

La rappresentazione della santità tra realismo e devozione nel polittico di Montefiore dell’Aso di Carlo Crivelli

Francesco De Carolis

Fondazione e Centro Studi Ragghianti, Lucca, Italia

Abstract The article seeks to draw attention to the saintly bodies depicted by Crivelli in the polyptych for Montefiore dell’Aso, considering them from different points of view. As written in the introduction, the figures painted by Carlo Crivelli are not simple representations of people, but contain deep religious meanings. The second part of the article focuses on the importance of the technical process of gilding used in the Montefiore panels for the definition of the holy figures, and its significance for a more precise dating. In its third part, the paper suggests a new identification for the Franciscan saint painted in half length with St. Anthony of Padua; the final section looks into Crivelli’s mode of representing the holy bodies of St. Francis and, above all, of St. Louis of Toluse, who wears a ring in which the artist left a previously unnoticed inscription.

Keywords Ornamentation. Illusion. Franciscan saints. Devotion. Cult. Fruition.

Sommario 1 Introduzione. – 2 L’intensità del tratto: figure, dorature e tempi del polittico di Montefiore. – 3 La rappresentazione della santità I. Una proposta iconografica. – 4 La rappresentazione della santità II. Le figure di San Francesco d’Assisi e di San Ludovico da Tolosa.

1 Introduzione

A Carlo Crivelli è sempre stata riconosciuta la capacità di creare magnifici dipinti, dove i protagonisti indossano abiti e gioielli che si distinguono sia per le lussuose ornamentazioni che per i notevoli effetti di realismo lenticolare. A questo proposito, la mostra che venne organizzata a Boston pochi anni fa metteva in evidenza il singolare percorso che egli ha seguito nelle Marche centro-meridionali tra il 1468 e il 1494, dando prova di uno stile rinascimentale per molti aspetti alternativo a quello diffuso nei

maggiori centri italiani.¹ Lontano dal gusto di corte, di certo una delle caratteristiche peculiari della produzione di Crivelli è l’atmosfera mistica emanata dalle figure dipinte nei suoi polittici, spesso commissionati da un’ampia gamma di committenti che appartenevano agli ordini mendicanti.

Partendo da questo assunto, il presente contributo intende soffermarsi sulle modalità usate da Crivelli nella creazione del corpo di alcuni dei suoi personaggi, cercando di comprendere meglio il ca-

A conclusione di questa indagine, per i consigli e le osservazioni, devo un sentito ringraziamento a Stephen Campbell. Sono inoltre debitore verso Daphne De Luca, per alcune informazioni sulla storia conservativa del polittico di Montefiore, e nei confronti dello staff della National Gallery di Londra, per l’ampia disponibilità riservatami durante lo studio della documentazione relativa alle opere della sua collezione.

1 Campbell S.J. 2015a. Il carattere della mostra è stato sottolineato da Hilliam 2018, 698.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2019-07-19
Accepted	2019-08-01
Published	2019-12-11

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation De Carolis, Francesco (2019). “La rappresentazione della santità tra realismo e devozione nel polittico di Montefiore dell’Aso di Carlo Crivelli”. *Venezia Arti*, n.s., 28, 11-30.

so presentato dal polittico di Montefiore dell'Aso, una delle più importanti opere realizzate dal pittore. Questo studio vuole pertanto contribuire a mettere meglio in luce le modalità di lavoro che venivano adottate dall'artista veneziano nella definizione dei personaggi, cercando di chiarire quanto i soggetti da lui dipinti non si limitassero ad essere immagini semplicemente riconoscibili grazie alla presenza di attributi che li identificavano, ma fossero il prodotto di una personale ricerca espressiva, che presentava vari livelli di significato.

Per far luce su questo aspetto, è necessario innanzitutto tener presente l'importanza giocata dall'evoluzione del ruolo assunto dalle immagini religiose a partire dalla fine del Medioevo e per tutto il Rinascimento. Se le immagini di Cristo, della Vergine e dei santi sono da sempre veicolo di pratiche devozionali, nel corso dei secoli le loro rappresentazioni, sia che fossero dipinti che opere in scultura, hanno rimpiazzato il compito svolto da reliquie e reliquiari. Tale importante ruolo non venne assunto solo dalle immagini ritenute mi-

racolose, ma venne in genere estesa a tutte quelle raffiguranti soggetti sacri.² Studiosi quali Jean Wirth ed André Vauchez³ hanno chiarito da tempo come nella lunga storia del culto cristiano delle immagini, la filosofia scolastica ed in particolare gli scritti di san Tommaso d'Aquino siano all'apice di un percorso di devozione basato sul concetto di rispecchiamento, che in quel periodo veniva stabilito tra carisma dei santi e le loro immagini create a scopo agiografico.⁴ Queste ultime erano pertanto il mezzo visivo attraverso cui la devozione dei fedeli veniva indirizzata al culto vero e proprio nei confronti del sacro. Dal Medioevo al XVII secolo nel mondo cattolico si assiste ad un atteggiamento devozionale che va avanti con la convinzione per cui dipinti, sculture e stampe (non solo opere a destinazione privata, ma anche quelle inserite in cappelle ed altari di chiese) non rappresentavano semplici supporti visivi, ma oggetti con cui i fedeli instauravano un rapporto dettato da un profondo sentimento religioso e un altrettanto intima condizione di empatia.⁵

2 L'intensità del tratto: figure, dorature e tempi del polittico di Montefiore

Premesso ciò, è innanzitutto bene ricordare che il grande complesso venne eseguito per la comunità dei Frati Minori di Montefiore [fig. 1], un piccolo centro a metà strada tra Ascoli Piceno e Fermo.⁶ In origine la forma di questo altare era molto simile a quella dei polittici eseguiti per la cattedrale e la chiesa di San Domenico ad Ascoli, realizzati rispettivamente nel 1473 e nel 1476, con figure

allogate su due ordini, la cimasa e – almeno per il polittico di Montefiore e per quello del duomo ascolano – una teoria di santi nella predella.⁷ Le dimensioni delle tavole, divise tra Montefiore, Bruxelles e Londra, sono però maggiori rispetto a quelle predisposte per i dipinti ascolani, al punto da poter ritenere che si tratti del complesso d'altare più grande mai realizzato dall'artista.⁸ L'importanza del lavo-

² Si tratta ovviamente di tema che si basa sul rapporto tra immagine e agiografia, che nel Rinascimento dà forma all'*exemplum virtutis* incarnato dalle rappresentazioni visive dei santi di fronte agli occhi dei fedeli. Su questo punto la bibliografia è assai vasta si rimanda indicativamente a Golinelli 2000; Cornelson, Montgomery 2006.

³ Wirth 1986, 319-58, Vauchez 1999, 79-91.

⁴ In particolare Wirth parla di una incomprensione tra l'immagine e il soggetto che essa rappresenta. Il tema è stato più volte affrontato nel Quattrocento italiano, si rimanda pertanto in maniera esemplificativa alla trattazione dei casi di Mantegna e Beato Angelico da parte rispettivamente di Campbell S.J. 2010, 421-49 e Strehlke 2005, 203-14.

⁵ Riguardo al lungo periodo in cui è riscontrabile tale considerazione delle immagini sacre, si tenga presente come significativamente Santa Teresa d'Avila ha scritto importanti pagine a tal proposito. Vedi su questo tema quanto detto di recente da Niccoli 2011.

⁶ Sull'ambiente montefiorano e sui possibili committenti si rimanda alle osservazioni di Tomei 1999, 62. Cf. Anche Zampetti 1986, 265-6, Lightbown 2004, 186-7 e Golsenne 2017.

⁷ Le vicende della dispersione sono ripercorse da Zampetti 1999, 15-9. Per la ricostruzione della predella del polittico di Montefiore dell'Aso cf. Zeri [1961] 1992, 157-60. Circa la presenza di una predella nel polittico maggiore di San Domenico non si hanno evidenze tali da poter confermare che questo altare fosse del tutto identico agli altri due. Nonostante il *corpus* di Carlo Crivelli presenti un numero cospicuo di tavolette con santi che possono essere raccolte in un'unica predella (Zampetti 1986, 260-2 proponeva di collegarle al pentittico di Fermo) queste differiscono dagli scomparti dell'opera londinese per la diversa provenienza delle fonti di luce. Al contrario, nei casi del polittico per il duomo di Ascoli e per i francescani di Montefiore (ricostruito principalmente da Zampetti 1950, 22-3 e da Zeri [1961] 1992, 160-4, in particolare 162) le tavole della predella ed il resto del complesso d'altare condividono le stesse fonti luministiche.

⁸ Le tavole di Bruxelles sono di dimensioni 183 × 59,5 cm, mentre la cimasa della National Gallery 72 × 55cm. Nel polittico del duomo di Ascoli lo scomparto con la *Madonna col Bambino* misura 136 × 39 cm, mentre la cimasa 61 × 64 cm. Per quanto riguarda il primo polittico di San Domenico lo scomparto centrale 148 × 63 cm e la cimasa conservata a New York 69 × 63,5cm. Si tenga inoltre presente che le tavole dello scomparto principale conservate a Montefiore sono state tagliate in basso.



Figura 1 Carlo Crivelli, *Polittico di Montefiore dell'Aso*. Ricostruzione. Da: Anna Bovero, *L'opera completa di Carlo Crivelli*, Milano: Rizzoli, 1974

Figura 2 Carlo Crivelli, *Polittico di Fermo*. Ricostruzione. Da: *Ornament & Illusion: Carlo Crivelli of Venice* (Catalogo della mostra. Boston, 22 ottobre 2015-15 gennaio 2016). London: Paul Holberton Publishing



Figura 3 Carlo Crivelli, *Maria Maddalena*. Particolare del vestito. 1470-1472. Tempera su tavola, 174 x 54 cm. Montefiore dell'Aso, Polo museale di San Francesco. © Foto dell'Autore

Figura 4 Carlo Crivelli, *Maria Maddalena*. Particolare del vestito. 1480 ca. Tempera su tavola, 152 x 49 cm. Amsterdam, Rijksmuseum

ro ci pone pertanto di fronte ad un manufatto che può rivelare in maniera paradigmatica il carattere di santità e devozione che Crivelli era solito proporre attraverso le figure dei suoi altari.

Riguardo alla cronologia, ancora gli studi non sono riusciti a stabilire con certezza la datazione di questo polittico, di certo però eseguito entro il 1478,⁹ e ad una riflessione in merito può contribuire l'attenzione nei confronti delle modalità di esecuzione tecnica delle varie parti dell'opera, che conferma una realizzazione attorno al 1472 circa, come indicato su base stilistica.¹⁰ Per la produzione dei più ricchi polittici fatti da Crivelli, almeno fino al primo soggiorno a Camerino, datato attorno

al 1482, è infatti possibile notare che oltre all'altare per Montefiore, quello per i domenicani di Fermo datato 1472 [fig. 2] risulta il solo in cui il pittore non usi alcuna doratura *a pastiglia*, stabilendo di fatto una situazione insolita nel novero dei dipinti di grandi dimensioni di questo periodo.¹¹

L'importanza che rivestiva la scelta di una tecnica di doratura non è un dato secondario nell'analisi della produzione di un artista come Carlo Crivelli,¹² basti considerare ad esempio quanto nella figura della celebre Maddalena vengano adottate soluzioni tecniche ben diverse da quelle messe in opera solo pochi anni dopo: nel caso della santa eseguita per i francescani di Montefio-

⁹ Zampetti 1986, 256-66 e Tomei 1999, 39-62.

¹⁰ Zeri 1983, 569 lo data dubitativamente al 1470-1471 e dunque precedente a quello di Fermo, altrimenti detto ex Fesch, del 1472.

¹¹ Wright 2015, 66 esalta le qualità decorative del polittico di Montefiore. Non si considerano nel novero i piccoli altari di questo periodo, come i due trittici di Valle Castellana, conservati presso la pinacoteca civica di Ascoli Piceno e sicuramente provenienti da piccole chiese. Allo stesso modo dovrebbe essere stata parte di un piccolo altare la *Madonna di Poggio di Bretta* del museo diocesano del capoluogo marchigiano, di cui non si conosce l'originaria collocazione ma che alla luce delle decurtazioni a cui è stata sottoposta e l'evidente vicinanza tipologica con i trittici citati poteva essere destinata ad una chiesa del contado. Occorre precisare inoltre che queste opere sono realizzate con poche applicazioni in oro, segno evidente che si trattava di lavori dai costi di produzione ridotti. Per opere connesse al periodo fermano dell'artista come la *Vergine col Bambino* di Macerata e la *Pietà* di collezione Johnson del Philadelphia Art Museum è difficile esprimere un parere, a causa del loro stato di conservazione, ma soprattutto della mancanza di precisi riferimenti e descrizioni della loro forma originale. Lo stesso giudizio sospeso vale per la *Pietà* Forbes del Fogg Museum di Harvard, che però dovrebbe essere più tarda. Riguardo infine il *Polittico di Monte San Martino*, il fatto che sia un prodotto realizzato assieme al fratello Vittore lo pone in un ambito del tutto singolare: infatti questi non riesce mai a raggiungere il grado di qualità di Carlo nella resa delle dorature, tanto da rimanere molto distante dalle capacità di sintesi tra ornamentazione/illusione che sono riconosciute al fratello maggiore.

¹² Cf. Wright 2015, 57-77.



Figura 5 Carlo Crivelli, *Maria Maddalena*. Particolare del vasetto. 1470-1472. Tempera su tavola, 174 x 54 cm. Montefiore dell'Aso, Polo museale di San Francesco



Figura 6 Carlo Crivelli, *Maria Maddalena*. Particolare del vasetto. 1480 ca. Tempera su tavola, 152 x 49 cm. Amsterdam, Rijksmuseum

re infatti, il tipico vasetto che contraddistingue la Maddalena è reso attraverso la semplice incisione della superficie dorata [fig. 3], rispetto invece alla realizzazione in rilievo che caratterizza tanto il manico quanto il coperchio del contenitore sostenuto dalla santa oggi conservata al Rijksmuseum di Amsterdam [fig. 4], la cui datazione è attestabile tra il 1475 e il 1480.¹³ Allo stesso modo, le decorazioni che emergono dalla superficie dipinta e splendidamente plasmata nella tavola olandese, risultano assenti nelle definite e lussuose vesti e nel diadema indossate dalla santa del polittico marchigiano. Se in questa figura [fig. 5] sono realizzati esclusivamente in termini bidimensionali, usando la tempera in punta di pennello, che ren-

de più incisive le forme, nella *Maddalena* conservata nei Paesi Bassi tali parti del dipinto prendono forma grazie a virtuosistici effetti rilevati [fig. 6].¹⁴

Oltre alla differente modalità di lavorazione che emerge dal confronto con il resto della produzione, è nella considerevole affinità con cui vengono rese le graniture dell'oro che è possibile fissare la prossimità cronologica tra i polittici di Montefiore e Fermo.¹⁵ Si noti infatti la fattura del riccio del pastorale del San Nicola di Cleveland [fig. 7] e di quello del San Ludovico da Tolosa [fig. 8]: in entrambi i casi Crivelli ne definisce in maniera virtuosistica la forma ricca di decori e profilature proprie del manufatto, sembrando anticipare le soluzioni incisive visibili nel riccio di pastorale di Martin

¹³ Sulla fattura del vaso della *Maddalena* di Amsterdam, cf. Lightbown 2004, 270; Campbell C.J. 2015, 39-43, in particolare 41.

¹⁴ La forza della linea nel polittico è stata riconosciuta da tempo: Zeri 1983, 569 afferma che «il rovello fantastico e disegnativo è supremo»; mentre Golsenne 2017, 198-9 sottolinea quanto «la ligne est dotée d'une grande intensité».

¹⁵ Per le lavorazioni dell'oro in pittura, un quadro generale utile è quello riportato in Guarnieri, De Marchi 2014 e più di recente le osservazioni di Kim 2019, 191-226.



Figura 7 Carlo Crivelli, *San Nicola di Bari*. Particolare del pastorale. 1472. Tempera su tavola, 96,2 × 32 cm. Cleveland, Cleveland Museum of Art



Figura 8 Carlo Crivelli, *San Ludovico da Tolosa*. 1471-1472. Tempera su tavola, 74 x 54 cm. Montefiore dell'Aso, Polo museale di San Francesco

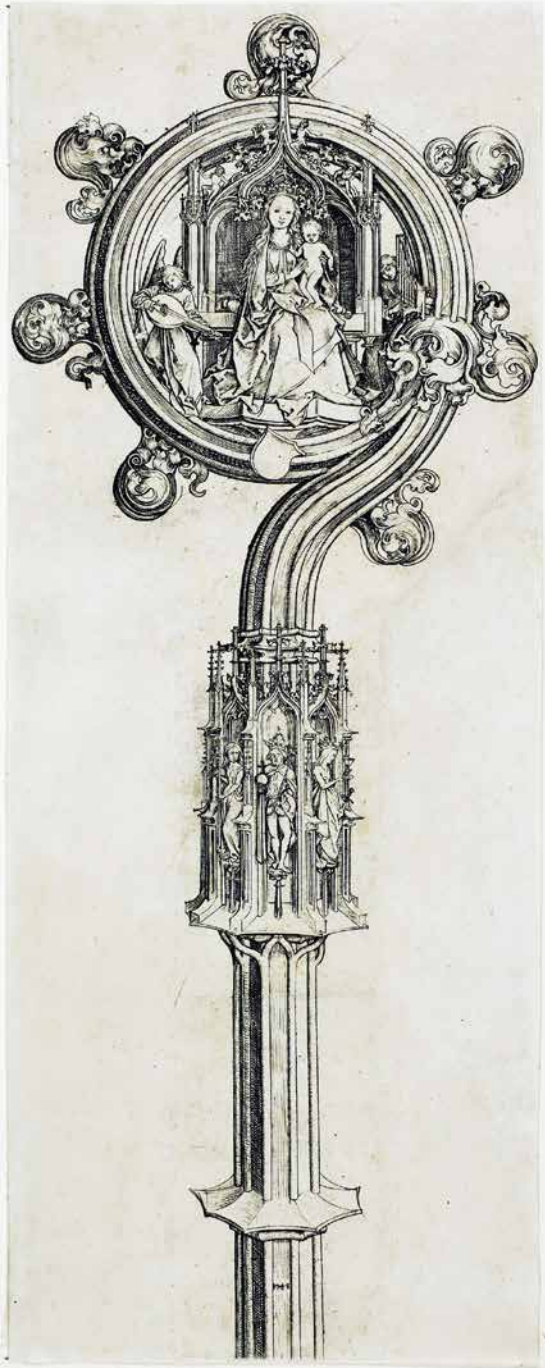


Figura 9 Martin Schongauer, *Riccio di pastorale*. 1475-1480 ca. Bulino su carta, 27,15 × 11,11 cm. Minneapolis Institute of Arts. © Minneapolis Institute of Art

Schongauer [fig. 9], la cui datazione è stabilita dalla critica pochi anni dopo i lavori crivelleschi. D'altra parte le forti affinità tra i pastorali realizzati dal pittore veneziano con le soluzioni proposte nello stesso periodo dagli incisori d'oltralpe danno ulteriore riprova del fatto che per trovare puntuali riferimenti ornamentali di cui Crivelli può aver fatto tesoro, risulta molto utile rivolgersi all'incisione, non limitandosi alle soluzioni offerte dall'oreficeria e dalla pittura del tempo.¹⁶ La fattura dei ricci del pastorale nei casi di Montefiore e Fermo, resa lavorando la superficie del fondale e distinta per un minuto intervento sulla doratura,¹⁷ testimonia dunque il modo attraverso il quale l'artista stabilisce un'identità rappresentativa tra l'elemento ornamentale e quello illusionistico nella rappresentazione dei suoi personaggi. A ben vedere infatti la granitura viene usata minuziosamente per creare uno scorcio di calibrato realismo nel pastorale di *San Nicola*, mentre in quello tenuto in mano da *San Ludovico* è capace di rendere il manufatto con effetti tridimensionali.

Vi è inoltre da sottolineare che in merito alla lavorazione dell'oro, i due complessi pittorici richiamano ad un'ulteriore corrispondenza assai utile per dimostrare la loro vicinanza cronologica: la presenza di decorazioni realizzate con i medesimi punzoni.¹⁸ Benché non siano fattori risolutivi nello stabilire la cronologia e più in generale le connessioni dirette tra le opere, tuttavia l'utilizzo dello stesso tipo di punzonatura è indizio che concorre a circoscrivere agli stessi tempi l'esecuzione dei due lavori. Si tratta infatti di decorazioni che, come per le graniture precedentemente ricordate, non hanno confronti simili con la restante produzione, che si distingue piuttosto per un passaggio dal rilievo della doratura a *pastiglia* nelle opere più ricche e sfarzose di ornamenti collocabili entro la metà degli anni Ottanta,¹⁹ alla pittu-

¹⁶ Si fa riferimento in particolare alle opportune osservazioni in merito alle riprese dal Maestro di ES e dallo stesso Martin Schongauer a cui ha potuto attingere il pittore veneziano, vedi Geroni 1997, 222-31; Lightbown 2004, 253. Di riferimenti della *Maria Maddalena* alla *Vergine saggia* di Schongauer cf. anche Bovero 1961, 63, nr. 33B. Per quanto concerne le stampe a motivi decorativi che Crivelli riproduce nel tessuto che pende dietro la scena della *Pietà* del Museum of Fine Art di Boston cf. Campbell C.J. 2015, 192.

¹⁷ Si noti come nel pannello di Cleveland Crivelli lavori il fondo oro con un motivo a griccia che sarà presente nei sontuosi polittici degli anni successivi per Ascoli e Camerino.

¹⁸ In calce si segnala il repertorio, valido però in ambito toscano, di Skaug 1993.

¹⁹ Tale passaggio ovviamente non è da intendersi drastico: infatti vi sono eccezioni come la *Pietà* della Pinacoteca Vaticana, la cui datazione è stabilita pressoché unanimemente alla fine del nono decennio del secolo, in cui le aureole sono rese a *pastiglia* e non create in scorcio; oppure l'aureola dell'*Immaco-*

ra illusionistica, in cui le figure vengono adornate di aureole e paramenti resi in scorcio con artifici illusionistici escogitati per creare l'inganno della profondità sulla superficie pittorica.

Le profonde affinità tra i due polittici sono inoltre ravvisabili nel trono della Vergine, dove, in entrambi i casi, viene mostrata una fattura pressoché identica per il panno di seta e la spalliera in porfido alle spalle delle figure dei santi.²⁰ Anche l'iscrizione ai piedi dei due scomparsi è la medesima, con l'eccezione della data, che non è presente nel pannello belga.²¹ Riguardo a questa mancanza Ronald Lightbown suggerisce che Crivelli dovette spendere diversi anni per eseguire il polittico di Montefiore.²² Se questa è un'ipotesi difficile da dimostrare, importante è invece sottolineare come l'uso delle stesse parole e dello stesso carattere maiuscolo per realizzare le due firme potrebbe contribuire a circoscrivere l'esecuzione dei due polittici allo stesso periodo. La peculiarità di queste iscrizioni risiede nella presenza del verbo *pinsit*, in luogo ovviamente del corretto latino *pinxit*,²³ e in una forma che l'artista utilizza soltanto in rarissime occasioni: infatti, oltre ai casi di Montefiore e Fermo, tale sistema di firma si trova alla base del trono della Vergine del *Polittico di Massa Fermana*, datato 1468 e ritenuto unanimemente il primo lavoro compiuto nel-

le Marche, subito dopo l'arrivo del pittore a Fermo.

Riguardo alla tipologia di firma, è necessario precisare che la presenza del volgare latino *pinsit* in realtà campeggia anche nell'*Immacolata Concezione* del 1492, oggi conservata alla National Gallery di Londra.²⁴ In questo caso però potrebbe trattarsi di un'aggiunta, forse dello stesso artista.²⁵ L'iscrizione è chiaramente errata,²⁶ dato che il nome del pittore, la sua origine e il titolo di cavaliere sono in genitivo, invece di essere al nominativo, come invece correttamente appaiono nelle versioni di Fermo e Montefiore, creando una discordanza evidente tra l'uso corretto del latino volgare presente nelle opere realizzate all'inizio della sua attività marchigiana, e quello che si trova nell'*Immacolata Concezione* di Londra.

Al di là dell'errore grammaticale presente sui cartellini delle opere tarde di Crivelli,²⁷ è possibile ritenere che la comparazione delle firme apposte sotto i troni della Vergine nelle tavole di Bruxelles e New York, a cui si deve aggiungere anche quella apposta sul parapetto della tavola con *Cristo sorretto dagli angeli* di Londra,²⁸ sia un'ulteriore prova a conferma dell'ipotesi per cui i due polittici vennero dipinti in un lasso di tempo molto ravvicinato ed entro il 1473, quando l'artista si trasferisce ad Ascoli Piceno.

lata Concezione di Londra, che se nel disegno riprende la tipologia adottata nei polittici di Montefiore e Fermo, la resa è invece tutta a rilievo.

20 Su questo punto vedi quanto scritto nella scheda dell'opera di Christiansen 1984, 29-32, nr. 5.

21 Si può leggere infatti: «CAROLUS CRIVELLUS VENETUS PINSIT».

22 Lightbown 2004, 128.

23 L'artista scrive *pinxit* solo ben più tardi nella firma apposta sotto il trono della cosiddetta *Madonna della candelletta* eseguita dopo il 1490 per il duomo di Camerino, nella pala del 1493 per la chiesa di San Francesco a Fabriano ed oggi conservate presso la Pinacoteca di Brera, e nella cosiddetta *Pala Ottoni* della National Gallery di Londra, ed eseguita per i francescani di Matelica.

24 In basso a sinistra, su un cartellino, si può infatti leggere: «KAROLI CHRIVELLI VENETI MILITIS PINSIT [sic]».

25 Di Lorenzo 2008, 316 nota 7. Bovero 1961, 81 nota 131 riteneva che la parola *pinsit* fosse stata aggiunta da un restauratore. A tal proposito il restauro del cartellino è segnalato da Davies 1961, 165-6, nr. 906. Se fosse davvero un'aggiunta dovrebbe comunque essere antica, dato che è riportata, seppur in modo sbagliato, da Ricci 1834, 1: 228 nota 31. Presso il Research Center della National Gallery di Londra, *l'Examination Report* di David Bomford, datato 28 giugno 1983, riporta la seguente considerazione: «The signature and date in the lower left corner appear to be re-touched; it is not yet clear how much of the inscription is original».

26 cf. anche Lightbown 2004, 499. Un altro errore, stavolta meno manifesto, è quello che si può cogliere nella firma apposta sulla pala d'altare dipinta per la chiesa di San Francesco a Fabriano, datata 1491, ed anch'essa conservata a Londra. In quell'opera l'iscrizione recita «OPUS CAROLI CRIVELLI MILES 1491», ma per la corretta concordanza dei casi latini, il titolo di cavaliere sarebbe dovuto essere declinato nel genitivo *MILITIS*, cf. Lightbown 2004, 465. In generale, sulle firme dell'artista, si veda Hilliam 2017, 137-56.

27 Per una casistica completa e per una più approfondita riflessione in merito si rimanda a Di Lorenzo 2008, 316, nota 7. Sarebbe interessante capire perché tali errori si concentrino tutti dopo l'investitura a *miles*, nonostante per decenni l'artista abbia usato solo due modi di firmare le proprie opere (i quali sono, peraltro, di semplice comprensione).

28 La presenza della firma in questa tavola è aspetto insolito, dato che si trattava della cimasa. Davis 1961, 153-4 la considerava perciò falsa, ma il restauro condotto qualche decennio fa ne ha constatato la veridicità, cf. Dunkerton, White 2000, 76 nota 16 e che il polittico francescano risultava essere di conseguenza firmato due volte. Su questo punto si veda anche Hilliam 2017, 148-9.

3 La rappresentazione della santità I. Una proposta iconografica

Uno degli aspetti che ancora non sono stati chiariti del tutto riguardo al polittico di Montefiore è l'identità del santo francescano rappresentato nel secondo ordine [fig. 10], che fin da quando gli studi hanno iniziato ad occuparsi dell'opera, non ha avuto proposte del tutto convincenti. Se inizialmente Zampetti riconosceva in questa immagine la figura di san Francesco, nel 1961 in occasione della mostra veneziana avanzava in forma dubitativa la possibilità che si potesse trattare di un'immagine di san Giacomo della Marca o del beato Gabriele Ferretti, cercando una risposta soddisfacente nel fervore francescano locale.²⁹ Nello stesso anno Anna Bovero si mostrava più cauta, non azzardando alcun riconoscimento,³⁰ al punto che lo stesso Zampetti nella seconda edizione della sua monografia sul pittore si allineava su posizioni più prudenti, lasciando insoluta l'identificazione del personaggio.³¹ Si arriva quindi alla fine del secolo scorso, quando Silvano Bacci ha proposto di vedere nel santo l'immagine di Giovanni Duns Scoto, francescano del XIV secolo.³² Lo studioso arrivava a tale risultato osservando che l'opera è databile agli anni Settanta del Quattrocento e che il personaggio ha un berretto dottorale. La proposta è stata accolta da Lightbown, il quale ha voluto riconoscere un legame tra l'immagine di Duns Scoto ed il ricordo del cardinale Gentile Partino da Montefiore, che nel 1304 sostenne il rifiuto del teologo francescano a riconoscere l'autorità di Filippo il Bello all'interno dello scontro con papa Bonifacio VIII.³³

L'elenco delle diverse interpretazioni che sono state date all'iconografia del santo, è utile per capire come in realtà un'analisi iconografica di questa figura, mettendola in un contesto di immagini coeve, non è mai stata fatta. Inoltre, la proposta di considerare nel polittico di Montefiore la presenza di Giovanni Duns Scoto rappresentato in qualità di santo non sembra essere sostenuta da un reale nesso tra l'opera ed il culto del teologo: infatti

il legame tra il francescano ed il cardinale Partino sostenuto da Lightbown è difficile da accogliere, dato che rispetto ai tempi di realizzazione del polittico era un fatto oramai lontano e del tutto avulso dal contesto storico delle Marche del periodo. Allo stesso modo è arduo pensare che Crivelli potesse rappresentare con la dignità di santo un teologo che non è mai stato canonizzato, e la cui beatificazione è datata 1993. Se è vero che vi sono attestazioni dell'immagine di Giovanni Duns Scoto nell'arte del Quattrocento, tuttavia questi non è mai rappresentato come un santo: si può infatti parlare di fortuna degli scritti a cui l'immagine del frate va associata,³⁴ ben diverso è invece affermare un culto peraltro senza ulteriori riscontri. D'altronde qualche anno dopo, e in più di un'occasione, lo stesso Crivelli nel rappresentare san Giacomo della Marca come beato definisce chiaramente il suo *status*, ponendo un semplice fascio di raggi dorati dietro il suo capo. Per trovare una risposta plausibile, credo sia necessario innanzitutto partire dal messaggio che il complesso d'altare doveva trasmettere: si tratta infatti di un'inequivocabile esaltazione del francescanesimo; una sorta di promozione dell'ordine attraverso le figure che meglio hanno esemplificato il messaggio del poverello d'Assisi.

In questo personaggio immerso nella lettura, Crivelli evidentemente presenta uno dei maggiori esponenti dell'ordine che a quel tempo doveva essere salito agli onori degli altari: di certo non è san Bernardino da Siena, canonizzato nel 1450 e dall'iconografia ben definita, né uno dei cinque santi martiri francescani le cui rappresentazioni (per la verità non molto diffuse) si legano esclusivamente al loro estremo sacrificio.³⁵ Pertanto escludere a priori sant'Antonio da Padova porta a tentativi deboli, come quelli elencati in precedenza. A ben vedere, la rappresentazione più vicina alla tradizione agiografica di Antonio prevede infatti la sola presenza del libro quale attributo,³⁶ e nel

²⁹ Zampetti 1950, 22-3, nr. 20; Zampetti 1961, 56-7, nr. 12.

³⁰ Bovero 1961, 63, nr. 37.

³¹ Zampetti 1986, 267.

³² Bacci 1997, 83-94, in particolare 91-4.

³³ Lightbown 2004, 196.

³⁴ Ovviamente si fa riferimento alla sua presenza tra i francescani rappresentati da Benozzo Gozzoli nell'abside della chiesa di San Francesco a Montefalco ed alla tavola della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino che faceva parte della serie di uomini illustri dipinti da Giusto di Gand e Pedro Berruguet nello studiolo di Federico da Montefeltro. Il francescano non è mai raffigurato con alcun elemento che potesse richiamare la sua condizione di santo. Sulla funzione della rappresentazione urbinata cf. Bolzoni 2019, 89.

³⁵ Un esempio cronologicamente vicino a Crivelli in cui tutti i santi della famiglia francescana sono rappresentati assieme è il polittico di Cima da Conegliano datato 1499, conservato nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Miglionico.

³⁶ Si veda già nel Trecento la rappresentazione proposta da Paolo Veneziano nella tavola del Museo Civico di Palazzo Chiericati a Vicenza, o l'affresco nell'arco della cantoria della basilica del Santo a Padova del 1326.

corso del Quattrocento tale immagine non è stata mai del tutto soppiantata da quella che lo mostra con un giglio in mano e successivamente con l'immancabile Bambino in braccio. Crivelli inoltre non è artista che rappresenta sempre allo stesso modo la santità dei suoi personaggi: si veda l'esempio di san Giorgio, che proprio in questi anni il pittore mostra sia nell'atto di uccidere il drago, come nel caso di Boston (Isabella Stewart Gardner Museum), nella fase successiva l'uccisione del mostro, come nella tavola oggi a New York (Metropolitan Museum), ma anche come nobiluomo nel polittico di Ascoli Piceno. Lo stesso vale per san Sebastiano, che è presentato sia elegantemente vestito sia nudo e legato ad una colonna.

È importante notare che nei polittici realizzati durante il Quattrocento per alcuni centri tra Umbria e Marche, la figura di Antonio è molto vicina a quella del santo di Montefiore con il libro in mano: lo dimostra Piero della Francesca nel *Polittico di Sant'Antonio* di Perugia, ma anche Niccolò Liberatore nel *Polittico di Cagli* oggi a Brera [fig. 11] e in quello per i francescani di Gualdo Tadino, fino al polittico di Lorenzo d'Alessandro per la chiesa di San Francesco a Serrapetrona [fig. 12].³⁷

Circa il copricapo dottorale, la presenza di un'immagine da cattedratico di sant'Antonio è dovuta al suo trascorso come professore di teologia a Bologna, aspetto che è sempre stato ben presente alla famiglia francescana,³⁸ così come confermato nel 1946 con la proclamazione a Dottore della Chiesa. Il caso del sant'Antonio di Montefiore mostra come nella rappresentazione della figura di tale santo, Crivelli agisca all'interno di una tradizione dell'immagine minoritaria, ma certamente ben conosciuta in ambienti francescani, che proprio in quel periodo rinnovavano i loro altari con le opere degli artisti precedentemente citati e che evidentemente vedevano in Antonio il predicatore e teologo innalzato all'onore degli altari. Si tratta d'altra parte di un lavoro realizzato di certo prima del 1482, quando papa Sisto IV canonizzerà Bonaventura da Bagnoregio, la cui immagine

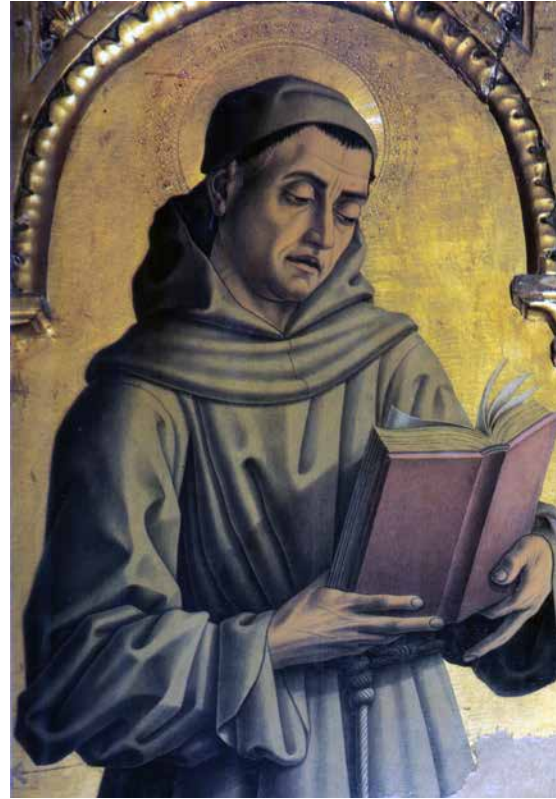


Figura 10 Carlo Crivelli, *Sant'Antonio di Padova*. 1470-1472. Tempera su tavola, 74 × 54 cm. Montefiore dell'Aso, Polo museale di San Francesco

sarà da quel momento in poi inequivocabilmente quella del santo teologo francescano, con tanto di cappello cardinalizio e soprattutto l'*arbor vitae*, oggetto delle meditazioni scritte nell'opuscolo *Lignum Vitae*. Sul versante più prettamente storico-artistico, la corrispondenza tra l'opera di Crivelli con lavori di Nicolò di Liberatore rafforza inoltre l'opinione diffusa dalla critica circa la conoscenza della pittura del maestro folignate e più in generale degli artisti dell'Italia Centrale da parte del pittore veneziano all'inizio dell'ottavo decennio del Quattrocento.³⁹

³⁷ In quest'ultimo caso Zampetti 1961, 213, fig. 64c riconosce nell'immagine del francescano intento a leggere san Bonaventura, che però ha una connotazione ben diversa fin dall'inizio, essendo rappresentato come cardinale con in mano l'*arbor vitae*. In calce si richiama inoltre al *Polittico degli Zoccolanti* di Antonio Alberti da Ferrara per la chiesa di San Donato ad Urbino, poi passato in San Bernardino, ed ora nella Galleria Nazionale delle Marche: anche qui si trova la figura di un santo francescano con un libro in mano, che gli studi hanno sempre riconosciuto in sant'Antonio. Fuori dai casi citati, in un contesto diverso, si può ricordare infine il polittico della *Natività tra i Santi Bernardino ed Antonio* di Antonio Mazzone a Savona.

³⁸ Direi non solo francescana: come osserva André Vauchez (1989, 380-1) la canonizzazione di Antonio rientra nel piano di esaltazione dell'apostolato espresso nella società medievale direttamente dal papato.

³⁹ Tale vicinanza è stata ravvisata fin dall'Ottocento, cf. Calvalcaselle, Crowe 1912, 1: 84, 91, 3, ma anche Zampetti 1986, 265-6; Lightbown 2004, 127.

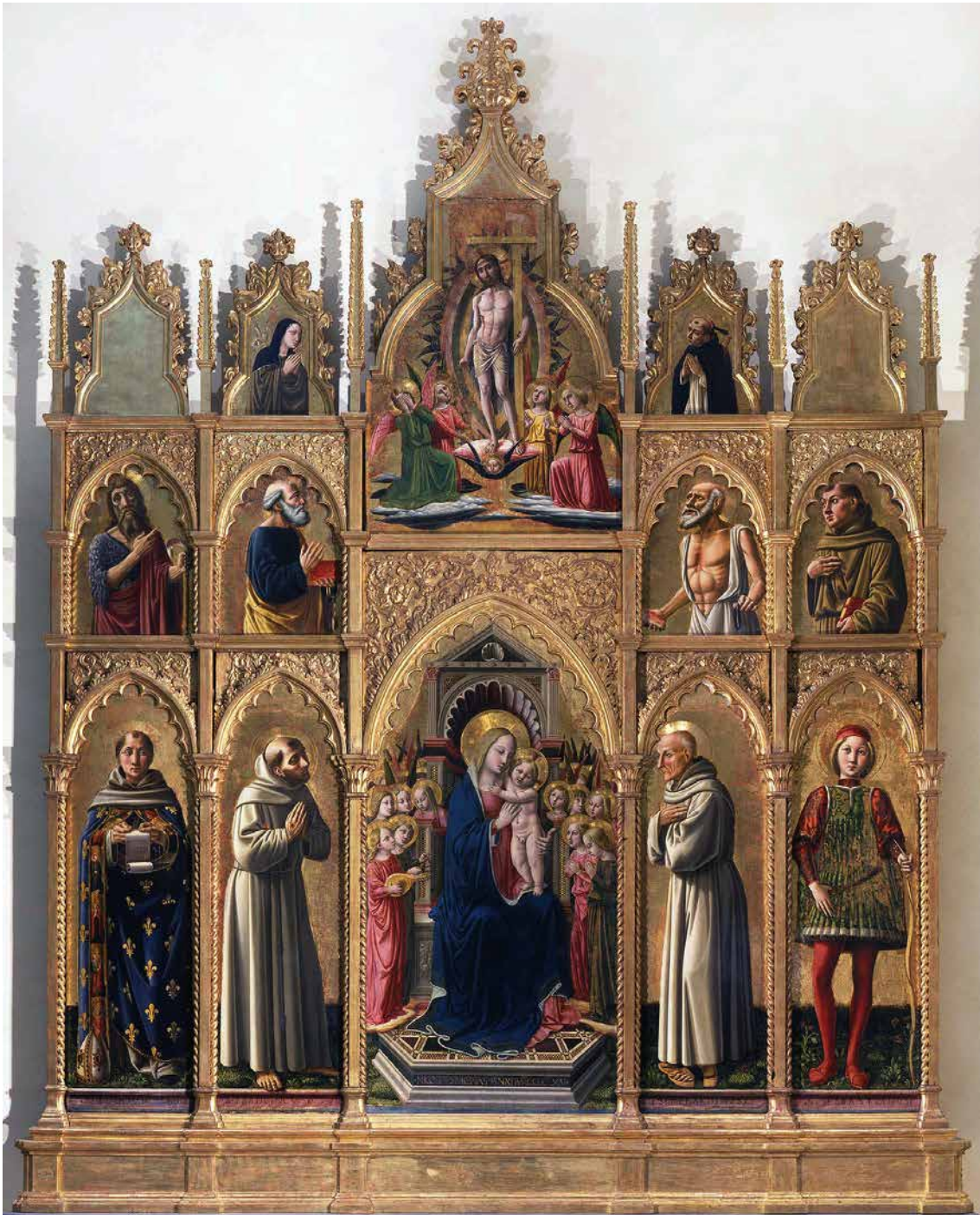


Figura 11 Niccolò di Liberatore detto l'Alunno, *Polittico di Brera*. 1461. Tempera su tavola, 279 × 299 cm. Milano, Pinacoteca di Brera. © Pinacoteca di Brera

4 La rappresentazione della santità II. Le figure di San Francesco d'Assisi e di San Ludovico da Tolosa

L'attenzione prestata inizialmente alle modalità tecniche adottate da Carlo Crivelli non è solo un fattore utile a confermare la cronologia del polittico di Montefiore al periodo 1470-1472, ma è necessaria anche per riflettere sulle qualità sacrali delle immagini che vengono presentate nel grande complesso pittorico. In particolare tale aspetto è utile a spiegare come Crivelli, nelle figure dell'altare francescano, presenti vari piani di lettura dell'immagine dei santi, attraverso l'assenza, per lui inusuale per questi anni, di parti in rilievo.

A tal proposito è necessario tener innanzitutto presente come gli studi più recenti abbiano visto nell'uso della doratura *a pastiglia* un espediente di cui l'artista si serviva per dare effettiva tridimensionalità ad alcuni particolari; un mezzo che dava la possibilità a Crivelli di far emergere l'immagine dal piano della superficie dipinta e trasformarla in una forma della realtà. Si comprende bene come in molti casi l'immagine di un personaggio sia plasmata dal pittore per essere qualcosa di diverso dalla semplice rappresentazione della figura di un santo. Egli sembra interessato a mostrare una doppia modalità di rappresentazione delle figure, attraverso aspetti quali la resa degli oggetti di arte sontuaria. I suoi personaggi paiono essere inseriti in una dimensione appartenente tanto a quella dipinta e che a quella reale, proponendo una sorta di zona illusoria tra immagine e spettatore.⁴⁰ Thomas Golsenne ha definito questa caratteristica di Carlo Crivelli come *matérialisme mystique*,⁴¹ evidenziando quanto la rappresentazione resa attraverso la doratura a rilievo renda l'immagine pittorica quale vero e proprio oggetto destinato al culto.⁴² In termini storiografici, lo studioso, attraverso questa modalità di lavorazione delle parti in oro, che fa essenzialmente dell'opera d'arte una vera e propria presenza corporea del soggetto rappresentato, definisce la pittura di Crivelli anacronistica rispetto all'ideale rinascimentale basato sullo spazio prospetticamente costruito, che gli studi co-



Figura 12 Lorenzo d'Alessandro, *Sant'Antonio di Padova*. 1491. Tempera su tavola. Serrapetrona, chiesa di San Francesco

munemente pongono come convenzione per definire l'arte del Quattrocento italiano.⁴³ La produzione crivellesca si distingue infatti per essere fortemente connotata da elementi di concretezza (al punto da poter ritenere che le parti in rilievo siano componenti scultoree), che nel quadro della riflessione storiografica fatta dalla critica sulla pittura del tempo, hanno reso l'artista difficilmente collocabile entro un ambito ben definito. A tali considerazioni, da tempo ravvisate dagli studi di storici dell'arte come Berenson, Longhi e Zeri (solo per citare i

⁴⁰ Campbell S.J. 2015b, 30. Per il rapporto che le opere di Carlo Crivelli stabiliscono con lo spettatore (*viewer*) si rimanda agli spunti di Land 1996 e Land 1998. cf. anche Watkins 1988, 48-58. Su questo punto si veda anche Aikema 2003, 195. Per una lettura più ampia del discorso cf. Marin 1989.

⁴¹ Golsenne 2017.

⁴² Golsenne 2017, si veda anche Golsenne 2001-2002, 81 e Campbell C.J. 2015, 43.

⁴³ Egli richiama a quanto scritto da Didi-Huberman 2000. Tema di estrema attualità, anche per le implicazioni di geografia artistica cf. Nagel, Wood 2010 e le riflessioni di Campbell S.J. 2017, 261-94, in particolare 266-7. Sulla prospettiva come mezzo dell'arte rinascimentale ovviamente si è scritto molto, si rimanda all'interpretazione in chiave problematica ancora piena di suggestioni di Panofsky 1961.

più celebri),⁴⁴ si può aggiungere che l'essere concentrato sull'aspetto tangibile delle cose (cioè su oggetti di lusso, tessuti e suppellettili ecclesiastiche inseriti nelle sue opere) risulta un dato talmente significativo, al punto da assegnare al pittore un posto privilegiato per lo studio della cultura materiale del Rinascimento italiano.⁴⁵

Nell'arte di Crivelli pertanto si denota una modalità di espressione che nasce dal rapporto in cui interagiscono l'immagine sacra e la realtà fisica.⁴⁶ Sulla scorta del doppio binario trascendentale e mondano, attraverso il quale i personaggi sono realizzati e si trovano ad agire, è possibile trovare livelli di interazione differenti con lo spettatore, alcuni dei quali di difficile comprensione. In questo senso, particolare rilevanza assume la figura del *San Ludovico da Tolosa* nello scomparto superiore del polittico di Montefiore dell'Aso [fig. 8]. Si tratta di una figura piuttosto inconsueta nel panorama artistico di Crivelli, dato che il santo è mostrato di profilo, come assai di rado capita di trovare nella sua produzione, dove invece i personaggi sono presentati soprattutto di tre quarti. Rappresentata allo stesso modo, è infatti possibile annoverare la *Sant'Orsola* del polittico del duomo di Ascoli Piceno, anche se in quel caso è unicamente il volto della santa ad essere in perfetto profilo, mentre il corpo è in parte ruotato.⁴⁷ La definizione strettamente di profilo del *San Ludovico* di Montefiore andrà perciò contestualizzata all'interno di quella che era l'originaria composizione del polittico: ne è prova il gesto che il santo francescano compie, poiché questi, nell'atto di benedire, si pone in rapporto con ciò che è fuori dal proprio scomparto. Nel caso

dipinto da Crivelli a Montefiore, si può ritenere che la posizione di profilo del santo angioino volesse dettare un distacco dallo spettatore,⁴⁸ mettendosi in relazione al *Cristo morto sorretto da due angeli* oggi a Londra, ed in origine collocato come cimasa. Se dunque nella posizione di *San Ludovico* vi è una separazione dalla realtà,⁴⁹ allo stesso tempo è molto indicativa l'osservazione di Georges Didi-Huberman circa la capacità di Crivelli di creare nel corpo di Gesù il punto convergente del dramma della Passione.⁵⁰ Come in altri casi, anche la cimasa di Montefiore dimostra quanto il corpo di Cristo nella produzione del pittore sia «immagine aperta»⁵¹ ed elemento primario e centrale dei suoi interessi.

La natura dell'immagine di Cristo quale fulcro del polittico è dimostrata inoltre dalla figura di *San Francesco*, oggi a Bruxelles, che viene rappresentata mentre questi ostenta le piaghe della stigmatizzazione. Il messaggio che Carlo Crivelli è riuscito a far emergere dalla figura del santo di Assisi, ma in generale da tutto il complesso francescano di Montefiore, ricalca quindi la volontà da parte dell'ordine francescano e del suo fondatore di perseguire l'imitazione di Gesù Cristo, nel «rapporto tra corpo (il corpo del credente) e incarnazione del Verbo (il corpo di Cristo)».⁵² Tale fine è inoltre indicato dalla fattura delle stigmate del santo di Bruxelles: egli infatti ha delle vere e proprie aperture nella pelle [fig. 13], differentemente da quanto riporta la *Vita prima* di Tommaso da Celano, il quale invece scrive che in occasione della stigmatizzazione Francesco ricevette i chiodi della Passione.⁵³ Non è un elemento secondario, dato che più tardi Crivelli ed i suoi committenti francesca-

⁴⁴ Berenson 1952, 13; Longhi [1926, ma 1927] 1967, 92-3; Zeri 1983, 568-69. Sulla *natura* rinascimentale dell'arte di Carlo Crivelli, intesa attraverso i canoni con cui la critica solitamente inquadra il concetto di Rinascimento, ma anche sul versante di un ripensamento delle coordinate tradizionali della geografia artistica, si veda la lettura offerta da Campbell S.J. 2015b, 11-25. Cf. anche Campbell S.J. 2017, 265 e Wright 2015, 57.

⁴⁵ Su questo punto Campbell S.J. 2015b, 26. Cf. anche Carmignani 2009, 125-45.

⁴⁶ Campbell S.J. 2015b, 25.

⁴⁷ Per la verità anche nella pala per San Pietro a Muralto e per quelli di Fabriano del 1493 si trovano delle figure di profilo, ma si tratta di opere di diversa impostazione compositiva, non trattandosi di polittici i cui scomparti sono del tutto slegati tra loro, come nei casi citati. Sul piano compositivo, il diverso modo di organizzare lo spazio tra polittico e pala unificata è elemento critico di primario interesse per la produzione di Crivelli.

⁴⁸ Schapiro 2002, 158-77. Si veda inoltre quanto detto sulla lettura semiótica del rapporto tra frontalità e profilo da Perini 2002, 48-52, in particolare 49.

⁴⁹ Negli anni Novanta lo stesso Crivelli pone delle figure di profilo all'estremità di alcune sue pale, con l'evidente intenzione di chiudere in questo modo la scena presentata. Si veda il caso del beato Giovanni da Capestrano nella pala per la chiesa di *San Pietro in Muralto* oggi a Berlino, oppure il san Sebastiano della pala per i francescani di Fabriano conservata a Brera.

⁵⁰ Didi-Huberman 2008, 20.

⁵¹ Didi-Huberman 2008. Lo studioso francese richiama proprio il versetto del profeta Zaccaria (12, 10) ripreso dall'evangelista Giovanni (19,37) «videbunt in quem transfixerunt», per ribadire il concetto di immagine offerta allo spettatore che Crivelli voleva esprimere nei suoi dipinti. Su questo punto, altrettanto interessante è l'osservazione di Campbell C.J. 2015, 41, la quale sottolinea le molteplici aperture che i dipinti di Crivelli offrono.

⁵² Didi-Huberman 2008, 112.

⁵³ Tommaso da Celano (Casolini 2000, 103-4): «Le mani e i piedi suoi erano trafitti giusto nel mezzo da chiodi, le cui teste si vedevano nel palmo della mano e nella parte superiore del piede [...] erano rotondi quei sigilli nel palmo della mano, e sul dorso lun-

ni seguirono la descrizione del biografo abruzzese nel rappresentare la figura di Francesco per le chiese dell'ordine a Camerino (1488-89) e Fabriano (1491 e 1493).⁵⁴

Tornando al *San Ludovico*, egli viene rappresentato con abiti che connotano il ruolo ecclesiastico del personaggio, riuscendo ad essere all'altezza di quanto già in passato rilevato per la figura della Santa *Caterina d'Alessandria*, che viene presentata con un velluto alto basso di produzione veneziana.⁵⁵ Il santo francese indossa infatti un paramento di pregevole fattura: si tratta di una casula in seta, probabilmente realizzata in *opus anglicanum*, la cui produzione può essere collocata agli anni di realizzazione del polittico. A conforto di ciò, si noti la fortissima vicinanza stabilita dal *pattern* con il giglio che decora il paramento vestito dal santo di Crivelli con quello appartenente alle collezioni del Metropolitan Museum of Art di New York, databile alla fine del XV secolo [fig. 14].

La fedeltà alla realtà contemporanea che Crivelli esprime nella figura di *San Ludovico* è inoltre evidente nel gioiello indossato dal santo al pollice destro. Si tratta a ben vedere di un anello con zaffiro, la cui fattura richiama la tradizione orafa del tempo. Capita spesso di trovare opere d'arte che testimoniano la consuetudine ad indossare anelli di questo tipo, dato che è un elemento molto diffuso della moda ecclesiastica del XV secolo, e nel corso della carriera, lo stesso Crivelli mostra questa tendenza in più occasioni [figg. 16-21].⁵⁶ Tuttavia, un confronto con le tante figure di santi vescovi dipinti dal pittore, mette in evidenza un aspetto insolito nella fattura del gioiello indossato dal *San Ludovico* di Montefiore [fig. 15]: infatti se gli anelli di Crivelli vengono sempre resi nel corretto scorcio, in questo caso esso è invece realizzato in termini strettamente bidimensionali, come è possibile notare dalla pietra innestata sopra la montatura, la quale è visibile nella sua interezza nonostante il manufatto sia infilato nel pollice che il pittore ha reso di profilo.

Al di là di questo curioso particolare, il dato che però si dimostra essere molto interessante è la presenza di un'iscrizione lungo l'anello. Praticamente impossibile da vedere ad occhio nudo, non solo per le piccole dimensioni dell'ornamento ma anche per

ghi, ed appariva un po' di carne, a guisa di punta di chiodi ritorta e ribadita, sporgente oltre l'altra carne».

⁵⁴ Cf. in particolare Rusconi 2009, 24-5. In realtà una differenza di questo tipo di rappresentazione della stigmatizzazione di Francesco si può vedere già nella devota figura a mezzo busto eseguita per il polittico maggiore di San Domenico di Ascoli Piceno (1476), oggi alla National Gallery di Londra.

⁵⁵ Leopardi 2007, 213; Carmignani 2009, 130.

⁵⁶ Sull'argomento vedi il classico Kunz 1945 anche il buon sunto di Scarisbrick, Henig 2003, in particolare 8 e 40-1, pl. 11.



Figura 13 Carlo Crivelli, *San Francesco d'Assisi*. Particolare delle stigmate. 1470-1472. Tempera su tavola, 183 × 59. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts



Figura 14 Casula. Fine XV secolo. Seta e fili metallici su lino applicati su una base di velluto di seta con ricami in seta e striature d'argento, 73 × 36 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art. © The Metropolitan Museum of Art



Figura 15 Carlo Crivelli, *San Ludovico da Tolosa*. Particolare dell'anello. 1470-1472. Tempera su tavola, 74 × 54 cm. Montefiore dell'Aso, Polo museale di San Francesco. © Foto dell'Autore

Figura 16 Carlo Crivelli, *Santa Caterina d'Alessandria*. Particolare dell'anello. 1470-1472. Tempera su tavola, 74 × 54 cm. Montefiore dell'Aso, Polo museale di San Francesco. © Foto dell'Autore

Figura 17 Carlo Crivelli, *San Pietro*. Particolare delle mani. 1476. Tempera su tavola, 139 × 40,5 cm. Londra, The National Gallery. © Foto dell'Autore

Figura 18 Carlo Crivelli, *San Pietro*. Particolare delle mani. 1482. Tempera su tavola, 167 × 61,8 cm. Milano, Pinacoteca di Brera. © Foto dell'Autore

via della posizione in cui è sistemata la tavola, ad una visione ravvicinata è possibile leggere «OURIPE». Tale iscrizione può essere sciolta nella parola 'auripel', lemma provenzale quattrocentesco corrispondente all'italiano *orpello*.⁵⁷ Questo termine può avere un duplice significato, dato che può indicare infatti sia una lamina metallica simile all'oro, magari da usare nelle botteghe d'arte, sia - in senso figurato - un oggetto di scarso valore intrinseco. È quindi da escludere l'ipotesi che la presenza di questa parola si riferisca alla prima delle due ac-

cezioni, poiché il polittico di Montefiore è integro in tutte le sue componenti dorate che si sono conservate.⁵⁸ La parola dunque non può che assumere senso compiuto se posta in rapporto con la figura di Ludovico: è infatti ben noto dalla tradizione agiografica che il santo francese avesse rinunciato ad una vita nobile e ricca per abbracciare il messaggio salvifico di Cristo.⁵⁹ Ludovico rappresentava infatti l'incarnazione del messaggio evangelico fatto proprio da Francesco d'Assisi di donare tutto ai poveri e prendere la propria croce. All'epoca

⁵⁷ L'iscrizione è molto particolare e deriva dal suono del dittongo presente nella parola d'origine, che a sua deriva dal latino *auria pellis*. Cf. s.v. «orpello», Battaglia 1984.

⁵⁸ Dunkerton, White 2000, 76 nota 15 ricordano che la vernice degli scomparti di Montefiore venne eliminata da Alfio Del Serra, che sottolineava la straordinaria qualità conservativa dell'opera. Su questo punto sono grato alle osservazioni di Daphne De Luca.

⁵⁹ Si rimanda alla sua biografia, attribuita al diacono Giovanni d'Orta 1890, 278-353.



Figura 19 Carlo Crivelli, *San Ansovino* (particolare della mano sinistra). 1488-1490. Tempera su tavola, 187 × 71 cm. Milano, Pinacoteca di Brera. © Foto dell'Autore

Figura 20 Carlo Crivelli, *San Ansovino* (particolare della mano destra). 1488-1490. Tempera su tavola, 187 × 71 cm. Milano, Pinacoteca di Brera. © Foto dell'Autore.

Figura 21 Carlo Crivelli, *San Ludovico di Tolosa* (particolare della mano sinistra). 1488-1489. Tempera su tavola, 191 × 196 cm. Berlino, Gemäldegalerie

del lavoro di Crivelli il profilo intransigente di Ludovico era ben noto,⁶⁰ e di certo è possibile ritenere che dietro una macchina d'altare tanto impegnativa come il polittico di Montefiore ci fosse la regia dell'Ordine, che tramite i suoi più insigni esponenti predicava il rispetto intransigente dello spirito francescano, e più in generale esaltava la povertà quale virtù per eccellenza.⁶¹ Che dunque un temine come *orpello* riportato attorno ad un prezioso gioiello sia presente in un contesto come il polittico di Montefiore non deve stupire, è invece piuttosto curioso il fatto che tale particolare sia praticamente invisibile allo spettatore. A tal proposito quello del *San Ludovico* di Crivelli non è di certo un caso isolato. È stata infatti notata la presenza di una figura all'interno della chiesa retta come fosse

un modellino dal *San Tommaso d'Aquino*, raffigurato nello scomparto superiore del primo polittico di San Domenico del 1476, oggi alla National Gallery di Londra. Anche in questo caso tale particolare non è visibile ad occhio nudo, ma solo fortuitamente e attraverso un rapporto del tutto straordinario con lo spettatore, che deve essere ad una distanza molto ravvicinata, di certo non prevista dall'artista.⁶² Nel commentare tale scelta, Thomas Golsenne opportunamente sgombra il campo da qualsiasi implicazione di significato teologico o legata alle richieste della committenza, dato che è impossibile vedere il particolare. Lo studioso definisce questa scelta come un «point de singularité»⁶³ del tutto pertinente alla discrezionalità di Crivelli, da non considerare però come un uomo fantasioso,⁶⁴ ben-

⁶⁰ Delmas 2016, 139 sottolinea come il predicatore francescano Pelbart de Tesmevar († 1504) alla fine del Quattrocento sottolinesse in giro per l'Europa le virtù di San Ludovico.

⁶¹ Pansters 2012, 137, 52. In generale sull'argomento cf. anche Vauchez 1989, 427-34.

⁶² Watkins 1988, 53; Golsenne 2017, 19.

⁶³ Golsenne 2017, 19.

⁶⁴ Si ricorda che tale espressione per l'uomo del Quattrocento rispondeva a connotati sostanzialmente negativi di persona bizzosa e incostante. A tal proposito sono celebri le parole di Cennino Cennini, che al capitolo XXVII del suo *Libro dell'arte* avver-

si concependo l'atto come una scelta di definire le figure di santità delle proprie opere con connotati del tutto personali.

Come sottolineato in questa ricerca, la scelta da parte di Crivelli di inserire una parola che esprimesse un significato connotativo della figura di *San Ludovico* è tuttavia da porre all'interno dell'approfondita ricerca di definizione realistica della sua pittura. La presenza di scritte negli anelli medievali e rinascimentali è infatti del tutto comune, così come attestato in moltissimi esempi sia di tema sacro che profano, ed il pittore usa tale caratteristica per il proprio desiderio di connotare in termini veritieri il santo vescovo.⁶⁵ Allo stesso tempo si può pensare che il pittore abbia voluto lasciare il proprio messaggio sul bordo dell'anello indossato da uno dei massimi santi francescani del Medioevo. A tal proposito è molto utile richiamare la riflessione di Walter Benjamin, circa i diversi accenti che riguardano la ricezione di opere d'arte, distinguendo tra valore culturale e valore espositivo dell'opera. Essendo la produzione artistica finalizzata innanzitutto al culto, Benjamin osserva che la visibilità di un'opera è un elemento secondario rispetto al fatto che essa esista.⁶⁶ Tale assunto, che lo studioso pensava in relazione ai manufatti artistici che sono visibili solo in alcu-

ne circostanze particolari dell'anno ed attraverso specifici rituali, può avere validità anche in altre situazioni, come nel caso vi sia l'inserimento di particolari, che nonostante siano presenti nell'opera, tuttavia non risultano visibili allo spettatore.⁶⁷ Crivelli sembra rivelare nella rappresentazione della santità di Ludovico la propria opinione nei confronti della fede. Certo non è da escludere del tutto che nell'inserimento dell'iscrizione l'artista abbia agito su richiesta della committenza, ma è possibile ritenere che egli condividesse quanto veniva occultato in quell'anello. Detto ciò non è possibile andare oltre; cioè la lettura della parola non dà la possibilità di capire se il pittore l'avesse inserita come personale atto polemico nei confronti della ricchezza della Chiesa, o piuttosto sia il segno della condivisione di quanto professato dai francescani, ed in particolare dal movimento pauperistico di cui gli Osservanti si erano fatti portavoce, con personalità anche vicine al pittore come san Giacomo della Marca.⁶⁸ Resta quindi un particolare del tutto inaspettato, ma allo stesso tempo espressione della libertà di un protagonista collaterale del Rinascimento italiano, al pari delle modalità di lavorazione dell'oro e della rappresentazione della santità espressa dai personaggi del polittico di Montefiore dell'Aso.

Bibliografia

Fonti antiche

- Brunello, Franco (a cura di) (1971). *Cennino, Cennini: Il libro dell'arte*. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Casolini, Franco (trad.) (2000). *Tommaso da Celano: Vita di S. Francesco (prima e seconda) e Trattato dei Miracoli*. Assisi: Edizioni Porziuncola.
- Frezzato, Fabio (a cura di) (2003). *Cennino, Cennini: Il libro dell'arte*. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Giovanni d'Orta (1890). «Vita S. Ludovici episcopi tolosiani». *Analecta Bollandiana*, 9, 278-353. DOI <https://doi.org/10.1484/j.abol.4.02245>.

Letteratura secondaria

- Aikema, Bernard (2003). «Il gusto del paradiso e la persona del pittore. Frutti, firme e altri particolari di Carlo Crivelli». *Arte Documento*, 17-19, 195-9.
- Bacci, Silvano (1997). «L'anonimo frate del polittico crivelliano di Montefiore dell'Aso». *Studia Picena*, 62, 83-94.
- Battaglia, Salvatore (1984). *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET.
- Belting, Hans (2007). *La vera immagine di Cristo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Benjamin, Walter (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- Berenson, Bernard (1952). *Italian Painters of the Renaissance*. London: Phaidon.

te il lettore a non essere «fantastichetto», vedi dunque quanto detto da Fabio Frezzato, 2003, 80 nota a, ma anche da Brunello, 1971, 27 nota 1.

⁶⁵ Cf. Kunz 1945, 249-87, che offre un'ampia casistica dell'uso degli anelli religiosi indossati da vescovi e cardinali.

⁶⁶ Vi è innanzitutto una fruizione culturale e solo dopo una fruizione visiva. Benjamin 1966, 25-8.

⁶⁷ È bene ricordare che Benjamin richiamava alla fruizione dell'opera d'arte nell'ottica della sua unicità, che secondo il filosofo viene ad identificarsi nella «sua integrazione nel contesto della tradizione», che «è a sua volta qualcosa di vivente, qualcosa di straordinariamente mutevole» (Benjamin 1966, 25-6).

⁶⁸ Massa 1998, 63-9, Leopardi 2007, 173-220. In calce vale la pena ricordare che alcuni studiosi hanno voluto vedere elementi del carattere religioso del pittore nella presenza della firma del pittore sui parapetti di alcune *Pietà*. Su questo punto si rimanda a quanto più estesamente ha osservato Hilliam 2017, 148-9.

- Bolzoni, Lina (2019). *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*. Torino: Einaudi.
- Bovero, Anna (1961). *Tutta la pittura del Crivelli*. Milano: Rizzoli.
- Campbell, C. Jean (2015). «Grace in the Making: Carlo Crivelli and the Techniques of Devotion». *Ornament & Illusion: Carlo Crivelli of Venice = Exhibition Catalogue* (Boston, 22 October 2015-15 January 2016). London: Paul Holberton Publishing, 39-55.
- Campbell, Stephen J. (2010). «L'agiografia di Mantegna». Calvano, T.; Ceri Via, C.; Ventura, L. (a cura di), *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico = Atti del convegno* (Roma, 2009). Roma: Bulzoni Editore, 421-49.
- Campbell, Stephen J. (ed.) (2015a). *Ornament & Illusion: Carlo Crivelli of Venice = Exhibition Catalogue* (Boston, 22 October 2015-15 January 2016). London: Paul Holberton Publishing.
- Campbell, Stephen J. (2015b). «On the Importance of Crivelli». *Ornament & Illusion: Carlo Crivelli of Venice = Exhibition Catalogue* (Boston, 22 October 2015-15 January 2016). London: Paul Holberton Publishing, 11-37.
- Campbell, Stephen J. (2017). «On Renaissance Nonmodernity». *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 20(2), 261-94. DOI <https://doi.org/10.1086/693917>.
- Carmignani, Marina (2009). «I tessuti nell'opera di Carlo Crivelli». *Crivelli e l'arte tessile = Catalogo della mostra* (Milano, Museo dell'arte tessile antica). Milano: Electa, 125-45.
- Cavalcaselle, Giovan Battista; Crowe, Joseph Archer (1912). *A History of Painting in North Italy*. London: John Murray.
- Cornelison, Sally J.; Montgomery, Scott B. (eds) (2006). *Images, Relics, and Devotional Practices in Medieval and Renaissance Italy*. Tempe (AZ): Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Christiansen, Keith (1984). Scheda. *The Jack and Belle Linsky Collection in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 29-32, no. 5.
- Delmas, Sophie (2016). «Entre l'église et l'état. Les vertus disputées de Louis d'Anjou, prince, franciscain et évêque». Lombardo, E. (éd.), *Models of Virtues. The Roles of Virtues in Sermons and Hagiography for New Saints' Cult (13th to 15th Century)*. Padova: Centro Studi Antoniani, 136-52.
- Davis, Martin (1961). *The Earlier Italian Schools. National Gallery Catalogues*. London: National Gallery.
- Didi-Huberman, George (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Édition de Minuit.
- Didi-Huberman, George (2008). *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*. Milano: Mondadori.
- Di Lorenzo, Andrea (2008). «Carlo Crivelli ad Ancona». De Marchi, Andrea; Mazzalupi, Matteo (a cura di), *Pittori ad Antona nel Quattrocento*. Milano: Federico Motta Editore, 304-21.
- Dunkerton, Jill; White, Raymond (2000). «The Discovery and Identification of an Original Varnish on a Panel by Carlo Crivelli». *National Gallery Technical Bulletin*, 21, 70-6.
- Geroni, Luca (1996). «Carlo Crivelli e il Monogrammata E. S.»». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40, 1-2, 222-31.
- Golinelli, Paolo (a cura di) (2000). *Il pubblico dei santi. Forme e livelli di ricezione dei messaggi agiografici*. Roma: Viella.
- Golsenne, Thomas (2001-02). «Carlo Crivelli, peintre de reliquaires». *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 8, 76-81.
- Golsenne, Thomas (2017). *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Guarnieri, Cristina; De Marchi, Andrea (a cura di) (2014). «Rabeschi d'oro. Pittura e oreficeria a Venezia in età gotica». Num. monogr., *Arte Veneta*, 71.
- Hilliam, Amanda (2017). «Set in Stone. Signing Carlo Crivelli of Venice». *Venezia Arti*, 26, 137-56. DOI <https://doi.org/10.14277/2385-2720/VA-26-17-8>.
- Hilliam, Amanda (2018). Recensione di *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento*, di Golsenne, Thomas. *The Burlington Magazine*, 160, 698-99.
- Kim, David Young (2019). «Points on a Field: Gentile da Fabriano and Gold Ground». *Journal of Early Modern History*, 23, 191-226. DOI <https://doi.org/10.1163/15700658-12342636>.
- Kunz, George Frederick (1945). *Rings for the Fingers*. New York: Dover Publications.
- Land, Norman E. (1996). «Giotto's Fly, Cimabue's Gesture and a Madonna and Child by Carlo Crivelli». *Source: Notes in the History of Art*, 15(4), 11-5. DOI <https://doi.org/10.1086/sou.15.4.23204905>.
- Land, Norman E. (1998). «Carlo Crivelli, Giovanni Bellini, and the Fictional Viewer». *Source: Note in the History of Art*, 18(1), 18-24. DOI <https://doi.org/10.1086/sou.18.1.23205030>.
- Leopardi, Liliana (2007). *Aesthetic Hybrids: Interpreting Carlo Crivelli's Ornamental Style* [PhD dissertation]. New York: Institute of Fine Arts.
- Lightbown, Ronald (2004). *Carlo Crivelli*. New Haven-London: Yale University Press.
- Longhi, Roberto (1967). «Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco». *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. Saggi e ricerche 1925-1928*. Firenze: Sansoni, 77-98.
- Marin, Louis (1989). *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris: Éditions EHESS.
- Massa, Marina (1998). «Carlo Crivelli, i Francescani e san Giacomo della Marca». Bacci, S. (a cura di), *Il culto e l'immagine. San Giacomo della Marca (1393-1476) nell'iconografia marchigiana*. Milano: Motta Editore, 63-9.
- Nagel, Alexander; Wood, Christopher (2019). *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books.
- Niccoli, Ottavia (2011). *Con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*. Roma-Bari: Laterza.
- Panofsky, Erwin (1961). *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*. Milano: Feltrinelli.
- Pasters, Krijn (2012). *Franciscan Virtue. Spiritual Growth and the Virtues in Franciscan Literature and Instruction of the Thirteenth Century*. Brill: Leiden, Boston.

- Perini, Giovanna (2002). «Meyer Schapiro: incunaboli di una lettura semiotica dell'arte figurativa». Perini, Giovanna (a cura di), *Per una semiotica del linguaggio visivo*. Roma: Meltemi, 7-77.
- Ricci, Amico (1834). *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*. 2 voll. Macerata: Tipografia di Alessandro Mancini.
- Rusconi, Roberto (2009). «Francesco d'Assisi, i frati e le immagini». *Le immagini del Francescanesimo = Atti del XXXVI convegno internazionale* (Assisi, 9-11 ottobre 2008). Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 3-29.
- Scarlsbrick, Diana; Henig, Martin (2003). *Finger Rings from Ancient to Modern*. Oxford: Ashmolean Museum Oxford.
- Schapiro, Meyer (2002). «Parole e immagini». Perini, Giovanna (a cura di), *Per una semiotica del linguaggio visivo*. Roma: Meltemi, 158-77.
- Skaug, Erling S. (1993). *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico: Attribution, Chronology, and Workshop Relationships in Tuscan Panel Painting. With Particular Consideration to Florence, c. 1330-1430*. Oslo: IIC Nordic Grup.
- Strehlke, Carl B. (2005). «Fra Angelico: A Florentine Painter in 'Roma Felix'». *Fra Angelico = Exhibition Catalogue* (New York, 26 October 2005-29 January 2006). New York: The Metropolitan Museum of Art, 203-14.
- Tomei, Lucio (1999). «La società montefiorana al tempo del Crivelli e la gestione del potere». Massa, M. (a cura di), *Il patrimonio disperso: il "caso" esemplare di Carlo Crivelli = Atti del convegno* (Montefiore dell'Aso, Camerino, Porto San Giorgio, 12 e 26 ottobre-9 novembre 1996). Ripatransone: Moroni, 39-62.
- Vauchez, André (1989). *La santità nel Medioevo*. Bologna: il Mulino.
- Vauchez, André (1999). *Saints, prophètes et visionnaires*. Paris: Albin Michel.
- Watkins, Jonathan (1988). «Untricking the Eye: The Uncomfortable Legacy of Carlo Crivelli». *Art international*, 5, 48-58.
- Wirth, Jean (1986). «Théorie et pratique de l'image». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 48, 319-58.
- Wright, Alison (2015). «Crivelli's Divine Materials». *Ornament & Illusion: Carlo Crivelli of Venice = Exhibition Catalogue* (Boston, 22 October 2015-15 January 2016). London: Paul Holberton Publishing, 57-77.
- Zampetti, Pietro (1950). *Mostra della pittura veneta nelle Marche = Catalogo della mostra* (Ancona, 5 agosto-30 settembre 1950). Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche.
- Zampetti, Pietro (1961). *Crivelli e i crivelleschi = Catalogo della mostra* (Venezia, 10 giugno-10 ottobre 1961). Venezia: Edizioni Alfieri.
- Zampetti, Pietro (1986). *Carlo Crivelli*. Firenze: Nardini.
- Zampetti, Pietro (1999). «Il patrimonio disperso: il "caso" esemplare di Carlo Crivelli». Massa, M. (a cura di), *Il patrimonio disperso: il "caso" esemplare di Carlo Crivelli = Atti del convegno* (Montefiore dell'Aso, Camerino, Porto San Giorgio, 12 e 26 ottobre-9 novembre 1996). Ripatransone: Moroni, 13-36.
- Zeri, Federico (1983). *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento. Dal Medioevo al Quattrocento*. Vol. 5 di Zeri, Federico (a cura di), *Dal Medioevo al Novecento*, parte II di Bollati, Giulio; Fossati, Paolo (coord.), *Storia dell'arte italiana*. Torino: Einaudi, 12 voll., 14 tt., 1979-1983.
- Zeri, Federico (1992). «Cinque schede per Carlo Crivelli». *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia Centrale e Meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*. Torino: Umberto Allemandi & C., 157-64.