione figurativa esotica.

La connessione apparentemente azzardata suggerita dal nostro titolo ha quindi trovato una sua legittimazione: se risulta difficile rintracciare un modello italiano per la *Dormitio Virginis* dell'artista fabrianese, la tavola sembra invece ispirarsi ad una tradizione iconografica e compositiva che si è originata e che ha avuto un solido sviluppo in Catalogna. L'opera potrebbe quindi essere interpretata come una reminiscenza di viaggio del pittore¹¹⁵, che gli tornò alla mente quando nella sua Fabriano, dove si colloca la sua intera vicenda artistica a noi nota, gli venne affidata la realizzazione di un dipinto raffigurante la *Morte della Vergine*.

¹¹⁵ Il breve soggiorno di Antonio a Genova difficilmente può dar conto della cultura ispano-fiamminga che trapela dal *San Girolamo* e dalla *Dormitio Virginis*, nonostante la città fosse sicuramente in stretto rapporto tanto con le Fiandre che con la Catalogna. Due importanti opere di Jan van Eyck furono commissionate da genovesi: il trittico di Dresda e il trittico Lomellini. Tuttavia, per quanto riguarda l'altare di Dresda, datato 1437, non conosciamo la data di un suo eventuale arrivo a Genova; il trittico commissionato da Battista Lomellino, forse la prima opera di Jan van Eyck a giungere in Italia, è invece andato perduto e dell'opera non ci resta che la descrizione entusiastica che ne fece Bartolomeo Facio. Non sappiamo inoltre a che data l'opera migrò da Genova a Napoli: nel 1456 era già parte della collezione di Alfonso il Magnanimo. Questo tipo di opere non erano in ogni caso facilmente accessibili agli artisti, perché opere-gioiello destinate a un godimento strettamente privato: difficilmente poteva far parte di questo pubblico elitario quell'Antonello da Fabriano che a Genova non sembra aver goduto di una gran fama. Le commissioni genovesi a Jan van Eyck e a Petrus Christus sono inoltre in massima parte legate alla *Natio* genovese a Bruges e non ebbero dunque un riflesso immediato sulle vicende artistiche della madrepatria. Se la genesi del *San Girolamo* di Antonio fosse legata alla città ligure, esso sarebbe quindi un'opera isolata nel contesto artistico genovese della metà del secolo, non ancora aggiornato sui modelli fiamminghi. Parimenti, il soggiorno a Genova difficilmente potrebbe dare conto dei molteplici riferimenti che abbiamo riscontrato nella *Dormitio Virginis*: non sembra esserci alcun rapporto tra la pittura genovese degli anni quaranta e la pittura di *retablo* catalana-valenzana, al contrario di quello che poteva accadere negli stessi anni nella Napoli di Alfonso d'Aragona. Queste riflessioni, supportate dalla clausola finale del documento del 1448, ci spingono a prendere in considerazione un viaggio del pittore da Genova verso Sud. Ferdinando Bologna, tornato a parlare di Antonio da Fabriano in occasione della mostra di Antonello da Messina al MART, ha ribadito che la cultura "ponentina" presente a Genova è di "altra origine e di tutt'altra tempra" rispetto a quella rivelata dal *San Girolamo* (Bologna, De Melis 2013, p. 27).

Riferimenti bibliografici / References

- Ainsworth M.W., Martens M.P.J. (1994), *Petrus Christus Renaissance Master of Bruges*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 14 aprile – 31 luglio 1994), New York: Metropolitan Museum of Art.
- Alcoy i Pedrós R. (2005a), *Ferrer Bassa, un creador d'estil*, in Pladevall i Font 2005a, pp. 147-170.
- Alcoy i Pedrós R. (2005b), *La plenitud de Jaume Serra*, in Pladevall i Font 2005a, pp. 272-277.
- Alcoy i Pedrós R. (2005c), *Pere de Valldebriga o el pintor dels àngels*, in Pladevall i Font 2005a, pp. 296-304.
- Algeri G. (1991), *1440-1460: la Liguria, il mondo fiammingo e la "cultura mediterranea"*, in G. Algeri, A. De Florian, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova: Tormena, pp. 161-224.
- Aliaga Morell J. (1996), *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- Alizeri F. (1870), *Notizie dei professori di disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 6 voll. (1870-1880), Genova: Sambolino.
- Bellocchi L. (2012), *L'evoluzione del tema iconografico della Dormitio Virginis in ambito italiano*, «Annales. Ser.hist.sociol.», 22, 1, pp. 65-76.
- Benito Doménech F. (1996), *Cinco siglos de Pintura Valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*, catalogo della mostra (Madrid, Fundación Central Hispano, ottobre-dicembre 1996), Madrid: Fundación Central Hispano.
- Benito Doménech F., Gómez Frechina J. (2009), *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, catalogo della mostra (Valencia, Museo de Bellas Artes, 1 febbraio – 27 aprile 2009), Valencia: Generalitat Valenciana.
- Berg Sobrè J. (1989), *Behind the altar table. The Development of the painted retable in Spain 1350-1550*, Columbia: University of Missouri Press.
- Berg Sobrè J. (1998), *Bartolomé de Cárdenas "El Bermejo". Pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco: International Scholars Publications.
- Berg Sobrè J. (2003), *Sobre Bartolomé Bermejo*, in Ruiz i Quesada 2003a, pp. 19-27.
- Boccardo P., Di Fabio C., a cura di (1997), *Pittura fiamminga in Liguria: secoli XIV-XVII*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Bologna F. (1997), *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli: Società Napoletana di Storia Patria.
- Bologna F., De Melis F. (2013), *Antonello da Messina*, catalogo della mostra (Rovereto, MART, 5 ottobre 2013 – 12 gennaio 2014), Milano: Electa.
- Borchert T.H. (2002), *The age of van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting*, catalogo della mostra (Bruges, Groeningen Museum, 15 marzo – 30 giugno 2002), London: Thames & Hudson.

- Borchert T.H. (2010), *Van Eyck to Dürer: early Netherlandish painting and central Europe*, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum, 29 ottobre 2010 – 30 gennaio 2011), Warnsfeld: Lannoo.
- Campbell A. (2005), *A Spectacular celebration of the Assumption in Siena*, «Renaissance Quarterly», 58, 2, pp. 435-463.
- Caporaletti S. (2010-2011, stampa 2012), *Accenti fiamminghi in Antonio da Fabriano: riscontri documentari e ipotesi*, «Notizie da Palazzo Albani», XXXIX, pp. 41-56.
- Caporaletti S. (2013), *Giovanni Boccati e Antonio da Fabriano: un contributo allo studio dei rapporti Italia-Fiandra alla metà del Quattrocento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, Scuola di Dottorato in Storia e Critica dei Beni Artistici, Musicali e dello Spettacolo, relatore prof. M. Pietrogiovanna.
- Cavelli Traverso C., a cura di (2003), *Primitivi fiamminghi in Liguria*, Recco: Le Mani.
- Ceriana M., Christiansen K., Daffra E., De Marchi A. (2004), *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 13 ottobre 2004 – 9 gennaio 2005; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 febbraio – 1 maggio 2005), Milano: Olivares.
- Challéat C. (2012), *Dalle Fiandre a Napoli. Committenza artistica, politica, diplomazia al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Cleri B. (1997), *Antonio da Fabriano: eccentrico protagonista nel panorama artistico del Quattrocento marchigiano*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Company i Clement X., Vilalta M.J., Puig Sanchis I., a cura di (2010), *El rol del lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, Lleida: Garsineu.
- Company X., Franco B., Puig Sanchis I., Aliaga J., Rusconi S. (2012), *Una Flagelación de Joan Reixach de Colección particular, nuevos documentos y consideraciones sobre el binomio Jacomart-Reixach*, «Archivo Español de Arte», LXXXV, 340, pp. 363-373.
- Cornudella R. (2012), *Cataluña 1400: el gótico Internacional*, catalogo della mostra (Barcellona, Museo Nacional d'art de Catalunya, 20 marzo – 15 luglio 2012), Barcellona: MNAC.
- Corti F. (1995), *En torno al Maestro de Cervera*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid», 61, pp. 291-298.
- Del Carmen Garrido M., Cabrera J.M. (1982), *El dibujo subyacente y otros aspectos tecnico de las tablas de Sopetran*, «Boletín del Museo del Prado», 3, pp. 15-31.
- Del Carmen Lacarra Ducay M. (2004) *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

- Del Carmen Lacarra Ducay M. (2005), *L'obra i la influència de Jaume Serra a Aragó*, in Pladevall i Font 2005a, pp. 278-283.
- De Marchi A. (1994), *Diversità di Antonio da Fabriano*, in *Un testamento pittorico di fine '400. Gli affreschi restaurati di Antonio da Fabriano in San Domenico*, Fabriano: Banca Toscana, pp. 9-16.
- De Marchi A., a cura di (2002), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano: Motta.
- De Marchi A. (2003, stampa 2004), *Da Bartolomeo di Tommaso al Maestro di Staffolo*, «Nuovi Studi», VIII, n. 10, pp. 13-23.
- De Marchi A. (2012), *La pala d'altare: dal polittico alla pala quadra*, Università degli Studi di Firenze. Storia dell'arte medievale: dispense del corso tenuto nell'a.a. 2011-2012, Firenze: Art e Libri.
- Delpriori A. (2008), *Appunti sul Quattrocento fabrianese: gli affreschi di Valdicastro*, in *Intorno a Gentile da Fabriano: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, a cura di A. De Marchi, Livorno: Sillabe, pp. 99-114.
- Díez R.A., Garín Llombart F.V. (1973), *El siglo XV valenciano*, catalogo della mostra (Valencia, Museo de Bellas Artes, maggio-giugno 1973), Valencia: Comisaría General de Exposiciones, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia.
- Falomir Faus M. (1994), *A propósito del Calvario di Rodrigo de Osona*, «Archivo español de arte», 67, 265, pp. 73-79.
- Felicetti S. (1998), *Regesti documentari (1299-1499), documenti per la storia dell'arte medievale a Fabriano e nel suo contado*, in *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici tra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano: Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, pp. 214-227.
- Frechina J.G. (2007), *La estética flamenca en la pintura valencina: testimonios, influencias y protagonistas*, in *La impronta fiorentina e flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI*, catalogo della mostra a cura di F. B. Doménech, J. G. Frechina (Firenze, Palazzo Medici Riccardi 3 marzo – 24 aprile 2007), Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 381-405.
- Freixas Camps P. (2005), *Els obradors del nord-est de Catalunya*, in Pladevall i Font 2005a, pp. 110-114.
- Galassi M.C. (2006), *Pittura fiamminga per i genovesi, (secoli XV e XVI)*, in *Genova e l'Europa atlantica: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 83-109.
- Gudiol Ricart J., Alcolea i Blanch S. (1987), *Pintura gòtica catalana*, Barcellona: Polígrafa.
- Hall E. (1998), *The Detroit Saint Jerome in search of its painter*, «Bulletin of the Detroit Institute of Art », 72/2, pp. 10-37.
- Hansen M.S., Spicer J.A., a cura di (2005), *Masterpieces of Italian Painting. The Walters Art Museum*, London: Giles.
- Haraszti-Takacs M. (1972), *Oeuvres de maîtres espagnols du XV siècle en Hongrie*, «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 13, pp. 23-56.

- Jardí E. (1993), *Jaume Huguet: 500 anys*, catalogo della mostra (Museu de Valls, 1992) e atti delle giornate di studio (Valls, 16-18 dicembre 1992), Valls: Generalitat de Catalunya.
- Lafuente Ferrari E. (1929), *Las tablas de Sopenan*, «Boletín de la sociedad española de Excursiones», 37, pp. 89-111.
- Laureati L., Mochi Onori L., a cura di (2006), *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile – 23 luglio 2006), Milano: Electa.
- Lehrs M., Hyatt Mayor A. (1969), *Late gothic engravings of Germany and the Netherlands*, New York: Dover Publications.
- Leone de Castris P.L. (1997), *Quattrocento aragonese. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Nuovo, 18 settembre – 18 novembre 1997), Napoli: Electa.
- Manote i Clivilles M.R. (1999), *Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museo Nacional d'Art de Catalunya*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Memmo, 30 ottobre 1999 – 28 febbraio 2000), Milano: Leonardo Arte.
- Manns F. (1989), *Le récit de la Dormition de Marie (Vatican grec 1982). Contribution à l'étude des origines de l'exégèse chrétienne*, Jerusalem: Franciscan Printing Press.
- Marcelli F. (1997), *Note biografiche e committenza*, in Cleri 1997, pp. 31-47.
- Marcelli F. (1998), *La sacrestia di San Domenico*, in *Il Maestro di Campodónico. Rapporti artistici tra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano: Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, pp. 194-208.
- Marcoaldi O. (1862), *Quadri della Pinacoteca Fabrianese. Cenni descrittivi*, Fabriano: G. Crocetti.
- Marcoaldi O. (1873), *Guida e statistica di Fabriano*, Fabriano: G. Crocetti.
- Meijer B.W. (2008), *Firenze e gli antichi Paesi Bassi. 1430-1530. Dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti Galleria Palatina, 20 giugno – 26 ottobre 2008), Livorno: Sillabe.
- Mimouni S. C. (1995), *Dormition et Assomption de Marie. Histoire des Traditions Anciennes*, Paris: Beauchesne.
- Mimouni S. C. (2011), *Les traditions anciennes sur la Dormition et l'Assomption de Marie. Etudes littéraires, historique et doctrinales*, Leiden-Boston: Brill.
- Natale M. (2010), *El Renacimiento Mediterráneo, Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio – 6 maggio 2001, Valencia, Museu de Belles Arts de Valencia, 18 maggio – 2 settembre 2001), Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- Olgiati G. (2011), *Genova, porta del mondo. La città medievale e i suoi abitanti*, catalogo della mostra documentaria (Genova, Archivio di Stato, 16 giugno – 15 settembre 2011), Genova: Brigati.

- Parma E. (2002), *Genoa, Gateway to the South*, in Borchert 2002, pp. 95-106.
- Pasqualetti C. (2010, stampa 2012), *Ego Nardus magistri Sabini de Teramo: sull'identità del Maestro di Beffi e sulla formazione sulmonese di Nicola da Guardialegre*, «Prospettiva», 139-140, pp. 4-34.
- Péman C. (1930), *Sobre las tablas de Sopetran*, in «Boletín de la sociedad española de Excursiones», 38, pp. 128-130.
- Pérez Sanchez A.E. (1993), *Obras maestra restauradas, Barnaba de Módena, polípticos de la Virgen de la Leche y de Santa Lucía, Catedral de Murcia; Rodrigo de Osona, retablo del Calvario, Iglesia de San Nicolás, Valencia*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 5 ottobre – 7 novembre 1993), Madrid: Fundación Argentaria.
- Petti Balbi G. (1991), *Una città e il suo mare: Genova nel Medioevo*, Bologna: Ed. Clueb.
- Pladevall i Font A., a cura di (2005a), *L'art gotic a Catalunya. Pintura*, 3 voll. (2005-2006), Barcellona: Enciclopèdia Catalana, I. *De l'inici a l'italianisme*.
- Pladevall i Font A. (2005b), *Del frontal al retaule*, in Pladevall i Font 2005a, pp. 28-30.
- Post Ch.R. (1938), *A history of Spanish painting*, VII. *The Catalan school in the late middle ages*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, .
- Puig Sanchis I. (1998), *Los Ferrers, una família de pintores leridanos vinculados con la Seu Vella de Lleida*, in *La pintura gòtica dels Ferrers i altres aspects (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida*, s. XIII-XVIII, a cura di X. Company, I. Puig Sanchis, Lleida: Amics de la Seu Vella, pp. 65-248.
- Puig Sanchis I. (2000), *La Dormició de la Mare de Déu del Museo Nacional d'Art de Catalunya. Noves consideracions a l'obra del pintor Pere Garcia de Benavarri*, «Bulletin de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi», 14, pp. 263-272.
- Puig Sanchis I. (2005), *Jaume Ferrer II pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida: Pagès Editor.
- Puig Sanchis I. (2010), *Jaume Ferrer II: los dibujos subyacentes del reablo de la Paeria di Lleida*, in Company i Clement, Vilalta, Puig Sanchis 2010, pp. 88-135.
- Réau L. (1957), *Iconographie de l'art chrétien*, 2.2, *Iconographie de la Bible. Nouveau Testament*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Reynaud N. (1989), *Barthélemy d'Eyck avant 1450*, «Revue de l'art», 84, pp. 22-43.
- Ricci A. (1834), *Memorie storiche delle arti e degli artisti nella Marca di Ancona*, 2 voll., Macerata: Alessandro Mancini.
- Ruiz i Quesada F. (2003a), *La pintura gotica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo i la seva època*, catalogo della mostra (Barcellona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio – 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 9 giugno – 31 agosto), Barcelona: MNAC; Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

- Ruiz i Quesada F. (2003b), *Dalmau, Huguet I Bermejo, tres grans mestres que illuminen el darer gòtic catala*, in Ruiz i Quesada 2003a, pp. 49-61.
- Schmidt V.M. (1991), *Assunzione*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 654-658.
- Schmidt V. (2002), *The lunette-shaped Panel and some characteristics of Panel Painting*, in *Italian panel painting of the Duecento and Trecento*, atti del convegno (Firenze, 5-6 giugno 1998, Washington 16 ottobre 1998) a cura di V. Schmidt, Washington: National Gallery of Art; New Haven: Yale University Press distributor (Studies in the History of Art, 61), pp. 395-425.
- Semoglu A. (2003), *Le voyage outre-tombe de la Vierge dans l'art byzantin: de la descente aux enfers à la montée au ciel*, Thessalonikē: Kentro Byzantinōn Ereunōn.
- Shoemaker S.J. (2002), *Ancient traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*, Oxford: Oxford University Press.
- Sterling Ch. (1973), *Pour Jean Changuenet et Juan de Nalda*, «L'Oeil», 217/218, pp. 4-19.
- Valenti D. (2012), *Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai polittici. Tipologie compositive dall'Alto Medioevo all'età gotica*, Padova: Il Poligrafo.
- Velasco Gonzàles A. (2005/2006, stampa 2007), *Revisant Pere Garcia de Benavarri. Noves precisions a l'etapa saragossana*, «Locus Amenus», 8, pp. 81-103.
- Velasco Gonzàles A. (2012), *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Virdis Limentani C. (2001), *Dipinti quattrocenteschi catalani in una collezione privata veronese: aggiunte a Jaume Ferrer II e al suo atelier*, «Verona Illustrata», 14, pp. 21-30.
- Yarza Luaces J. (1995), *La pittura spagnola del Medioevo: il mondo gotico*, in *La pittura in Europa. La pittura spagnola*, I, a cura di A.É. Pérez Sanchez, Milano: Electa, pp. 71-183.
- Zeri F. (1948), *Giovanni Antonio da Pesaro*, «Proporzioni», II, pp. 164-167; riedito in Zeri 1992, pp. 105-108.
- Zeri F. (1961), *Antonio di Agostino di ser Giovanni detto Antonio da Fabriano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, III, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 534-535, riedito in Zeri 1992, pp. 117-118.
- Zeri F. (1976), *Italian painting in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimore: The Walters Art Gallery.
- Zeri F. (1992), *Giorno per Giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino: Einaudi.

Appendice

Fig.1. Antonio da Fabriano, *Dormitio Virginis*, Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli



Fig. 2. Antonio da Fabriano, *San Girolamo nello studio*, Baltimore, Walters Art Museum



Fig. 3. Joan Reixach, *Retablo dell'Epifania*, Barcellona, Museo Nacional de Arte de Catalunya



Fig. 4. Bottega di Jaume e Pere Serra, *Retablo della Vergine di Sigena*, Barcellona, Museo Nacional de Arte de Catalunya



Fig. 5. Jaume Cirera e Bernat Despuig, *Dormitio Virginis* (dal Retablo di San Michele e San Pietro), Barcellona, Museo Nacional de Arte de Catalunya



Fig. 6. Jaume Ferrer II, *San Girolamo nello studio*, Barcellona, Museo Nacional d'Art de Catalunya



Fig. 7. Lluís Dalmau, *Vergine dei Consiglieri*, Barcellona, Museo Nacional d'Art de Catalunya



Fig. 8. Jaume Ferrer II e collaboratori, *Dormitio Virginis*, Verona, collezione privata



Fig. 9. Jaume Huguet (?), *Dormitio Virginis*, collezione privata



Fig. 10. Jaume Huguet (?), *Dormitio Virginis* (part.), collezione privata



Fig. 11. Antonio da Fabriano, *Dormitio Virginis* (part.), Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli

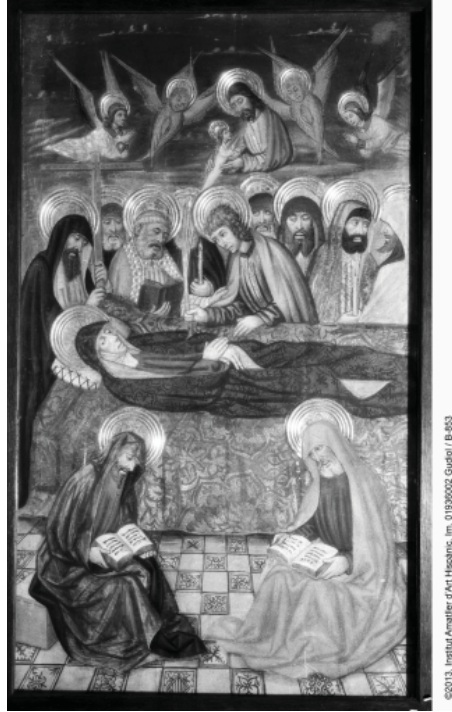


Fig. 12. Pere Garcia de Benavarri, *Dormitio Virginis*, collezione privata



Fig. 13. Joan Reixach, *Dormitio Virginis*, Valencia, Museo de Bellas Artes



Fig. 14. Bartolomé Bermejo, *Morte della Vergine*, Berlino, Staatliche Museen



Fig. 16. Maestro dell'Adorazione di Glasgow (Alessandro Buono), *Dormitio Virginis*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



Fig. 15. Maestro de Los Riglos, *Annuncio della Morte e Morte della Vergine*, Barcellona, Museo Nacional de Arte de Catalunya



Fig. 17. Antonio da Fabriano, *Dormitio Virginis* (part.), Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli



Fig. 18. Antonio da Fabriano, *Dormitio Virginis* (part.), Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli



Fig. 19. Antonio da Fabriano, *Dormitio Virginis* (part.), Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli

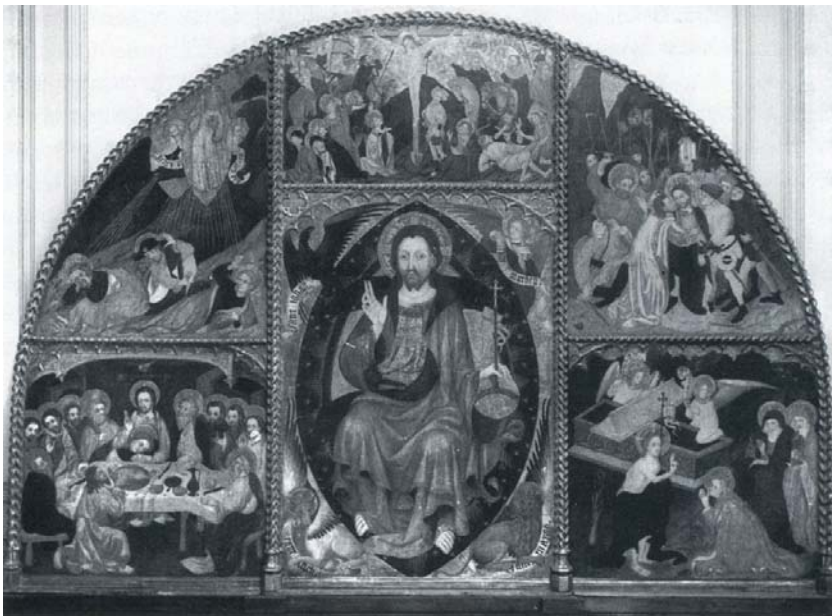


Fig. 20. Lluís Borrassà, *Retablo del Salvatore*, Barcellona, collezione Muñoz

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Roberta Alfieri, Maria Elisa Barondini, Giuseppe Bonaccorso,
Maria Paola Borgarino, Ivana Čapeta Rakić, Silvia Caporaletti,
Giuseppe Capriotti, Elena Casotto, Enrico Castelnuovo,
Carlotta Cecchini, Elena Cedrola, Francesca Coltrinari,
Pietro Costantini, Leonardo D'Agostino, Roberto Di Girolami,
Angela Sofia Di Sirio, Ljerka Dulibic, Maria Grazia Ercolino,
David Frapiccini, Bernardo Oderzo Gabrieli, Diletta Gamberini,
Teresa Graziano, Jasenka Gudelj, Luca Gulli, Lasse Hodne,
Clara Iafelice, Pavla Langer, Giacomo Maranesi,
Predrag Marković, Elisabetta Maroni, Stefania Masè,
Giacomo Montanari, Marta Maria Montella, Enrico Nicosia,
Luca Palermo, Caterina Paparello, Iva Pasini Tržec,
Roberta Piccinelli, Katiuscia Pompili, Francesca Romano,
Anita Ruso, Mario Savini, Cristina Simone, Maria Vittoria Spissu,
Mafalda Toniazzi, Valentina Živković.

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

