

61

SEMINARI
E CONVEGNI

*Atti delle giornate di studio
Pisa, Scuola Normale Superiore
9-10 giugno 2017*

Per omnia litora

Interazioni artistiche,
politiche e commerciali
lungo le rotte del
Mediterraneo
tra XIV e XV secolo

a cura di
Alessandro Diana
Caterina Fioravanti



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

© 2023 Autrici/Autori (per i testi)

© 2023 Edizioni della Normale | Scuola Normale Superiore (per la presente edizione)

I contributi pubblicati in questo volume sono stati sottoposti a *double peer review*.



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale (CC BY-NC-ND 4.0).

Integralmente disponibile in formato pdf *open access*: <https://edizioni.sns.it/>

Prima edizione: novembre 2023

ISBN 978-88-7642-762-6 (online)

ISBN 978-88-7642-763-3 (print)

DOI <https://doi.org/10.2422/978-88-7642-762-6>

Indice

Avvertenza ALESSANDRO DIANA, CATERINA FIORAVANTI	7
Programma	9
Le vie dell'ordinario. Genova, il Tirreno e il Mediterraneo nel XIV secolo. Casi artistici e questioni di metodo CLARIO DI FABIO	11
L'Adriatico e la «nuova talassologia» del Mediterraneo: scultura, arti plastiche e mobilità culturale nel Basso Medioevo LUCA PALOZZI	39
Una situazione di costa: esempi nella pittura della prima metà del Trecento a Pisa MASSIMO FERRETTI	97
Rotte, scali ed equipaggi genovesi tra Mediterraneo e Mar Nero (secoli XIV-XV) ANTONIO MUSARRA	157
Reti, miscugli e grovigli 'adriatici' nel secolo XIV MICHELE BACCI	189
Un'ombra della sua gloria. La percezione occidentale di Bisanzio nel XV secolo, tra impulso documentario e narrazione leggendaria CARLO BERARDI	227
La riscoperta di Tolomeo nel Quattrocento: fra umanisti, cartografi, pittori e navigatori SEBASTIANO GENTILE	263

Le vie dell'antiquaria nel Mediterraneo orientale: note sulla percezione e ricezione delle antichità greche tra XIV e XV secolo ALESSANDRO DIANA	289
Il Concilio di Firenze: concilio di Chiese, di popoli e di culture DAVIDE BALDI BELLINI	341
Indagini su un <i>artista viajero</i> nella prima metà del Quattrocento. Il caso di 'Giuliano Fiorentino' CATERINA FIORAVANTI	373
«A frontiere aperte»: Sicilia e Mezzogiorno aragonesi, coniuntura economica e struttura degli scambi mediterranei GIUSEPPE PETRALIA	433
Bibliografia a cura di Alessandro Diana e Caterina Fioravanti	447
Crediti fotografici	541

Avvertenza

Le giornate di studio *Per omnia litora. Interazioni artistiche, politiche e commerciali lungo le rotte del Mediterraneo tra XIV e XV secolo* (9-10 giugno 2017) nascevano dalla volontà di impostare un'indagine culturale 'a frontiere aperte' che seguisse l'intreccio di rotte che collegava le coste euromediterranee, in un periodo indicativamente compreso tra due eventi epocali quali la fine della Peste Nera e lo schiudersi degli inediti scenari offerti dalla navigazione transoceanica. All'esigenza del superamento di un approccio storico scandito da censure *ad annum* si coniugava l'intento di porre in dialogo diversi ambiti disciplinari, al fine di rilevarne prospettive comuni e trarre profitto dalle singole specificità.

La mobilità delle relazioni mediterranee che dalla metà del Trecento a tutto il Quattrocento sperimentava l'estensione della longitudine dell'ecumene grazie all'impiego di portolani e planisferi sempre più aggiornati, dispiegava un pluralismo composito di maggiori e minori protagonisti in grado di mutare la gravitazione geografica intorno a centri e regioni rivelatisi tutt'altro che *borderline*, in quanto veri e propri nodi di congiuntura di una vasta rete terraquea.

In un quadro storico estremamente mobile e variegato è quantomai necessario affrancarsi da ogni etichetta municipale, per risarcire la prospettiva di una rinnovata ermeneutica del Mediterraneo svincolandola dall'ottica spesso restrittiva dei *case studies*.

Unitamente alla disponibilità degli autori che hanno preso parte al convegno e di coloro che poi hanno di fatto contribuito al volume, un particolare e sentito ringraziamento va a Massimo Ferretti che sin dall'inizio ha creduto in questo progetto sostenendolo in ogni sua fase, senza farci mai mancare il suo costante supporto.

ALESSANDRO DIANA
CATERINA FIORAVANTI

Programma

Per omnia litora. *Interazioni artistiche, politiche e commerciali lungo le rotte del Mediterraneo tra XIV e XV secolo*, 9-10 giugno 2017, Sala Azzurra, Palazzo della Carovana, Piazza dei Cavalieri 7, Pisa

Programma

Venerdì 9 giugno

14.30: Claudio Ciociola (Scuola Normale Superiore), *Saluti*
Alessandro Diana e Caterina Fioravanti (Scuola Normale Superiore), *Introduzione*

15:00 *Sessione I, Per omnia litora*

Presidenza: Massimo Ferretti (Scuola Normale Superiore)

Sebastiano Gentile (Università degli Studi di Cassino), *La riscoperta di Tolomeo nel Quattrocento: fra umanisti, cartografi, pittori e navigatori*

Clario Di Fabio (Università degli Studi di Genova), *Le vie dell'ordinario. Genova, il Tirreno e il Mediterraneo nel XIV secolo. Casi artistici e questioni di metodo*

Pausa

Davide Baldi (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbona), *Il Concilio di Firenze: concilio di lingue e di popoli*

Marco Pellegrini (Università degli Studi di Bergamo), *Un'età di "crociate tardive". Oriente e Occidente tra XIV e XV secolo*

Discussione

Sabato 10 Giugno

9:00 *Sessione II - Ab Occasu Solis*

Presidenza: Alessandro Diana (Scuola Normale Superiore)

Massimo Ferretti (Scuola Normale Superiore), *Qualche esempio di circolazione tirrenica nella pittura del Trecento a Pisa*

Caterina Fioravanti (Scuola Normale Superiore), *Giuliano Fiorentino. Un artista viajero tra Firenze e la Spagna nella prima metà del Quattrocento*

Giuseppe Petralia (Università di Pisa), *Sicilia e Mezzogiorno aragonesi: congiuntura economica e struttura degli scambi mediterranei*

Pausa

Luca Palozzi (University of Edinburgh), *Storia e geografia eccentriche della scultura italiana: l'Adriatico nel tardo Medioevo*

Marco Collareta (Università di Pisa), *L'oro della Serenissima. Uno sguardo verso est*

Discussione

14:30 *Sessione III - Ad Orientem*

Presidenza: Caterina Fioravanti (Scuola Normale Superiore)

Antonio Musarra (Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Firenze), *Rotte, scali ed equipaggi nel Levante mediterraneo. Note dai registri di bordo genovesi (1350-1460 ca.)*

Alessandro Diana (Scuola Normale Superiore), *Le vie dell'antiquaria nel Mediterraneo orientale: percezione e recezione delle antichità greche fra XIV e XV secolo*

Pausa

Michele Bacci (Université de Fribourg), *Interazioni artistiche lungo le vie d'acqua del Levante mediterraneo*

Gerhard Wolf (Kunsthistorisches Institut in Florenz), *Litora et limina: il Mediterraneo e le storie dell'arte - veicoli, rotte, metodi*

Discussione e conclusioni

Le vie dell'ordinario. Genova, il Tirreno e il Mediterraneo nel XIV secolo. Casi artistici e questioni di metodo

Ogni città italiana – è cosa nota – ha una propria identità, i propri miti di fondazione, ognuna ha i suoi luoghi comuni, o li subisce¹. Questi e quelli hanno talvolta un significativo potere connotante, un loro innegabile fascino e talvolta, perfino, esprimono in forma semplificata o emblematica caratteri, linee di forza, tendenze, consuetudini diffuse; non di rado, invece, sono parole vuote, accreditate dalla mera iterazione, o da poco altro. Esistono inoltre – anche questo è risaputo – luoghi comuni storiografici, anch'essi replicati e divulgati con ostinazione. Nel caso di Genova, ad esempio, alcuni stereotipi in campo storico, economico e artistico hanno assunto, per molti decenni, il valore e la funzione di paradigmi, che hanno influenzato direttamente le scelte degli studiosi, portandoli a privilegiare o ad assolutizzare temi specifici di ricerca, a valorizzare alcuni aspetti a scapito di altri, a trascurare evidenze, fatti o documenti pure esistenti e spesso sotto gli occhi di tutti. Per citarne solo alcuni, senza preoccupazioni di ordine, gerarchia o completezza: il mito della 'povertà figurativa' di Genova nel Medioevo e della sua sostanziale 'marginalità', quello dell'individualismo congenito dei comportamenti economici (tra i quali, la committenza artistica), legato a una mentalità che sarebbe sempre e comunque tipica del mercante, del navigatore (dipinto come un solitario che scruta gli orizzonti con occhio d'aquila) e poi del finanziere, quella privatistica e individualistica, intesa come causa ed effetto di motivazioni profonde e di opzioni caratteristiche. Concetti che – intendiamoci – hanno una loro legittimità e a volte perfino una radice reale, che però è relativa, cioè storica, e che sono contraddetti da altri anche più solidi argomenti. Nell'ordine: i continui ritrovamenti di opere (affreschi, soprattutto),

Ringrazio Massimo Ferretti, Alessandro Diana e Caterina Fioravanti per l'invito a contribuire a questo volume e Aurora Corio per gli aggiornamenti bibliografici.

¹ Per un panorama: *Miti di città. Bari, Bologna, Firenze, Genova, Mantova, Milano, Napoli, Padova, Palermo, Roma, Siena, Siracusa, Torino e Asti, Treviso, Venezia, Verona*, a cura di M. Bettini *et al.*, Siena 2010.

che concorrono a rivelare invece un quadro ricco per qualità e sfaccettato, articolato e aperto alla ricezione del ‘nuovo’ di provenienza tanto italiana quanto mediterranea; il carattere sinergico e ‘societario’ di molti comportamenti sociali ed economici; e perfino altri *loci communes* che però – a fronte di quelli citati, tutti sorti *ex post* – hanno il vantaggio di essere antichi e ben radicati nella realtà storica. Come quello formulato a fine Duecento dal poeta detto per antonomasia l’Anonimo Genovese: «E tanti sun li Zenoexi/ e per lo mondo si destexi/ che und’eli van o stan/ un’atra Zenoa ge fan», ovvero «E tanti sono i Genovesi, e per il mondo così diffusi, che ovunque essi vanno o stanno un’altra Genova vi fanno»².

Ed è proprio fra Genova e le sue ‘repliche’ (quella paradigma di queste e queste sineddoche di quella), separate e unite al tempo stesso dal Mediterraneo, che nascono e s’intrecciano quelle che nel titolo ho designato ‘vie dell’ordinario’, ma che si potrebbero definire anche, più semplicemente, ‘vie della vita reale’ o ‘vie della cronaca’. Proprio questa dimensione ‘ordinaria’ e concreta può e deve essere in effetti valorizzata per interpretare, comprendere e situare storicamente in modo puntuale eventi e prodotti eminenti e caratteristici della cultura artistica genovese dell’ultimo Duecento.

Il 31 dicembre 1296, nel corso delle lotte tra guelfi e ghibellini, la cattedrale di San Lorenzo fu gravemente danneggiata da un incendio. I lavori di restauro (uso questo termine nel senso specifico di *reductio ad pristinum* che ha assunto dal XIX secolo) statico e architettonico furono gestiti, in successione, da due coppie di *constituti super opere Sancti Laurentii*, cittadini membri di famiglie d’alto profilo, nominati dal Comune responsabili politico-amministrativi dell’impresa (*mâitres d’ouvrage*, in altri termini), e dagli imprenditori e costruttori della corporazione monopolistica dei maestri intelviesi, i *magistri Antelami*, nel ruolo operativo di *mâitres d’oeuvre*³.

² ANONIMO GENOVESE, *Poesie. Edizione critica, introduzione, commento e glossario*, a cura di L. Cocito, Roma 1970, p. 566.

³ Sulle circostanze e il contesto storico e per ulteriore bibliografia: C. DI FABIO, *La cattedrale di Genova nel Medioevo (VI-XIV secolo)*, Cinisello Balsamo 1998, pp. 223-99; ID., *La chiesa di un Comune senza ‘Palazzo’. Uso civico e decorazione ‘politica’ della Cattedrale di Genova fra XII e XIV secolo*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, Atti del convegno di studi, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 302-16; ID., *La torre nolare romanica della Cattedrale di Genova: immagine, cronologia, vicende, modelli*,

Per i lavori di scultura-architettonica in marmo (34 grandi capitelli, di cui 6 figurati, in due serie: una per i colonnati inferiori, una per le colonne e i pilastri del soprastante, cosiddetto 'falso matroneo') costoro convocarono una maestranza campionesa, al cui interno operavano due scultori principali di figura: uno, che ho designato 'Maestro di Giano', e uno, Marco Veneto, il cui nome è noto dalla firma su un capitello del chiostro della chiesa di San Matteo, datato 1310.

Per ricostruire il catalogo, vario e ingente, della loro bottega sono stati essenziali (fig. 1) il singolare busto di *Re Giano* da lui eseguito in cattedrale per effigiare il mitico profondatore della città (il primo re d'Italia, della progenie dei giganti, che l'avrebbe fondata al tempo di Abramo)⁴ e le repliche in formato ridotto di questo volto (fig. 2) in manufatti di vario tipo, rivelatisi eloquenti 'fossili-guida'.

Questo *atelier* riuscì a detenere il monopolio degli interventi scultorei nei maggiori cantieri architettonici aperti a Genova e nelle aree vicine per almeno tre lustri, fra 1297 e 1312 circa. Me ne sono occupato più volte⁵; qui colgo l'occasione per rileggere questo apporto in modo più concreto e per inquadrarlo in un fenomeno più generale di circolazione di cultura artistica (termine 'cultura' da intendere in questo caso in accezione spiccatamente 'materiale') fra due centri che il mare Tirreno congiunge ma che – in ossequio a uno di quegli stereotipi storiografici cui sopra si è accennato – si vorrebbero per ragioni

derivazioni, in *Il restauro della cupola di San Lorenzo Chiesa metropolitana di Genova*, a cura di C. Montagni, Genova 2018, pp. 13-27.

⁴ Cfr. C. DI FABIO, *Bisanzio a Genova fra XII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, in *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2005, pp. 40-67; ID. *La chiesa di un Comune*, pp. 311-315, con bibliografia precedente.

⁵ C. DI FABIO, *Cantieri, scultori ed episodi di committenza nel Trecento*, in *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra, a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 223-33; ID., *La Cattedrale di Genova*, pp. 280-99; ID., *Scultori 'lombardi' nei cantieri genovesi del Trecento. Questioni di struttura e di sovrastruttura*, in *Medioevo: arte lombarda*, Atti del convegno di studi, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2004, pp. 226-39; ID., *Scultori campionesi a Genova fra Trecento e primo Quattrocento*, in *Genova e l'Europa continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2004, pp. 16-31. Cfr. R.P. NOVELLO, *La ricostruzione dopo l'incendio del 1297*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di A.R. Calderoni Masetti e G. Wolf, Modena 2012, pp. 75-82.

di collocazione politica sempre e comunque disgiunti. Non che non vi sia del vero in questa polarità, specie in un XIII secolo ritmato da tremendi e memorabili scontri sul mare – al Giglio, nel 1241, alla Meloria, nel 1284, al Porto Pisano, nel 1290 –, ma ogni generalizzazione è indebita, in un quadro storico mobile e complesso⁶. Soprattutto nel campo della storia dell'arte.

Questi artefici campionesi produssero a Genova capitelli neoantichi, a *crochets* gotici o figurati (fig. 3), una straordinaria quantità di variegate formelle decorative per chiostrì, sculture allegoriche o devozionali da installare all'interno degli edifici e nelle strade della città (fig. 4): in genere con iconografie semplici e ripetitive, non narrative, e con forme essenziali, schematiche, proporzioni non naturalistiche, che difficilmente, a prima vista, sembrano inserirsi nei percorsi maestri (e risaputi) della scultura italiana coeva. Altre invece, di maggiore impegno, mostrano coscienza di problemi e tipologie aggiornati, quali la statua stante (con almeno due esempi attestati, di cui uno enigmatico per soggetto e funzione) e la statua funeraria giacente, di cui foggiacono – per celebrare l'arcivescovo Jacopo da Varagine, che era stato l'«anima» e l'ideologo della ricostruzione della Cattedrale – l'esemplare più antico di cui si abbia notizia e che sia conservato in area ligure⁷.

Li caratterizzavano capacità di gestione, sicurezza di mestiere, abitudine a lavorare in serie: installarono a Genova una vera e propria «industria» della scultura in marmo. Ma non solo.

Questi «lombardi» – che finora si conoscevano solo come attivi a Genova, e che in mancanza di argomenti e di appigli storici, materiali o formali diversi io pensavo vi fossero giunti direttamente dai loro subal-

⁶ Cfr. G. CARO, *Genova e la supremazia sul Mediterraneo (1257-1311)*, 2 voll., Genova 1974-75; *Genova, Pisa e il Mediterraneo tra Due e Trecento. Per il VII centenario della battaglia della Meloria*, Atti del convegno di studi, Genova 1984 (= «Atti della Società Ligure di Storia Patria, nuova serie», XXIV/2, 1984); A. MUSARRA, *1284. La battaglia della Meloria*, Roma-Bari 2018. Sulle vicende di Porto Pisano: C. DI FABIO, *Scultura, scrittura, araldica e trofei di guerra a Genova nel 1290: una rilettura della Lapide di Porto Pisano*, in *Un Medioevo di parole e immagini. Sinergie fra testi figurativi e letterari (sec. VIII-XIV)*, a cura di G. Ameri, Roma 2017, pp. 103-61.

⁷ Alla bibliografia delle note 3 e 5 si aggiunga, per il *gisant* dell'arcivescovo Jacopo da Varagine, morto nel 1298: C. DI FABIO, *Le sepolture dei vescovi a Genova fino al primo Trecento. Dati, problemi, monumenti*, in *L'évêque, l'image et la mort*, Atti del convegno di studi, a cura di N. Bock, I. Foletti e M. Tomasi, Roma 2014, pp. 123-39.

pini luoghi di origine (forse per le vie di terra) – vi arrivarono invece indirettamente, attraverso Pisa e forse – è ragionevole credere – per via di mare. Questione rilevante non solo e non tanto sotto il profilo logistico (o anche da quello, se si vuole), ma proprio allo scopo di ricostruire il loro passato, di ripercorrere le tappe della loro ‘acculturazione artistica’, del loro trapassare dallo statuto di ‘prestatori temporanei d’opera’, impegnati a restituire alla città il suo Duomo ‘chiavi in mano’, a quello di veri e propri *Gast Künstlern*, artefici residenti e capaci di entrare in dialogo culturale e pratico con l’ambiente che per ragioni contingenti li convoca e per necessità ‘strutturali’ specifiche li convince a restare per un lungo periodo. Evidentemente, perché, da un lato, corrispondevano alla domanda sociale, cioè alle esigenze della committenza, e, dall’altro, con le caratteristiche della loro offerta di manufatti marmorei contribuivano a promuovere, la domanda interna di questo particolare spettro di ‘beni di consumo’. In questo senso, in una prospettiva tanto cara a Enrico Castelnuovo, il caso genovese risponde perfettamente al punto di vista di Paul Frankl, che riteneva per lo storico dell’arte il fenomeno dell’‘artista-ospite’ un surrogato dell’esperimento di laboratorio⁸.

Dell’opera del ‘Maestro di Giano’ e di Marco Veneto, suo paritario *alter ego* (un appellativo di tipo geografico, questo di ‘Veneto’, che ancora non riesco a giustificare, in termini storico-artistici) si trova in effetti traccia anche a Pisa (fig. 5). Consente di affermarlo una base marmorea esagona del Museo Nazionale di San Matteo, in origine in San Michele in Borgo⁹. Un pezzo che doveva far parte in origine di un pergamo, o di un altro arredo, ma più antico e diverso dal pulpito (anch’esso oggi al Museo di San Matteo) che vi realizzò poi un *team* di scultori pisani tra i quali vi era anche Lupo di Francesco), in parte copiando Giovanni Pisano¹⁰. Della maniera dell’uno e dell’altro, infatti, non vi è nemmeno l’ombra, nella vivace e curiosa serie di figurazioni che scandiscono ciascuna faccia di questo basamento poligonale: un *Frate seduto* di profilo guarda verso un *Giovane uomo glabro*, anch’egli

⁸ P. FRANKL, *Das System der Kunstwissenschaft*, Brünn 1938, p. 938; E. CASTELNUOVO, *La frontiera nella storia dell’arte*, in ID., *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell’arte*, Livorno 2000, pp. 15-34: 20.

⁹ Cfr. *San Michele in Borgo. Mille anni di storia*, a cura di M.L. Ceccarelli Lemut e G. Garzella, Ospedaletto-Pisa 2016.

¹⁰ A. DUCCI, *Il pulpito di San Michele in Borgo tra osservanza del modello e invenzione originale*, in *San Michele in Borgo*, pp. 121-34, cui rimando per la bibliografia.

assiso di profilo, che ne ricambia lo sguardo; un *Ercole*, identificabile senza dubbio dalla *leontissa*, cui un serpente addenta il sesso; un *Re David citaredo*; un *Giovane uomo nudo seduto* (*Adamo*, forse); un *Uomo barbuto inginocchiato*, rivolto in alto, con la bocca aperta. Una sequenza iconografica di manifesto significato allegorico, con scoperte allusioni alla morale sessuale, alla continenza, rivolte al clero regolare: un tema, questo, che affronterò in altra sede ma che qui debbo tralasciare per non perdere il filo del discorso.

Emilio Tolaini lo pubblicò nel 1947 e si industriò ad assegnarlo ad Arnolfo di Cambio, di cui – concludeva – sarebbe un'opera giovanile, da datare verso il 1262¹¹. Un'attribuzione eccessivamente generosa, improponibile se intesa alla lettera, che però ha un senso se viene intesa in termini generali di cultura artistica e che riveste un valore 'progressivo' e 'strategico' nell'ottica di questo studio. Di recente, è stato accreditato senz'altro a Lupo di Francesco, con una datazione molto bassa, fra 1322 e 1325: conclusioni che, per contro, non mi paiono accettabili sul piano dello stile (perché nulla collega queste figurette a quelle, allampanate e piuttosto sgraziate, delle specchiature del pulpito e, più in generale, del *corpus* fin qui raccolto di questo artefice) e – come si vedrà – su quello della cronologia¹².

Nella forma esagonale e nel carattere delle immagini, si ispira evidentemente al plinto – anch'esso esagono (fig. 6) – che sopporta il sostegno centrale del pergamo di Nicola Pisano in Battistero, in cui sono rappresentati un *Vecchio barbuto seduto* in atteggiamento pensoso; un *Grifone*; un *Giovane uomo seduto*; un *Leone*; un altro *Giovane uomo seduto*, che i lunghi capelli fanno credere *Sansone*; una *Leonesa*). Costatazione che già di per sé induce a legarlo a un contesto influenzato dalla lezione nicoliana: quello in cui Arnolfo stesso si era addestrato e già nel 1264-68 – al tempo del pulpito senese e dell'arca bolognese – primeggiava¹³.

Il tipo delle figure, lo stile e gli elementi illustrativi sono invece identi-

¹¹ E. TOLAINI, *Per l'attività pisana di Arnolfo di Cambio*, «Belle Arti», 1, 1946-48, pp. 150-64.

¹² DUCCI, *Il pulpito di San Michele*, pp. 121-34, anche per la bibliografia su Lupo.

¹³ Per opere e problemi in questo contesto, cfr.: L. BELLOSI, *I capitelli figurati del transetto di Santa Maria Novella*, in *Santa Maria del Fiore e le chiese fiorentine del Duecento e del Trecento nella città delle fabbriche arnolfiane*, a cura di G. Rocchi Copmans de Joldi, Firenze 2004, pp. 113-32 (rist. in ID., *"I vivi parean vivi". Scritti di storia dell'arte del Duecento e del Trecento*, Firenze 2006, pp. 33-47).

ci in tutto e per tutto a quel che riscontriamo nel già citato capitello angolare del chiostro di San Matteo di Genova (fig. 7), la chiesa gentilizia dei Doria, una delle due maggiori casate ghibelline: il capitello firmato da Marco Veneto (è l'unica firma di uno scultore di quell'epoca finora nota in città), che fa parte di una serie di cui un altro esemplare diversamente figurato reca la data 1310. E il volto del *David citaredo* pisano è identico a quelli del *Giano* genovese e delle sue repliche ridotte: gli esecutori, evidentemente, sono gli stessi.

La presenza di artefici comaschi e campionesi era ben consolidata, nei cantieri pisano-lucchesi fra XII e XIV secolo¹⁴, e che vi si fossero addestrati anche questi scultori, poi passati a Genova – dove il parziale crollo del primo tratto dell'*oblungum* della Cattedrale aveva generato una situazione disastrosa – non stupisce. Fu dunque – come si è detto poco sopra – sul principio del 1297, al più presto, che questi scultori vi si trasferirono, per collaborare – lo attestano opere così databili – coi *magistri antelami* locali e gestire l'emergenza anche sotto l'aspetto della decorazione scultorea, quello ad affrontare il quale i cantieri intelvesi non erano strutturalmente attrezzati¹⁵.

¹⁴ Rimando solo a V. ASCANI, *Gli scultori-architetti ticinesi di stanza a Lucca nel contesto italiano tra tardo Romanico e Gotico*, in *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, a cura di C. Bozzoli e M.T. Filieri, Lucca 2014, pp. 275-86; ID., *Da Guidetto ai Bigarelli. Gli scultori-architetti di Arogno nel Battistero di Pisa*, «Arte & storia», 14, 2014, pp. 40-59; C. BOZZOLI, «Fuori di ogni giusta e ragionevole proporzione»: scultura a Lucca nella prima metà del XIII secolo, in *Scoperta armonia*, pp. 261-74; ID., *Oltre l'anno 1200: presenze lombarde in Toscana alle soglie del gotico*, in *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, a cura di M. Collareta, Firenze 2013, pp. 155-70; M.L. TESTI CRISTIANI, «Fatti lucchesi» di San Martino e il Povero. Guido da Como e le congiunture lombardo-bizantine e franco-germaniche nel XIII secolo tra Pisa e Lucca, «Critica d'arte», 72, 2010 (2011), pp. 89-114; C. BOZZOLI, *Guido/Guidetto, artista lombardo in Toscana: una novità documentaria*, «Bollettino storico pisano», 79, 2010, pp. 287-9; L. CAVAZZINI, *La decorazione della facciata di San Martino a Lucca e l'attività di Guido Bigarelli*, in *Medioevo: le officine*, Atti del convegno di studi, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 481-93; G. TIGLER, *Maestri lombardi del Duecento a Lucca: le sculture della facciata del duomo*, in *I maestri commacini: mito e realtà del Medioevo lombardo*, 2 voll., Atti del congresso, Spoleto 2009, II, pp. 827-935.

¹⁵ Cfr. C. DI FABIO, *La scultura nei cantieri dei maestri antelami genovesi: novità e casi di studio fra il XII e il primo XIII secolo*, in *La lezione gentile. Scritti di storia dell'arte per Anna Maria Segagni Malacart*, a cura di L.C. Schiavi, S. Caldano e F. Gemelli, Milano 2017, pp. 487-96, con bibliografia.

A Pisa avevano lavorato (come lapicidi, o come scultori di ornato) nei cantieri, prima ‘guideschi’ e poi nicoliani. Dell’alcore e del polito rigore dell’ascendenza ‘guidesca’ (fig. 8) sono prova le figure angeliche di due dei capitelli della Cattedrale genovese (fig. 9), mentre la loro passata consuetudine con il pergamo di Nicola nel Battistero, compiuto entro il marzo 1260, è attestata con chiarezza da una targa marmorea (fig. 10) proveniente dal distrutto complesso genovese di San Domenico, in cui spicca un *Crocifisso* il cui volto replica il solito tipo del *Re Giano* e dei suoi derivati (e ciò garantisce l’attribuzione) ma nel cui corpo, nel gioco di gambe e nella postura la citazione precisa di quel modello (fig. 11) è evidente¹⁶. Riferimenti (soprattutto il secondo) che certificano che quando essi arrivarono a Genova avevano alle spalle una stratificata e metabolizzata esperienza pisana, in cui anche modelli nicoliani vecchi di quasi quarant’anni affioravano. In questo senso, che almeno i responsabili della ‘taglia’ avessero in qualche modo condiviso, nel corso del settimo decennio del Duecento, le esperienze di Arnolfo (per riallacciarci al punto di vista del Tolaini) nella bottega di Nicola è ammissibile.

Il 25 agosto 1313, quando Giovanni Pisano entrò nella sacrestia della cattedrale di Genova per ricevere i fondi necessari a proseguire la commessa di Enrico VII per il monumento funerario di sua moglie Margherita di Brabante, incontrò forse gente che aveva già conosciuto in patria, che aveva lavorato nei cantieri di suo padre e da tempo si era trapiantata nel capoluogo ligure, qualcuno che fra 1297 e 1312 circa ancora ne ricordava direttamente o ne citava di seconda mano forme, modi, tipi e iconografie, senza peraltro aver dimenticato (lo dimostrano i capitelli della Cattedrale figurati con *Angeli*) il retroterra bigarelliano.

Nel corso dell’ultimo decennio del Duecento, però, non erano queste, a Genova, le presenze allogene più eterodosse e certo non le più ‘mediterranee’.

Alcuni anni fa ho potuto riconoscere la presenza nell’apparato decorativo absidale della chiesa di Nostra Signora del Carmine, della mano di quello stesso Manfredino da Pistoia che già si sapeva essere stato attivo a Genova nella chiesa di San Michele, dove tra il gennaio

¹⁶ Ho segnalato questo nesso in C. DI FABIO, *Scultura lignea medievale a Genova e in area genovese. Appunti per un bilancio e nuove riflessioni*, in *Abruzzo un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, a cura di G. Curzi e A. Tomei, con la collaborazione di C. D’Alberto, V. Gambi, S. Paone, «Studi Medievali e Moderni», 15/1-2, 2011, pp. 115-36.

e la primavera del 1292 aveva compiuto, firmato e datato due affreschi absidali. Una comunità, quella carmelitana genovese, che – allo stato attuale delle conoscenze – si deve dire la più rapida in Italia nel commettere un programma di immagini dipinte di pezzatura monumentale in cui venivano celebrate, con le devozioni tipiche del giovane ordine mendicante (la Vergine), i suoi patroni fondatori (Elia e il Battista), quelli (Margherita d'Antiochia e Bartolomeo) legati alle origini geografiche e alla provenienza specifica della comunità (la Montagna Nera, presso Antiochia di Siria) e al suo primo legislatore (Alberto, patriarca di Gerusalemme), nel più generale contesto della fedeltà alla dottrina (gli Evangelisti) e alla gerarchia ecclesiastica, universale (Pietro e Paolo) e locale (Lorenzo e il Battista)¹⁷.

Questo trapianto a Genova di una comunità latino-orientale – voluto e seguito da quell'Opizzo Fieschi, ultimo patriarca latino di Antiochia, che già nel 1272 risulta investito per volere papale della responsabilità di riallocare in Occidente le comunità femminili e maschili fuggite sotto la pressione mamelucca – comportò anche quello che si può definire un 'trapianto di immagini' e, nello specifico, una 'traslazione di icone'¹⁸. In questo caso lo sospettiamo dal carattere, appunto, iconico, delle quattro principali immagini di santi di quel complesso figurativo; in un altro, più tardo caso (quello del 1461, quando i Genovesi residenti a Pera-Galata caricarono sulle navi e mandarono in patria, per metterli in salvo, i beni mobili delle chiese della loro città)¹⁹, il trasferimento di arredi, oggetti, reliquie e immagini è ben documentato in archivio. E lo è anche grazie a un'icona di età paleologa, detta per antonomasia 'Madonna di Pera', di gran formato e di grande qualità, forse in origine installata in Nostra Signora della Misericordia, edificio che fu poi assegnato a Sant'Antonio di Prè di Genova, dove la grande icona rimase prima di entrare nelle collezioni museali civiche²⁰.

¹⁷ C. DI FABIO, *Gli affreschi di Manfredino da Pistoia nella chiesa di Nostra Signora del Carmine a Genova – Gli affreschi di Manfredino e altri documenti genovesi di cultura figurativa 'assistiate'*, «Bollettino d'Arte», 96/12, 2011 (2012), pp. 83-132.

¹⁸ DI FABIO, *Gli affreschi di Manfredino*, pp. 100-3.

¹⁹ Bibliografia in DI FABIO, *Bisanzio a Genova*, p. 66, nota 24.

²⁰ I beni della fondazione perota nel 1486 furono incamerati proprio dal monastero genovese citato nel testo. Cfr. L. TAGLIAFERRO, *L'"Eleusa" di Pera a Genova*, «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», 6/16-18, 1984, pp. 7-23. Anche sull'edificio: R. QUIRINI-POPŁAWSKI, *Sztuka kolonii genueńskich w Basenie Morza Czarnego (1261-1475). Z badań nad zagadnieniami akulturacji w sztuce późnośredniowiecznej* [Arte delle colo-

E, insieme alle cose, anche le devozioni attraversano il mare in quei decenni, in particolare quella per san Bartolomeo apostolo, e si trapiantano in città dove è di quegli anni la realizzazione di una statua che ancora oggi è detta ‘Madonna dell’Armenia’²¹.

Ma un ‘trapiantato’ – mi si passi il termine – credo fosse anche uno scultore che lavora nel chiostro della stessa chiesa del Carmine. Un duplice e concreto sigillo di garanzia sulla legittimità di questi collegamenti con l’Impero d’Oriente, Antiochia, la Piccola Armenia e il *melting-pot* culturale dell’*Outremer* si legge infatti impresso addirittura nella decorazione scultorea dell’edificio²². Il primo è la serraglia in grigia pietra calcarea locale posta in chiave della volta della navata destra subito retrostante il portale originario della chiesa, dov’è scolpita un’aquila bicefal, emblema (dal 1259) del restaurato impero paleologo. Il secondo è quanto resta della decorazione architettonica e scultorea del convento. Se ne conservano un portale e un finestrone strombato e archiacuto, articolato in bifora da due archetti marmorei scolpiti in altrettanti blocchetti. Uno ha generiche decorazioni vegetali, l’altro una figurazione di altro carattere e impegno (fig. 2): due *Angeli* che occupano i triangoli di risulta e fanno ala a una testa di Cristo rilevata su un piccolo clipeo che le fa da nimbo crucigero. Alte e sottili, dinoccolate, con le ali sciabordanti nello spazio, queste figure angeliche – appena rilevate, quasi a stacciato, sul piano di fondo: sagome piatte in cui le pieghe sottili delle vesti non sono che trame lineari – denunciano un’eleganza e una grazia tutte improntate a un stile che non ha nulla di occidentale, ma consuona benissimo con simili soggetti del codice delle *Supplicationes variae*²³ e con gli stessi affreschi manfrediniani, a

nie genovesi nel Bacino del Mar Nero (1261-1475). Ricerca sullo scambio interculturale nell’arte medievale], Kraków 2017, pp. 113-4, 159-61, 209-10.

²¹ F. CERVINI, G. TIGLER, *Dalle Alpi al Levante. La diffusione mediterranea di sculture lignee piemontesi-aostane alla fine del XIII secolo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 41/1/2, 1997 (1998), pp. 1-32, in part. 11-4.

²² DI FABIO, *Gli affreschi di Manfredino*, pp. 100-3.

²³ La tesi secondo cui sarebbero stati eseguiti nel 1293 per una committenza francescana genovese (A. NEFF, *A Soul’s Journey: Franciscan Art, Theology, and Devotion in the Supplicationes variae*, Toronto 2019; EAD., *The Senses and the Soul’s Re-Formation in the Supplicationes variae*, in *Aesthetic Theology in the Franciscan Tradition. The Senses and the Experience of God in Art*, ed. by X. Seubert and O. Bychkov, New York-London 2020, pp. 93-125) è discussa e contraddetta ora da M. BORDONE, *Le Supplicationes Variae della Biblioteca Medicea Laurenziana: un libro su misura alla*

rimarcare l'esistenza di un clima culturale variegato ma con denominatori comuni orientali di rilievo. Da un'altra finestra dello stesso complesso proviene, del tutto sovrapponibile nei caratteri materiali, un terzo archetto, conservato in una casa privata adiacente alla chiesa carmelitana, in cui, a destra, si vede un leone rampante, identico a quello dell'insegna che durante la sua incoronazione, nel gennaio del 1199, l'arcivescovo Corrado di Magonza consegnò in nome dell'imperatore Enrico VI a Leone (Levon) II, primo sovrano del Regno Armeno di Cilicia, che introdusse nella propria corte le mode e i simboli della regalità 'franca'; questo leone fronteggia e contrasta un drago che, a sinistra, pare soccombere, data la minor gittata delle fiamme/intrecci vegetali che escono dalle sue fauci: una contrapposizione in cui credo di poter leggere un'allusione alla lotta di questi sovrani contro la minaccia mamelucca. Anche in questo caso, come in quello dell'archetto con gli *Angeli*, è difficile spiegare lo stile del rilievo ricorrendo alla cultura 'gotica' corrente, o, tanto meno, all'*humus* genovese: si dovrà pensare piuttosto a un artefice di *lingua franca*, venuto dall'*Outremer* e portatore di un proprio meticcio bagaglio di esperienze²⁴.

Uno scultore – è interessante e sintomatico notarlo – che fu – istantaneamente, direi – integrato organicamente, nel cantiere dei sopracitati *magistri* 'campionesi-pisani', come dimostrano formelle decorative di un altro complesso mendicante nuovo di zecca, il chiostro di San Francesco di Castelletto, in cui un *Angelo stante* (fig. 13) rivela, nella assoluta frontalità e nelle superficie piatte e tese l'interazione tra un originario *imprinting* 'franco' (nel senso che dà Belting a questo termine) e le convenzioni stilistiche e figurative che sono il marchio di fabbrica del 'Maestro di Giano' e di Marco Veneto. Nel medesimo chiostro, infatti, appunto un *Re Giano* miniaturizzato compare puntualmente, prima come semplice *Re coronato*, poi come *Cristo attorniato dal Tetramorfo*, e infine quel medesimo 'standard faciale' è impiegato per un *Abramo*, in una formella con egual decoro vegetale col *Sacrificio di Isacco* contornata da una lunga epigrafe in lingua provenzale: è lo stesso volto che si è già identificato nella sopra citata *Crocifissione* proveniente dalla chiesa di San Domenico, esemplata sul modello del pulpito pisano di Nicola²⁵.

fine del Duecento, tesi di laurea magistrale, Firenze 2018 (relatrice Sonia Chiodo). Ringrazio della segnalazione l'anonimo revisore.

²⁴ Per le sculture citate: DI FABIO, *Gli affreschi di Manfredino*, pp. 101-2.

²⁵ Le opere di cui sopra sono le seguenti: MSA 2495 (cfr. I.M. BOTTO, *Museo di S.*

Concludo il mio discorso, della cui frammentarietà mi scuso – avvertendo tuttavia che essa è un po' la 'forma' coerente a un 'contenuto' (cioè a un contesto) che deve essere ricostruito appunto a partire da resti e da frammenti – con il meno frammentario di tutti i documenti di questa complessa dimensione mediterranea della cultura figurativa genovese dell'ultimo Due-primò Trecento: il ciclo di affreschi costantinopolitani (non uso *pour cause* il più eufonico ma più generico aggettivo di 'bizantini') della cattedrale di San Lorenzo²⁶. È appunto in relazione ad essi che il mio contributo giustifica il suo titolo: *Le vie dell'ordinario*.

Costituiscono l'ultimo degli interventi decorativi intrapresi a seguito della *reparatio* seguita al disastro del 1296, attuato ovviamente solo dopo che tutte le opere murarie – la chiusura della volta centrale dell'endonartece con un'apposita serraglia figurata, la sistemazione dei colonnati, dei soprastanti ordini a loggiati *ajourées*, dei cleristori e delle coperture a tetto – erano state finite. Tutto fu terminato nel 1307 (il 'muro-diaframma' sinistro)²⁷ e nel 1312 (quello destro) come testimoniano due epigrafi con lettere di grande formato, ben visibili. Quest'ultimo è dunque il termine *post quem* per gli affreschi, da credere compiuti in forse nemmeno due anni circa di lavoro, o poco più. Il 1315 è insomma una scadenza prudenziale, legata anche al fatto che ormai percepiamo quattro settori figurati (le lunette dei portali dei fianchi e di quello maggiore, un riquadro nella parete nord); sembrano slegati fra di loro, ma un paramento decorativo li collegava ed era stato anch'esso dipinto a fresco su intonaco identico a quello delle parti istoriate. Una lavorazione che, per quanto semplice, indubbiamente prese tempo.

Agostino, Genova 1984, p. 97, che, pur con errate considerazioni, comunque assegna il pezzo ad «Anonime maestranze locali influenzate dall'arte bizantina», MSA 2945, MSA 39 (*ibid.* p. 102, assegnata ad «Anonimo maestro locale influenzato dagli artisti pisani e provenzali»). L'iscrizione, usurata e lacunosa, resta da decifrare; la provenienza dalla seicentesca Porta Romana indica un reimpiego; si trovava probabilmente nella vicina San Domenico).

²⁶ Per la bibliografia, cfr. *supra*, note 3 e 5.

²⁷ Sulle funzioni, le valenze e i modelli 'mediterranei' di tale elemento architettonico, cfr. C. DI FABIO, *Ricezione di modelli architettonici mediterranei a Genova nel XII secolo: il muro-diaframma come paradigma*, in *Genova, una capitale del Mediterraneo tra Bisanzio e il mondo islamico. Storia, arte e architettura*, Atti del convegno di studi, a cura di A.N. Eslami, Milano 2016, pp. 195-211.

A questo punto è necessario aprire una parentesi: il pubblico genovese di fine Duecento era in grado di associare (quanto meno a livello di impressione visiva) contenuti particolari a modi pittorici specifici? Detto in altro modo: la pittura era davvero utilizzabile come lingua per immagini? Una domanda, questa, solo in apparenza retorica.

Anni fa ho reso noto quanto resta della decorazione pittorica ultimo-duecentesca della chiesa dei Santi Nazario e Celso di Sturla, parrocchia di un borgo marinaro a tre miglia da Genova verso oriente, di cui restano tre figure stanti di santi fondatori di ordini religiosi. Le due laterali potrebbero essere datate comodamente al XII secolo, se decontestualizzate, ma quella centrale – dipinta con gli stessi colori e sul medesimo intonaco, senza traccia di cesure – è un *San Francesco d'Assisi* che copia letteralmente, dettaglio per dettaglio, ombra per ombra, piega per piega, mantenendone le proporzioni, il modello, il *San Francesco* cimabuesco della tavola del Museo della Porziuncola di Assisi e in parte anche quello dell'abside della Basilica Inferiore.

Per i santi antichi, modelli connotati da una maniera 'vecchia'; uno stile e un modello 'contemporanei' per quello 'moderno', di cui esaltano la concretezza, l'umanità emaciata e sofferente, la vulnerata *Christiformitas*. Un'immagine suscettibile di un più intenso, empatico, uso devozionale, che quasi invitava a intrattenere un rapporto tattile col santo e le sue piaghe. Proprio il modo di raffigurarlo, dunque, rende visibile al pubblico ciò che distingue lui dagli altri. Un bell'esempio, insomma, di nesso 'necessario' tra forma e contenuto²⁸.

Uno stile – questo m'interessa mettere in evidenza – che *di per sé* assolve una funzione comunicativa, e aggiunge senso e autorevolezza al contenuto che esso veicola, rendendolo visivamente esaustivo e ultimativo²⁹. Un caso flagrante, vale a dire, in cui, nell'ambito di un'immagine complessa, *specialmente lo stile* detiene una precisa connotazione segnica.

²⁸ C. DI FABIO, *Un San Francesco desunto da Cimabue e gli esordi dell'iconografia francescana a Genova fra Due e Trecento*, in *I Francescani in Liguria. Insediamenti, committenze, iconografie*, Atti del convegno di studi, a cura di L. Magnani e L. Stagno, Roma 2012, pp. 179-93.

²⁹ Mi limito a rimandare alle riflessioni di E. PANOFSKY, *Il problema dello stile nelle arti figurative*, in ID., *La prospettiva come 'forma simbolica' e altri scritti*, a cura di G.D. Neri, Milano 1976³ (ed. or. 1915), pp. 141-51; M. SCHAPIRO, *Lo stile*, Roma 1995 (ed. or. 1953); ID., *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di G. Perini, Roma 2002, pp. 78-119.

Anche consapevolezze e riflessioni di questo genere credo abbiano spinto coloro che sinergicamente costituivano la sfera della committenza (per quanto i finanziamenti – come sempre – venissero solo da parte comunale) i *costituti super opere*, della Cattedrale, Filippo di Negro e Nicolò di Goano, delegati del Comune (retto allora da Uguccone della Faggiola, vicario dell'imperatore Enrico VII), l'arcivescovo (il francescano e ghibellino Porchetto Spinola) e i canonici a individuare proprio un artefice bizantino per suscitare sulle pareti della Cattedrale un complesso programma iconografico³⁰. Programma di celebrazione della città, delle sue antichissime e nobilissime origini, dei suoi miti ed eroi di fondazione (il primo livello, attuato con le epigrafi monumentali e le sculture dei maestri campionesi-pisani di cui s'è detto) e (il secondo livello, espresso dagli affreschi) della sua primogenitura quale città cristiana, fondata da Pietro stesso, difesa da san Giorgio e benedetta da Dio col dono delle reliquie del Battista. Dono – coevo all'istituzione del Comune e alla ricostruzione della Cattedrale, che marca quella che è di fatto una nuova rifondazione della città – interpretato da Jacopo da Varagine come pegno ed emblema di unità, concordia e coesione civica: ogni granello di quelle ceneri è un cittadino; tutte insieme formano il corpo, sia del santo, sia della città che lo venera più che come semplice patrono.

Ho dimostrato che questo programma (elaborato forse da Bertolino Fieschi, canonico della Cattedrale fra 1287 e 1313) ha una fonte diretta nell'opera dell'arcivescovo Jacopo da Varagine, primo presule mendicante di Genova, grande intellettuale e *mitopoiétés*, fautore e apostolo della pacificazione e della concordia civica in anni di conflitto intestino violento. Quel conflitto che, in diverse fasi e in *escalation* qualitativa, portò nel 1296 appunto all'incendio della Cattedrale e negli anni successivi (dopo la morte del presule, nel 1298) lasciò spazio al tentativo di scalata al potere e di instaurazione di un governo signorile da parte di Opizzino Spinola di Luccoli³¹.

³⁰ Cfr. *supra*, note 2, 3. Cfr. anche F. VOLPERA, *Tracce della retorica bizantina nella pittura ligure tra XIII e XIV secolo*, «Iconografica. Studies in the History of Images», 14, 2015, pp. 100-27.

³¹ In merito, cfr. anche C. DI FABIO, *Nascita e rinascita della statuaria celebrativa laica a Genova fra Tre e Quattrocento*. Opizzino, Giacomo Spinola di Luccoli e la parte di Domenico Gagini, in *Medioevo: i committenti*, Atti del convegno di studi, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2011, pp. 623-41. Punti di vista diversi espone E. RENTETZĚ,

La realizzazione di un ciclo pittorico con queste caratteristiche di contenuti e di forma all'interno della Cattedrale appena restaurata non fu una mera opzione decorativa, ma – merita rimarcarlo – una necessità storica, radicata nelle circostanze di un momento storico e da queste ultime determinata anche per ciò che concerne le opzioni formali-linguistiche specifiche. L'insistenza sulla pace, la concordia civica, la riacquistata coesione del corpo sociale nel nome e per le reliquie del Battista sono temi la cui attualità torna alla ribalta proprio dal 1308, quando Opizzino Spinola di Luccoli, dal 1306 diarca insieme a Bernabò Doria, scalza il collega-rivale e si fa designare Capitano del Popolo perpetuo. Una tutela preoccupante per tutta la città, la scalata a un potere autocratico che Opizzino aveva preparato con una precisa politica di alleanze. All'imperatore d'Occidente, Enrico VII, era legato da vincoli personali e politici; a quello d'Oriente, Andronico II Paleologo, si era reso gradito inviando la flotta a dar man forte all'Impero contro la minaccia catalana, diventandone poi consuocero: sua figlia Argentina sposò il figlio minore del *basileus*, Teodoro, che dalla madre Violante³², divenuta col matrimonio la *basilissa* Irene, aveva ereditato il marchesato di Monferrato. Questa scelta generò preoccupazione e opposizione a Genova, perché le mire autocratiche dello Spinola erano evidenti. Nel 1310 fu cacciato, i suoi beni confiscati, il suo gran palazzo distrutto a furor di popolo, ma rientrò in città nell'ottobre 1311 insieme all'imperatore Enrico VII di Lussemburgo. Fu riammesso e perfino risarcito, ma l'occasione di fare il *coup-d'état* era per lui sfumata e dovette rientrare nei ranghi, almeno nell'ambito del gioco politico cittadino, perché le sue mire si spostarono in Oltregiogo, dove divenne feudatario dell'Impero.

Quello ch'era stato percepito da tutti (perfino dai parenti di Opizzino, che gli si erano opposti) come vero *vulnus* del corpo sociale, però, fu sanato.

Alla successiva pacificazione, al riacquisito ma fragile equilibrio della città intesa come corpo sociale, politico e spirituale alludono appunto gli affreschi eseguiti nel 1312-15. Vicende che – come si è visto – si

Gli affreschi bizantini nella cattedrale di Genova: una nuova lettura iconografica, «Arte documento», 28, 2012, pp. 104-11.

³² R. MAESTRI, *Teodoro Paleologo, un dinasta bizantino in Monferrato*, in *L'arrivo in Monferrato dei Paleologi di Bisanzio (1306-2006)*, Atti del convegno di studi, a cura di R. Maestri, Alessandria 2007, pp. 7-38; A.A. SETTIA, *Esperienza militare e di governo negli Insegnamenti di Teodoro I di Monferrato*, Alessandria 2007.

giocano fra Genova e la capitale d'Oriente, uno dei cui protagonisti era il suocero dell'imperatore regnante. Quella scelta non fu quindi un caso, né il frutto della mera opportunità, o di una semplice opzione di gusto individuale. Sono le 'ragioni dell'ordinario', insomma, che la resero storicamente necessaria.

Introducendo una sezione del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte, nel 1979, Hans Belting disse che «nel ricostruire l'incontro fra oriente e occidente nell'arte del XIII secolo [...] non si può più operare con il concetto di "influenza bizantina", da una parte perché la concezione di un'arte bizantina del XIII secolo omogenea e indipendente dall'arte occidentale è contestabile, e d'altra parte la spiegazione schematica di una influenza lineare è di una semplificazione rudimentale in considerazione delle relazioni complesse tra i due emisferi dopo il 1204»³³. Spesso citate, queste raccomandazioni sono state più volte disattese o travisate.

Io trovo che, nel nostro caso, additino la direzione giusta per imprimere agli studi uno scarto deciso dalla dimensione della fenomenologia, in cui vige la paratassi dei confronti stilistici, a un'altra in cui questi ultimi ricevono maggiore o minore legittimità dalle tendenze della macro-storia e dei fatti della micro-storia, della storia evenemenziale, della cronaca.

Confronti stilistici che manifestano sintonie formali fra opere geograficamente distanti non comportano *ipso facto* relazioni tra le opere paragonate, che saranno più plausibili e ammissibili (in un quadro di carenza documentaria puntuale) nella misura in cui – uso quest'espressione non per caso – siano avvalorate dalla miglior qualità e dalla maggior quantità di dati storici dei tipi che dicevo sopra.

Senza contare un altro aspetto che occorre considerare: chi ci dice (se non la Storia?) che analogie del tipo di cui dicevo non siano in realtà segni di esportazione di modelli e di maestri da un unico centro? O che siano modi simili, o uguali, di reagire a stimoli e a modelli, di interpretarli, o, semplicemente, di applicarli? A *transfers* artistici che trapiantano pittori di formazione uguale o simile in territori distanti fra loro e difficilmente correlabili possono portare anche altre 'vie dell'ordinario', quelle matrimoniali, ad esempio: si ricordi che, dei figli di Andronico II, se Teodoro scelse la genovese Argentina Spinola, sua

³³ H. BELTING, *Introduction*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del convegno di studi, a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 1-10 (la traduzione è mia).

sorella Simonida aveva sposato Stefano Uroš II Milutin, re di Serbia. E infatti – come si è notato³⁴ – analogie tra gli affreschi genovesi e quelli serbi di Prizren (1307-09) o Staro Nagoričino (1315-17) esistono eccome, ma si tratta di fenomeni paralleli: non vi è insomma una triangolazione Costantinopoli/Serbia/Genova³⁵, ma due vettori che si dipartono dal medesimo centro, in gran parte analoghi, che, trapiantati in ambiti diversi per esigenze imparagonabili hanno ben diversi esiti storici.

Teodoro Paleologo, che – come si è detto – aveva ereditato dalla madre i diritti sul marchesato di Monferrato, venne a Genova nel 1308, e la visita fece epoca e suscitò malumori: fu ricevuto dai due Capitani del Popolo: uno, Opizzino Spinola, che era suo suocero, e l'altro, Bernabò Doria, che era maritato con la sorella di Manfredò IV del Vasto, marchese di Saluzzo, a sua volta sposato in seconde nozze con una genovese, Isabella Doria, che di quello stesso Bernabò era la figlia³⁶. In questa circostanza, o in un'occasione successiva, anche un pittore avrebbe potuto far parte del seguito.

La risposta – a mio modo di vedere – è una sola: la storia. Chi si muove trascurando le compatibilità effettive, cioè la storia, praticherà discipline interessanti e vivaci, ma non il metodo della storia dell'arte. Non è un delitto, intendiamoci, solo questione di intendersi.

Perché insisto con tanta enfasi su questi aspetti? Perché questo ciclo di affreschi 'bizantini' (uso qui il termine nella sua accezione più generica e fenomenologica) trova una spiegazione, una funzione e una precisa e coerente utilità sociale solo se li si considera opera di pittori specificamente costantinopolitani per formazione. Di artefici, cioè, legati (come si sa da quando Maria Clelia Galassi, Robert Nelson e chi

³⁴ M. BACCI, schede nn. 240, 242-246, 510, 527-532, in *La cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di A.R. Masetti e G. Wolf, 2 voll., Modena 2012, pp. 253-6, 349, 357-8.

³⁵ Sulle opere citate, in particolare: V.J. DJURIĆ, *L'art des Paléologues et l'État Serbe. Rôle de la Cour et de l'Église serbes dans la première moitié du XIV^e siècle*, in *Art e société a Byzance sous les Paléologues*, Actes du colloque, Venise 1971, pp. 179-91; B. TOĐIĆ, *Serbian medieval painting: the age of king Milutin*, Belgrade 1999, pp. 214-62; per i nessi fra la Kariye Camii di Costantinopoli e l'arte balcanica, cfr. O. DEMUS, *The style of the Kariye Djami and its place in the development of Paleologan art*, in *The Kariye Djami*, ed. by P.A. Underwood, 4 voll., London 1966-75, IV, *Studies in the art of the Kariye Djami and its intellectual background*, 1975, pp. 107-60, in part. 146-52.

³⁶ Cfr. *supra*, nota 30.

scrive ne hanno trattato) al cantiere di San Salvatore in Chora³⁷ (ma non in dipendenza da esso, per ragioni cronologiche, visto che questi sono più antichi) e all'ambito più stretto della corte di Andronico II Paleologo. E in particolare a quel Teodoro Metochites che del rinnovamento del monastero di Chora fu il patrono, interlocutore a più riprese dei legati genovesi nella capitale d'Oriente fino a quando, nel 1321, non divenne *Logothétes* imperiale.

Quelle forme, costantinopolitane, erano per i contemporanei manifestazione di continuità col classicismo 'antico', da un lato, e, dall'altro, proponevano uno standard figurativo e comunicativo di per sé autorevole perché 'oggettivamente imperiale'. Aggiungendo dignità e onore alla Cattedrale (e quindi alla città), esse veicolavano con oggettiva autorevolezza i contenuti che in quel momento era necessario: un messaggio, insomma, allora, di bruciante attualità politica e civile. Per questo, sebbene eseguite per parlare a dei 'latini', le scritte che si leggono in quelle immagini sono in greco: per non intaccare la compattezza ideologica del messaggio formale, autorevole anche perché 'altro'.

Il contrario aveva fatto nel 1261 il padre di Andronico II, Michele VIII Paleologo, quando fece eseguire un pallio da donare al Comune di Genova per essere esposto in San Lorenzo: vi si fece rappresentare nell'atto di prendere simbolicamente possesso della Cattedrale, e quella scena – posta al centro della composizione martirologica anche se estranea ad essa – era (come tutte) identificata da una didascalia latina. Questo per accertarsi (fu Peter Schreiner il primo a dirlo) che se ne leggesse e intendesse senza difficoltà il significato vero: non omaggiare la città che lo aveva aiutato, ma ricordarle chi fosse il padrone, l'unico detentore di un potere universale e legittimo. Un messaggio che a Genova, comunque, nessuno volle intendere³⁸.

Il contrario, ma per altre ragioni, si riscontra anche nell'affresco dell'arcone del coro della chiesa di San Paolo di Pera, in cui due grandi figure di *Evangelisti* assisi sopra i loro simboli (Matteo e Marco) dipinte da un pittore greco della prima metà del XIV secolo sono identificate da scritte latine: squadernate sul muro per ragioni devo-

³⁷ M.C. GALASSI, *Un maestro bizantino in San Lorenzo*, «La Casana», 25/2, 1983, pp. 42-8; R.S. NELSON, *A Byzantine Painter in Trecento Genoa*, «The Art Bulletin», 67, 1985, pp. 548-66.

³⁸ P. SCHREINER, *Zwei Denkmäler aus der frühen Paläologenzeit: ein Bildnis Michael VII und der Genueser Pallio*, in *Festschrift für Klaus Wessel zum 70. Geburtstag in memoriam*, hrsg. von M. Restle, München 1988, pp. 249-58.

zionali e didascaliche, dovevano essere decodificate senza problemi dai frequentatori latini (genovesi) di quella chiesa di Pera/Galata, la 'piccola Genova' sul Corno d'Oro³⁹.

Che il maestro che dopo il 1312 dirige l'affrescatura della parte anteriore della cattedrale di Genova fosse davvero il *Marcus Graechus* che il 9 febbraio 1313 è documentato attivo in città non si può dare per un fatto dimostrato⁴⁰. È possibile, al minimo; al massimo probabile. Ma è sintomatico che il documento, che già lo chiama per nome e lo definisce *Graechus*, senta il bisogno di dichiararlo anche *de Constantinopoli*. Una tale provenienza suonava evidentemente di per sé autorevole. Allo stesso modo, il fatto che gli unici due pittori greci nominati nei documenti genovesi, il Marco appena citato (che potrebbe addirittura essere giunto in città al seguito del marchese bizantino di Monferrato, cinque anni prima o anche nel 1306, quando era venuto a sposarsi) e un Demetrio, ricordato un po' più tardi, nel 1347, sono costantinopolitani; anzi, il secondo viene proprio da Pera, e chissà che non spetti proprio a lui uno dei cicli pittorici là venuti alla luce. In questa 'altra Genova' si ricorre ovviamente soprattutto ai pittori presenti sulla piazza per affrescare le chiese, come mostra il quadro recentemente tracciato da Rafał Quirini-Popławski in un libro importante anche nel mostrare sinotticamente fino a qual segno di osmosi (per non dire, come usa, di 'meticcio') sia giunta la dialettica artistica Oriente-Occidente⁴¹. Lo emblemizza un altro affresco della chiesa perota di San Paolo, anche in questo caso databile nella prima metà del Trecento: una *Incoronazione della Vergine* la cui impronta formale paleologa ma occidentale nella declinazione iconografica mi sembrano evidenti⁴².

Michele Bacci ha giustamente riscontrato negli affreschi di San Lo-

³⁹ S. WESTPHALEN, *Pittori greci nella chiesa domenicana dei Genovesi a Pera (Arap Camii). Per la genesi di una cultura figurativa levantina nel Trecento*, in *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, Atti del convegno di studi, a cura di A.R. Calderoni Masetti et al., Venezia 2007, pp. 51-62; ID., *Die Dominkanerkerche der Genuesen von Pera (Arap Camii). Griechische Maler – Lateinische Auftraggeber*, in *Austausch und Inspiration. Kulturkontakt als Impuls architektonischer Innovation, Kolloquium vom 28.-30.4.2006 in Berlin anlässlich des 65. Geburtstag von Adolf Hoffmann*, hrsg. von U. Wulff-Rheidt und F. Pirson, Mainz 2008, pp. 276-91.

⁴⁰ F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 6 voll., Genova 1870-80, I, 1870, pp. 157, 406-7.

⁴¹ QUIRINI-POPLAWSKI, *Sztuka kolonii genueńskich*.

⁴² Cfr. *supra*, nota 37 e QUIRINI-POPLAWSKI, *Sztuka kolonii genueńskich*, pp. 144-54.

renzo analogie con opere serbe⁴³, ma che senso ha sovrainterpretarle, quasi potessero essere lette come spia di una sorta di ‘opzione balcanica’ della committenza genovese?⁴⁴. Nell’ultimo Duecento (per mille ragioni, tra cui il perdurare della guerra di Chioggia, che li fa sì recarsi in Adriatico, ma per ragioni molto diverse dall’*art raising*), i Genovesi non hanno nessi significativi con quelle aree, mentre ne mantengono di strutturali, organici e ombelicali con la *Megàle Pòlis* sul Bosforo, nella macro e nella micro dimensione storica.

Sono quelle che portano a Costantinopoli, insomma, le ‘vie dell’ordinario’, se si pensa che una città genovese (un’altra Genova, e non solo in termini retorici) al di là del Corno d’Oro, appunto Pera-Galata, esiste di fatto dal 1267 e di diritto dal 1303 (e vivrà ancora un secolo e mezzo)⁴⁵.

Che di pittori ‘balcanici’ non vi sia finora a Genova alcuna traccia documentaria non vuol dire ovviamente che artefici di quella provenienza o influenzati da quelle culture non vi possano aver operato. Da tempo, anzi, si sono sospettati e di recente si sono bene indicati nessi di questo genere in opere quali il mutilo ciclo di *Storie del Battista* già in Sant’Andrea della Porta (Museo di Sant’Agostino), assegnabili agli anni estremi del XIII secolo, ma proprio questa presenza rende meglio evidente fino a che punto essa si distingue – in termini di altezza e normatività di registro comunicativo tanto quanto di capacità rimodulare le iconografie standard per dar ‘voce figurativa’, cioè rispondere alle esigenze e agli interessi politici della committenza – dagli affreschi ‘greci’ della Cattedrale. Nel loro caso, proprio per la loro capacità di entrare in sintonia con l’ambito locale, sembra legittimo parlare di veri

⁴³ Cfr. *supra*, nota 34.

⁴⁴ F. VOLPERA, *Proposta di lettura delle pitture di cultura paleologa all’interno del Duomo di Genova, in Come un involucro prezioso. Forme e funzioni della decorazione ad affresco in età gotica*, Atti del convegno di studi, a cura di D. Benati, «Intrecci d’arte. Dossier», 1, 2016, pp. 134-50: 150 <https://intreccidarte.unibo.it/issue/view/587>.

⁴⁵ QUIRINI-POPŁAWSKI, *Sztuka kolonii geneueńskich*. Cfr. ID., *Art in the Genoese Colonies on the Black Sea (in the 13-15th c.). Present State of Knowledge and Selected Research Problems*, «Biuletyn Historii Sztuki», 3-4, 2012, pp. 425-71, ambo con una completa bibliografia storica, archeologica, artistica. Utile anche la rassegna di H.S. SAĞLAM, *Urban palimpsest at Galata & an architectory inventory study for the Genoese colonial territories in Asia Minor*, Ph.D. thesis, Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, XXX Ciclo, 2018.

e propri *Gast Künstlern*, mentre il vivace pittore attivo in Sant'Andrea è un artista di passaggio.

E concludo con le parole con cui Belting traeva un bilancio di quella discussione del 1979: «la forma-oggetto e la funzione dell'arte, tanto dal punto di vista semantico quanto da quello pratico sono, nell'analisi dell'incontro fra l'arte d'oriente e d'occidente nel XIII secolo, aspetti sui quali l'analisi è appena cominciata»⁴⁶. Molto si è fatto – aggiungo – ma molta vera e propria 'storia dell'arte bizantina in Occidente' resta – in questo senso – ancora da scrivere.

CLARIO DI FABIO

⁴⁶ QUIRINI-POPŁAWSKI, *Sztuka kolonii genueńskich*.



1. Maestro di Giano, *Ianus primus rex Italiae de progenie gigantium qui fundavit Ianuam tempore Abrahae*, marmo apuano, 1307. Genova, Cattedrale di San Lorenzo, cleristorio nord.
2. Maestro di Giano, *David citaredo e Ercole*, marmo apuano, ante 1310. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, da San Michele in Borgo.



3. Maestro di Giano, *Crocifisso*, marmo apuano, ca. 1310. Genova, Salita San Francesco di Castelletto 7, da San Domenico.
4. Nicola Pisano, *Crocifissione* (particolare), marmo apuano, 1260. Pisa, pulpito del Battistero di San Giovanni.



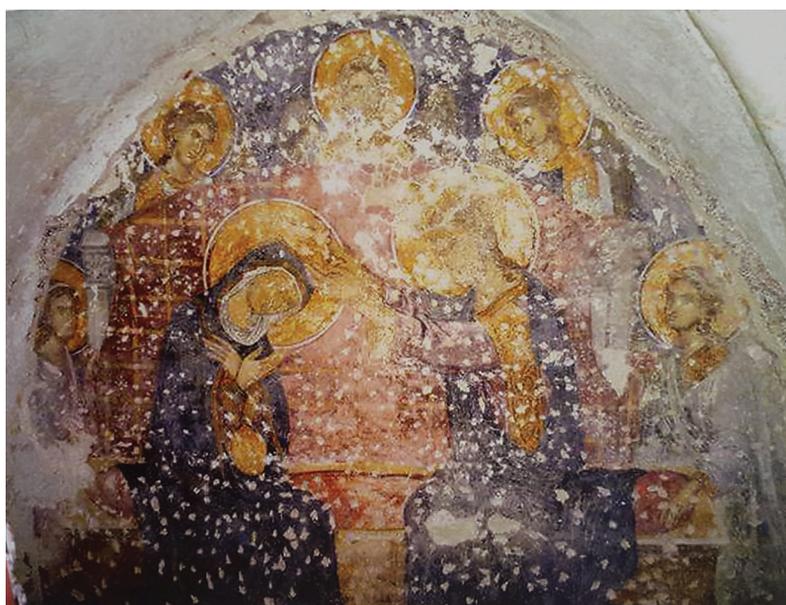
5. Pittore costantinopolitano, *Madonna Hodegitria* ('Madonna di Pera'), tempera e oro su tavola, ca. 1300. Genova, Museo di Sant'Agostino, dalla chiesa di San Vittore, già nella chiesa di Santa Maria della Misericordia di Pera-Galata.



6. Scultore 'franco', Archetto con Angeli e volto di Cristo entro un clipeo (particolare), marmo apuano, ca. 1300. Genova, chiostro della chiesa di Nostra Signora del Carmine, sacrestia.
7. Anonimo miniatore di cultura paleologa attivo a Genova, *Supplicationes variae*, *Psicostasia*, miniatura su pergamena, 1293-1300. Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Plut. 25.3, c. 388.



8. Pittore costantinopolitano, *Simonida Paleologina*, moglie di Stefano Uroš II Milutin, affresco (particolare), 1321-22. Gračanica, Chiesa del monastero.
9. Pittore costantinopolitano, *San Marco Evangelista*, affresco, prima metà XIV secolo. Istanbul, Chiesa del monastero di San Paolo di Pera-Galata.



10. Pittore attivo a Costantinopoli, *Incoronazione della Vergine*, affresco, prima metà XIV secolo, Istanbul, Chiesa del monastero di San Paolo di Pera-Galata.

L'Adriatico e la «nuova talassologia» del Mediterraneo: scultura, arti plastiche e mobilità culturale nel Basso Medioevo

Ecologia, networks di scala, parole 'oblique': tre rotte per lo studio dell'Adriatico medievale

Lo studio dell'Adriatico medievale non ha ancora beneficiato a pieno del dibattito sul Mediterraneo promosso dalla storia socio-economica e della storia dell'arte negli ultimi due decenni¹. Ne è rimasto escluso tanto come territorio d'indagine, quanto come terreno di prova del modello epistemologico globale, da molti per brevità inscritto nella formula del 'Global Turn'; un modello che, a partire dagli interventi di Peregrin Horden e Nicholas Purcell, ha privilegiato lo studio dei corpi d'acqua rispetto a quello delle terre emerse². Questo saggio si propone

¹ Ma, tra le eccezioni, si leggano i saggi raccolti in *Dalmatia and the Mediterranean: Portable Archaeology and the Poetics of Influence*, ed. by A. Payne and D. Behrens-A-bouseif, Leiden 2014 (*Mediterranean Art Histories*, 1). Nelle note ho potuto dare solo un assaggio molto limitato della vasta bibliografia sulla scultura medievale del bacino adriatico. Sono in debito con i lavori degli studiosi che, negli ultimi decenni, hanno minuziosamente scandagliato le sponde dell'Adriatico, così come i centri dell'entroterra, documentando la ricchezza del patrimonio artistico medievale, e, al contempo, indicando la necessità di conservarlo e tutelarlo.

² Faccio riferimento a P. HORDEN, N. PURCELL, *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*, Oxford 2000. Si vedano poi le considerazioni svolte in P. HORDEN, N. PURCELL, *The Mediterranean and the New Thalassology*, «The American Historical Review», 111/3, 2006, pp. 722-40, in cui i due storici articolano ulteriormente similitudini, divergenze e sovrapposizioni con Ferdinand Braudel (F. BRAUDEL, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, tr. by S. Reynolds, 2 voll., New York 1972-73). Per un'introduzione ai problemi e ai metodi delle storie dell'arte globali, G. WOLF, *Fluid Borders, Hybrid Objects: Mediterranean Art Histories 500-1500, Questions of Method and Terminology*, in *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*, Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art, ed. by J. Anderson, Carlton 2009, pp. 134-7; T. DACOSTA KAUFMANN, C. DOSSIN, B. JOYEUX-PRUNEL, *Introduction: Reintroducing Circulations: His-*

di riconnettere l'Adriatico alla «nuova talassologia»³ del Mediterraneo nella convinzione che ciò possa risultare utile ai fini di una restituzione materiale e conoscitiva rilevante per quantità e qualità. Se le ricerche particolari sull'Adriatico si sono moltiplicate negli ultimi cinquant'anni, ampliando in maniera esponenziale le nostre conoscenze, metterle in relazione reciproca mostrandone, ove esistettero, le implicazioni transadriatiche, può servire ad aprire uno spazio di riflessione interdisciplinare per una critica positiva al dibattito sul Mediterraneo globale e sulla posizione che esso ha occupato nelle scienze umane e sociali nei primi anni Duemila⁴. Come territorio di riflessione critica l'Adriatico ha infatti una dimensione fisica, concettuale e persino storiografica commensurabile. Se il Mediterraneo fu sempre percepito come spazio fisico ed economico coeso e unitario nei secoli di mezzo, tanto più intimamente lo fu l'Adriatico, rinserrato tra sponde vicine e solcato da venti benigni e, dunque, a differenza degli altri mari occidentali, navigabile per gran parte dell'anno⁵. L'Adriatico medievale fu

toriography and the Project of Global Art History, in *Circulation in the Global History of Art*, ed. by T. DaCosta Kaufmann, C. Dossin and B. Joyeux-Prunel, Farnham 2015, pp. 1-22, in part. 1-2, 13-4. Con un'attenzione particolare al Mediterraneo si vedano, tra gli altri, M. BACCI, *Qu'est-ce que l'espace méditerranéen au Moyen Âge? Point de vue de Carola Jägi, Bianca Kühnel, Rafal Quirini-Poplowski, Avinoam Shalem et Gerhard Wolf*, «Perspective», 2, 2014, pp. 271-92; A. SHALEM, *Passages. Meyer Shapiro's Early Travels and the Uniting Mediterranean Sea*, «Convivium», 3/2, 2016, pp. 16-35; E. LUGLI, *Linking the Mediterranean: The Construction of Trading Networks in 14th and 15th-Century Italy*, in *The Globalization of Renaissance Art*, ed. by D. Savoy, Leiden-Boston 2017, pp. 158-85; C. FARAGO, *Desiderata for the Study of Early Modern Art of the Mediterranean*, in *Can We Talk Mediterranean? Conversations on an Emerging Field in Medieval and Early Modern Studies*, ed. by B. Catlos and S. Kinoshita, London 2017, pp. 49-64.

³ Mutuo l'espressione dal titolo di HORDEN, PURCELL, *The Mediterranean*, pp. 722-40.

⁴ Già in epoca pre-moderna il bacino mediterraneo fu fulcro di dinamiche sociali, politiche ed economiche globali. Oggi la definizione di 'Mediterraneo globale' è utilizzata correntemente nel linguaggio della geopolitica, vd., ad esempio, E. ALESSANDRI, *Forced Convergence? Transatlantic Strategy in the Global Mediterranean*, «German Marshall Fund of the United States», April 2015, pp. 1-8.

⁵ A. PAYNE, *Introduction*, in *Dalmatia and the Mediterranean*, pp. 11-12: riflettendo sulle rotte di scambio e di viaggio adriatiche, è importante considerare «whether there was such a thing as an identity in the Adriatic that went beyond the European confines

simbiotico al proprio interno e permeabile allo spazio o agli spazi di fuori: separato e connesso, micro e macro, locale e globale⁶.

Rowan Dorin e Flocel Sabaté hanno visto nel commercio regionale intra-adriatico e in quello di lunga distanza per acqua e di terra fattori complementari e determinanti della vita economica dell'Europa e del Mediterraneo medievali⁷. Sulla cosiddetta *Carta Pisana*, ma in realtà genovese, del 1275, e in quella delineata nel 1311 da Pietro Vesconte (fig. 1), le sponde dell'Adriatico sono densamente iscritte dei nomi di porti e riviere che insistono su entità politico-amministrative tanto diverse come lo Stato della Chiesa, il Regno di Napoli, i regni e i potentati balcanici, ponendo di fatto questi attori in una relazione dinamica di contatto, scambio, negoziazione e confronto reciproci, e spesso obbligandoli alla mediazione del conflitto commerciale⁸. Più fitti che in

and included Alexandria, Venice and Spalato or Bari and that had different inflections from that connecting Naples, Palermo, and Seville, or Marseille and Genoa».

⁶ L'Adriatico è già descritto nel contesto mediterraneo dal geografo arabo Al-Idrisi. Si veda, *L'Italia descritta nel Libro del re Ruggero compilato da Edrisi*, testo arabo pubblicato con versione e note da M. Amari e C. Schiaparelli, Roma 1883 (vd. anche le ristampe Scicli, 2013 e 2015). Per una descrizione fisica dell'Adriatico medievale, *Histoire de l'Adriatique*, éd. par P. Cabanes et al., Paris 2001, pp. 13-21. Per una descrizione dei suoi venti e delle rotte di navigazione, *Navigational Guide to the Adriatic: Croatian Coast*, ed. by A. Simović, Zagreb 2000, in part. pp. 26-30. Sulle tecniche di navigazione veneziane e adriatiche nel tardo Medioevo, vd. U. TUCCI, *La navigazione veneziana nel Duecento e nel primo Trecento e la sua evoluzione tecnica*, in *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, Atti del convegno di studi, a cura di A. Pertusi, 2 voll., Firenze 1973, I, pp. 821-42. Per una riflessione sul concetto di 'spazio economico' nel Mediterraneo del Trecento si vedano i contributi in *Spazi economici e circuiti commerciali nel Mediterraneo del Trecento*, Atti del convegno di studi, a cura di B. Figliuolo, G. Petralia e P.F. Simbula, Amalfi 2017.

⁷ R.W. DORIN, *Adriatic Trade Networks in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, in *Trade and Markets in Byzantium*, ed. by C. Morrisson, Washington D.C. 2012, pp. 235-279; F. SABATÉ, *The Ports of the Medieval Adriatic: Open Research Prospects*, «Hortus Artium Medievalium», 22, 2016, pp. 11-23.

⁸ Alcuni dei porti cui si accenna in questo saggio sono già elencati nel *Liber de existencia riveriarum et forma Maris nostri Mediterranei*. Si consideri l'edizione *Carte marine et portulan au XIIe siècle. Le «Liber de existencia riveriarum et forma Maris nostri Mediterranei» (Pise, circa 1200)*, éd. par P. Gautier Dalché, Rome 1995. I principali contributi recenti sui porti e le città dell'Adriatico medievale sono stati considerati da F. PIRANI, *Città, insediamenti costieri e strutture portuali nel medio Adriatico*, in

altre aree costiere del Mediterraneo⁹ gli *hubs* marittimi dell'Adriatico bassomedievale raramente nacquero come emanazione di poteri amministrativi centrali, ma, in prima istanza, per offrire possibilità di approvvigionamento alle intraprendenti, e a tratti largamente autonome, comunità urbane della costa e dell'entroterra. Si tratta di un quadro fluido. Porti e riviere sono snodi commerciali che coesistono e competono sullo scacchiere del Mediterraneo medievale. Alcuni, come Termoli, nascono e soccombono rapidamente; tra gli altri, Ravenna e Ancona hanno attraversato i secoli, seppure con vicende alterne, e i loro nomi, scritti a lettere rosse nei portolani medievali (fig. 1), ancora oggi rappresentano altrettanti solidi punti di ancoraggio delle nostre mappe fisiche e mentali.

Un'ecologia aperta e favorevole, confini politici e giuridici tanto aspramente contesi quanto permeabili fecero dell'Adriatico medievale un mare a intensa socialità locale, ma solcato da opportunità globali. Lo dimostra la storia della produzione e commercializzazione su larga scala della carta bambagina di Fabriano e Pioraco a partire dalla metà del Duecento¹⁰. All'origine vi è la traslazione di un sapere tecnico da un'area all'altra del Mediterraneo: direttamente dai paesi del Nord Africa o per il tramite della Penisola Iberica verso il primo entroterra

Attività economiche e sviluppi insediativi nell'Italia dei secoli XI-XV. Omaggio a Giuliano Pinto, a cura di E. Lusso, Cherasco 2014, pp. 187-214. Di particolare interesse metodologico, D. AQUILANO, *Insedimenti, popolamento e commercio nel contesto costiero abruzzese e molisano (sec. XI-XIV). Il caso di Pennaluce*, «Mélanges de l'École Française de Rome: Moyen Âge», 109/1, 1997, pp. 59-130. Per quanto segue nel testo sull'argomento e per una riflessione di carattere più generale delle relazioni commerciali nell'Adriatico medievale, si veda SABATÉ, *The Ports*, pp. 11-23. Per orientarsi nel Mediterraneo, P.F. SIMBULA, *I porti del Mediterraneo in età medievale*, Milano 2009.

⁹ Lo ha notato M. MORONI, *Un mare di città. L'Adriatico tra Medioevo ed età moderna*, Macerata 2012 (Territorio, città e spazi pubblici dal mondo antico all'età contemporanea, 1), pp. 357-98.

¹⁰ Nella vasta bibliografia sull'argomento si vedano da ultimo, E. ORNATO *et al.*, *La carta occidentale nel tardo medioevo*, Roma 2011; *Alle origini della carta occidentale: tecniche, produzioni, mercati (secoli XIII-XV)*, Atti del convegno di studi, a cura di G. Castagnari, E. Di Stefano, L. Faggioni, Fabriano 2014; S. RODGERS ALBRO, *Fabriano: City of Medieval and Renaissance Papermaking*, New Castle (DE) 2016. Inoltre, A. BASANOFF, *Itinerario della carta dall'Oriente all'Occidente e sua diffusione in Europa*, Milano 1965, pp. 19-22; D. HUNTER, *Papermaking: The History and Technique of an Ancient Craft*, New York 1978.

dell'Appennino italiano centrale. Ricche di corsi d'acqua navigabili e punteggiate di centri urbani piccoli e medi, da secoli inseriti nella rete commerciale mediterranea, le valli fluviali della Marca d'Ancona offrono un sostrato ecologico e umano idoneo, oltre a un quadro politico e istituzionale favorevole, alla produzione cartaria. Ampia e articolata fu anche la rete di diffusione delle carte marchigiane. Nel tardo Medioevo, il prodotto finito che non era commercializzato localmente raggiungeva Pesaro e di lì Venezia, dove sarebbe stato smistato verso l'Europa continentale e verso il resto del Mediterraneo. Ben presto, la carta di Fabriano avrebbe raggiunto l'Egitto sopravanzando ogni altro centro di produzione cartaria nel Mediterraneo. Fabriano e Pioraco avrebbero esportato verso l'Adriatico e il Mediterraneo non solo il materiale finito, ma anche le maestranze qualificate e con esse il «misterium cartarum bombicinarum»¹¹, il segreto dei procedimenti tecnici. Nel Trecento, un Pace da Fabriano «qui propter acquirum amoenitatem in Tarvisio saepius ac longius versatus vitam exegit» fu, secondo la prosopografia locale, il primo a produrre con successo la carta bambagina a Padova e a Treviso¹².

Per lo storico dell'arte come per lo storico lo studio dell'Adriatico è innanzitutto un problema di scala. L'Adriatico infatti può essere descritto a livello fisico come una micro-regione del Mediterraneo, e, in questo saggio, propongo di adottare tale approccio che imperfettamente potremmo dire 'ecologico', poiché iscrive l'epistemologia stessa dell'Adriatico medievale all'interno dell'ecosistema naturale e culturale di primo riferimento. Al contrario, gli storici dell'arte hanno spesso classificato la produzione artistica del bacino adriatico ricorrendo agli attuali descrittori politico-amministrativi, ovvero, come veneziana o veneta, emiliana, marchigiana, abruzzese, molisana, pugliese, istriana o dalmata; si tratta di *genii locorum* in larga parte anacronistici per il Medioevo¹³. Per costoro l'Adriatico sarà dunque una macro-regione.

¹¹ Così in un documento trevigiano del novembre 1361 in cui si parla di un Francesco di Biancone da Fabriano. La trascrizione in V. LAZZARINI, *L'industria della carta nel padovano durante la dominazione carrarese*, in ID. *Scritti di paleografia e diplomatica*, Padova 1969 (Medioevo e umanesimo, 6), pp. 39-51, in part. p. 41: «operando et faciendo *misterium cartarum bombicinarum*» (mio il corsivo).

¹² Lo attesta una cronaca coeva, da cui ho tratto la citazione. Il passaggio completo in ANDREA DE' REDUSI DE QUERO, *Chronicon tarvisinum*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, a cura di L.A. Muratori, XIX, Milano 1731, col. 803.

¹³ Rimando alle riflessioni svolte in L. PALOZZI, *Venetian or Adriatic? Refocusing the*

Sebbene entrambi i modelli siano senza dubbio utili, il secondo pone un' enfasi su concetti statici di identità e localismo che, a ben vedere, oscurano l'alta interconnessione dell'Adriatico e del Mediterraneo medievali quali ampie aree di contatto sia naturali, che socio-economiche e artistiche¹⁴. Quegli studi, che chiamo per praticità locali, si avvantaggiano di un bagaglio epistemologico commisurato. Il concetto di influenza, ad esempio, può servire a inquadrare gli episodi antropici (economici e in senso ampio sociali, ovvero linguistici, artistici, etc.) che abitano le periferie delle aggregazioni regionali e delle identità di cui si è postulata l'esistenza, e gli interstizi tra di esse che talvolta appaiono, però, come dei grandissimi spazi vuoti. 'Circolazione' è un termine dai connotati meno astratti se applicato al movimento degli uomini, delle merci e delle opere d'arte. Da ultimo, è stato risemantizzato per essere accolto nel vocabolario della storia, e della storia dell'arte, globale¹⁵.

Questo nuovo vocabolario si è arricchito di parole che possiamo definire 'oblique', traslando in italiano il significato dell'inglese *oblique* e mantenendone impropriamente la forma. Si tratta di un gioco di specchi. Le stesse parole oblique parlano la nuova lingua della storia globale: l'inglese. Con «acculturazione» Jill Caskey intende «un processo in cui una differenza chiaramente percepibile in termini etnici, di lingua, religione, o come una combinazione di tutti questi fattori, è mitigata, assimilata o si dissolve per contatto con una cultura dominante»¹⁶. «Acculturazione» offre dunque un piano concettuale obliquo per ripensare la cultura, anche figurativa, delle aree geografiche estese e dei

Geography of Late-Medieval Stone Sculpture in the Central Adriatic Basin: Four Case Studies, «Hortus Artium Medievalium» 20/2, 2014, pp. 861-73, e alle considerazioni che questo ed altri contributi recenti hanno stimolato in SABATÉ, *The Ports*, in part. pp. 22-3. Credo infine che si possano utilmente intrecciare queste riflessioni con quelle sull'Adriatico in età moderna, sviluppate in *Quattrocento Adriatico: Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim*, a cura di Ch. Dempsey, Bologna 1996 (Villa Spelman Colloquia, 5); e, soprattutto, nel recente *Dalmatia and the Mediterranean*.

¹⁴ Per le aree di contatto (*contact zones*) in ambito storico artistico, in sintesi le riflessioni di WOLF, *Fluid Borders*, pp. 134-7.

¹⁵ DACOSTA KAUFMAN, DOSSIN, JOYEUX-PRUNEL, *Introduction*, pp. 1-2 e 13-4.

¹⁶ J. CASKEY, *Stuccoes from the Early Norman Period in Sicily: Figuration, Fabrication and Integration*, «Medieval Encounters», 17, 2011, pp. 80-119: 84 «(acculturation is) a process in which distinct difference, whether defined by ethnicity, language, religion, or some combination thereof, is mitigated, assimilated, or dissolved through contact with a dominant culture».

corpi d'acqua senza ricorrere ai concetti biunivoci di dentro e fuori, esterno e interno; e, per contro, ponendo un'enfasi sulla durata temporale di tali processi e sul loro valore contestuale. Difatti, conquiste, invasioni ed episodi migratori innescano fenomeni di acculturazione diversi, come diverse sono le socializzazioni locali sui cui essi agiscono. Si può pensare in questi termini alla graduale conquista normanna del Sud Italia (1059-1130) e ai successivi domini svevo e angioino. Il paradigma è utile per descrivere le aree geografiche di frontiera, come il Salento medievale studiato da Linda Safran¹⁷.

I punti di svolta cronologici sono molteplici, e alcuni ebbero ricadute dirette sulla produzione artistica della micro-regione adriatica. La conquista araba di Gerusalemme (1187) e il Sacco di Costantinopoli (1204) sono due eventi traumatici di grande magnitudine che, tra gli altri effetti, ebbero quello di incanalare maestranze e opere, bizantine e islamiche, verso l'Adriatico. Alcune di queste opere entrarono nel Tesoro di San Marco a Venezia; lo scultore che nel Trecento realizzò la lastra in bassorilievo con due angeli che ne decora l'ingresso vi raffigurò, tra gli altri oggetti, un grande olifante islamico (fig. 2)¹⁸. Ma oggetti d'arte islamica arrivarono in Occidente quasi senza interruzione nel Medioevo, e il fenomeno sembra intensificarsi con la creazione dei Regni Crociati; un altro canale importante furono le relazioni con il Regno di Sicilia. Altri eventi ancora, ad esempio la dispersione del tesoro fatimida del Cairo (1061-69), ebbero un impatto meno evidente sull'Adriatico medievale: i suoi effetti non si riscontrano puntualmente nei materiali artistici, e piuttosto si confondono, per così dire, col rumore di fondo; ma bisogna comunque tenerne conto. La storiografia artistica recente ha suggerito che un modo di iniziare a farlo è attraverso le parole. Concetti come 'ibridazione', 'cross-fertilizzazione'

¹⁷ L. SAFRAN, *The Medieval Salento: Art and Identity in Southern Italy*, Philadelphia (PA) 2014.

¹⁸ A. SHALEM, *Islam Christianized: Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*, Frankfurt am Main 1998, pp. 169-73. Gli artisti trassero ispirazione da questi oggetti, e l'Adriatico può rappresentare un interessante terreno di studio di tali dinamiche, come notava già F. FLORES D'ARCAIS, *Le arti islamiche e il Medioevo italiano*, in *Dante e l'Islam. Incontri di civiltà*, a cura di G. Curatola, Milano 2010, pp. 21-30, in part. 22: «più recente è per gli studiosi l'interesse per le opere d'arte delle città adriatiche, dove gli influssi islamici si colgono piuttosto nei pulpiti, particolarmente in Abruzzo, nei preziosi manufatti in bronzo, come la porta del mausoleo di Boemondo a Canosa o la celebre porta di Barisano a Trani».

e ‘cross-pollinazione’ sfuggono alla logica biunivoca del discorso identitario e suggeriscono invece un approccio combinatorio allo studio delle molteplici interazioni linguistiche e figurative che ebbero luogo nell’Adriatico medievale. Parlare di un oggetto artistico ibrido invece che definire eclettico colui o colei che lo crearono forse non riduce il livello di astrazione del discorso, ma ne scardina la gerarchia implicita, e può abilitare in chi osserva e scrive – e di conseguenza in chi legge e guarda – una propensione analitica¹⁹.

Si può descrivere il ciborio in stucco policromo della chiesa di San Clemente a Guardia al Vomano senza celebrarne l’‘abruzzesità’ o meglio localizzandola ai crocevia cronologico (la metà del XII secolo) e geografico (adriatico e mediterraneo) in cui si realizzò: non cioè come un sistema formale arcano e impenetrabile, ma al contrario come un intersecarsi di opportunità storicamente determinate ancorché forse contingenti, e comunque oggi non precisabili²⁰. L’iscrizione dedicatoria celebra il sapere tecnico multiforme dei plasticatori Ruggero e Roberto secondo il luogo ricorrente di «pluribus expertus», e la loro abilità di formare figure tridimensionali e durature («durae figurae») a partire da un materiale malleabile qual è la polvere di gesso. Si tratta di una sottoscrizione notevole dal punto di vista sia retorico che storico-artistico, e dovremmo interrogarci sull’identità di chi ne fornì il concetto (se o meno gli stessi plasticatori), e di chi, invece, la compose: un retore (magari lo stesso committente), probabilmente un religioso dell’Abruzzo teramano.

Non di rado la prosopografia offre una chiave d’accesso privilegiata alla cultura tecnica e materiale del Medioevo, aiutando tra l’altro a problematizzare le presunte origini locali di un oggetto o di un artefice. Ruggero e Roberto realizzarono le figure e i rilievi del ciborio di Guardia al Vomano con la tecnica dello stucco a stampo diffusa nel

¹⁹ Per una riflessione interdisciplinare sul concetto di ‘ibridazione culturale’ vd. W.E. BURGWINCKLE, *Remembering the Future: Cultural Hybridity in Sicily?*, «The Journal of Romance Studies» 4/3, 2004, pp. 79-96.

²⁰ Sostiene la lettura abruzzese F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo: l’età normanno-sveva*, Pescara 2004, pp. 64 sgg. (si rimanda il lettore a questo studio generoso e prezioso anche per le belle riproduzioni fotografiche). Per il complesso sostrato materiale e linguistico di questo e degli altri pulpiti in stucco abruzzesi si vedano le riflessioni di V. PACE, *Uno sguardo dal Sud. Amboni dell’Italia meridionale: in Puglia, in Campania e in Abruzzo tra l’XI secolo e gli inizi del XIII*, in *E la Parola si fece bellezza*, Atti del convegno di studi, a cura di T. Verdon e G. Serafini, Firenze 2017, pp. 239-47.

mondo islamico, in Sicilia, Calabria e Campania²¹. Se i loro nomi sono quelli dell'onomastica normanna, quasi a suggerire una non implausibile provenienza siciliana o sud-italiana, cedere a una tale congettura adombrerebbe il fatto che della plastica di undicesimo secolo in area adriatica sappiamo ancora molto poco. È tuttavia plausibile che Ruggero, Roberto e Nicodemo approdassero in Abruzzo dal mare: è suggestivo provare a seguirne l'itinerario mentre muovono dalla costa e si addentrano sempre più nell'Appennino, verso toponimi e contesti geografici che oggi sono remoti, ma furono allora crocevia di un'importante economia boschiva, agreste e dei commerci. E se il raggio di azione della 'bottega dei pulpiti in stucco' appare oggi ristretta all'odierno Abruzzo, la sua cultura figurativa ebbe invece confini più estesi: a Moscufo, Cugnoli e Magliano de' Marsi questi artisti produssero oggetti che combinano *patterns* decorativi islamizzanti²² e iconografie bibliche mediate dall'illustrazione libraria o dalle suppellettili bizantine, forse, come ha suggerito Valentino Pace, dai grandi piatti argentati²³: l'oggetto che meglio illustra la confluenza non contraddittoria di queste correnti figurative è il pulpito realizzato dallo stesso Ruggero e da un altro collaboratore, Nicodemo, per l'abbazia di Santa Maria in Valle Porclaneta, presso Rosciolo de' Marsi²⁴ (fig. 3).

Come si è detto, l'Adriatico ha una dimensione commensurabile e intermedia. Ciò significa anche che non tutti gli snodi del suo sistema commerciale poterono competere sempre allo stesso livello²⁵. La *Carta*

²¹ I primi tentativi di inquadrare il problema già in U. SCERRATO, *Arte islamica in Italia*, in *Gli arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni*, a cura di F. Gabrieli e U. Scerrato, Milano 1979, pp. 275-570. Ha cercato riscontri puntuali con modelli islamici F. BOLOGNA, *San Clemente al Vomano. Il ciborio di Ruggero e Roberto*, in *La valle del medio e basso Vomano*, a cura di F. Aceto, 3 voll., Roma 1986 (Documenti dell'Abruzzo teramano, 2), I, pp. 299-339, in part. 318-33.

²² Per una riflessione sulla terminologia, A. SHALEM, *What Do We Mean When We Say 'Islamic Art'? A Plea for a Critical Rewriting of the History of the Arts of Islam*, «Journal of Art Historiography», 6, 2012, pp. 1-18.

²³ PACE, *Uno sguardo dal Sud*, p. 241: «tipica degli amboni abruzzesi è soprattutto la loro densità di immagini, con l'estensione tematica, desunta dall'esegesi biblica e da connesse valenze liturgiche o devozionali, ad altre figure di attori e scene del Vecchio e del Nuovo Testamento».

²⁴ Anch'esso studiato da Gandolfo: si veda la bibliografia a nota 20.

²⁵ LUGLI, *Linking the Mediterranean*, pp. 158-85, ha mutuato dal discorso delle scienze sociali i concetti di 'network' (Bruno Latour) e di 'link' (Albert-László Barabási), u-

Pisana discrimina tra centri piccoli e grandi, e le differenze furono notevoli. Tra tredicesimo e quattordicesimo secolo, Venezia acquisisce una posizione di dominio, grazie soprattutto all'intraprendenza dei propri operatori economici e commerciali, supportati da un'efficace attività legislativa, diplomatica e militare²⁶. La Repubblica stringe trattati commerciali con le città adriatiche dell'interno e della costa con il duplice scopo di soddisfare la propria domanda di prodotti alimentari e di consumo, e di limitare l'espansione dei concorrenti più ambiziosi. Il primo trattato con Ancona è del 1264, mentre quelli con altri centri della Marca e della Pentapoli si datano tra il 1275 e il 1300²⁷. Per dare conto di questa situazione di controllo, Rowan Dorin ha definito l'intero Adriatico un «contado di Venezia»²⁸, eppure la politica normativa della Serenissima non impedì il proliferare di snodi commerciali che oggi diremmo secondari e che, in alcuni frangenti, furono però di importanza primaria. Questi si interfacciarono con Venezia e reciprocamente tra di loro, talora in deroga alla legislazione veneziana. Alcuni furono capaci di allacciare contatti con realtà extra-adriatiche: tra Tre e Quattrocento, Ancona stabilisce un canale privilegiato di

tilizzandoli per descrivere le relazioni tra i centri commerciali del Mediterraneo tra Tre e Quattrocento. Vd. A.L. BARABÁSI, *Linked: The New Science of Networks*, New York 2002; B. LATOUR, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York 2005. L'archeologo Carl Knappett, da parte sua, ha sviluppato invece un'ampia riflessione pratica e teorica sui *networks* nella sfera della cultura materiale (C. KNAPPETT, *An Archaeology of Interaction: Network Perspectives on Material Culture and Society*, Oxford 2011; ID., *Globalization, Connectivities, and Networks*, in *The Routledge Handbook of Archaeology and Globalization*, ed. by T. Hodos, London 2017, pp. 29-41).

²⁶ Tra gli altri, hanno enfatizzato il ruolo di Venezia F. BRAUDEL *et al.*, *La Méditerranée. Les hommes et l'héritage*, Paris 1986, *passim* e p. 171 (Venezia fu «la reine de l'Adriatique, la souveraine de la Méditerranée»); É. CROUZET-PAVAN, *Venise et ses apogées: problèmes de définition*, in *Le città del Mediterraneo all'apogeo dello sviluppo medievale: aspetti economici e sociali*, Atti del convegno di studi, a cura di G. Cherubini, Pistoia 2003, pp. 45-72; DORIN, *Adriatic Trade Networks*, pp. 235-79.

²⁷ *Histoire de l'Adriatique*, pp. 179 sgg. Tra gli studi particolari, con riferimento ai documenti, il sempre valido, G. LUZZATTO, *I più antichi trattati tra Venezia e le città marchigiane (1141-1345)*, «Nuovo Archivio Veneto», 11, 1906, pp. 5-91. Inoltre, A. ZAMBLER, F. CARABELLESE, *Le relazioni commerciali fra la Puglia e la Repubblica di Venezia dal secolo X al XV*, 2 voll., Trani 1897-98; P.D. PASOLINI, *Delle antiche relazioni fra Venezia e Ravenna*, «Archivio Storico Italiano», 13, 1871, pp. 72-92, 222-47, 405-29.

²⁸ DORIN, *Adriatic Trade Networks*, pp. 235-79.

scambi con le città-porto della Catalogna, finendo con l'ospitare una delle comunità catalane più numerose, organizzate ed intraprendenti dell'intero Mediterraneo²⁹.

Si potrebbe dunque affermare che nell'Adriatico medievale la tensione tra ecologia e economia trovò un punto di equilibrio in un sistema di 'networks di scala' sovrapposti e comunicanti che rendevano fluida la coabitazione di comunità inestricabilmente interconnesse dal mare. Questi *networks* di scala, dinamici come reti neuronali in continua formazione, capaci di mutare direzione e di rigenerarsi, furono l'infrastruttura di base della storia intellettuale e materiale della regione adriatica e del Mediterraneo. Su di essi viaggiarono anche i materiali artistici: la carta, i pigmenti e la pietra adatta alle opere architettoniche e alla scultura monumentale. I committenti vi ricorsero per reclutare gli artisti; gli artisti vi si affidarono per trovare un mercato alle proprie capacità. Va sottolineato che questi *networks* funsero da canali veloci per il movimento di idee, tecniche, materiali e risorse umane ben al di là delle intenzioni di chi – spesso i poteri politici – aveva contribuito a generarli. Come si è accennato, queste reti incanalano nell'Adriatico i movimenti improvvisi e le energie liberate dalle deflagrazioni della Storia: gli artisti in fuga da Gerusalemme e dall'Oltremare crociato, le opere islamiche e quelle bizantine provenienti a più riprese da Costantinopoli³⁰. Se *networks* più forti furono capaci di proiezioni maggiori, è anche vero che storie maggiori, minori e minime finirono spesso per intrecciarsi.

In questo saggio, ho provato a tracciare queste multiformi relazioni umane, artistiche e culturali sulla mappa dell'Adriatico medievale, focalizzando la mia attenzione sui media artistici che mi sono più familiari: la scultura e le arti plastiche. Sebbene abbia deciso di adottare una griglia diacronica e di concentrarmi su un ambito ben specifico della produzione artistica, quella che segue non è una breve storia della scultura dell'Adriatico medievale all'interno del proprio conte-

²⁹ Sullo scorcio del Trecento i mercanti anconetani avevano stabilito importanti relazioni commerciali con Barcellona, Maiorca e Valencia. Vd. E. ASHTOR, *Il commercio anconetano con il Mediterraneo occidentale nel basso medioevo*, in *Mercati, mercanti, denaro nelle Marche (sec. XIV-XIX)*, Atti del convegno di studi, 2 voll., Ancona 1982, I, pp. 9-71 (= «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Marche», n.s. 87, 1982), in part. pp. 25, 32-42.

³⁰ Per la circolazione di manufatti islamici il già citato SHALEM, *Islam Christianized*. Per le icone bizantine in marmo, vd. *infra* in questo testo.

sto mediterraneo. Piuttosto, ho voluto interrogarmi sulla possibilità di scrivere una tale storia, esplorandone alcuni momenti e snodi significativi, senza però dimenticare le opere e i materiali poco noti e le congiunture storico-geografiche e culturali meno esplorate, spesso perché più difficili o d'incerta interpretazione. Più di tutto, ho cercato di dare voce alle domande che le opere analizzate pongono individualmente e nel contesto della narrazione che ne ho fatto. Alcune di queste domande investono la formazione artistica e la provenienza geografica degli artisti, la composizione delle loro botteghe, le dinamiche interne di collaborazione e di organizzazione del lavoro, la creazione e diffusione dei saperi tecnici e tecnologici. Altre travalicano invece il campo artistico e investono direttamente la sfera sociale, incrociando problemi più ampi, quali ad esempio l'alfabetizzazione e i fenomeni di plurilinguismo nel Mediterraneo tardomedievale. Questi problemi mi sembrano oggi tanto interessanti quanto gli artefici e le opere di cui si compone l'ancora poco celebrato canone adriatico.

Adriatico-Mediterraneo: scultura, arti plastiche e mobilità culturale

Negli studi sulla scultura monumentale in pietra del Medioevo è forte la tendenza a individuare inizi, rinascite ed influenze che tuttavia non è sempre possibile circoscrivere. Per l'Accetto «sculptor et archidiaconus», che firma il pulpito del Duomo di Canosa e quelli frammentari del santuario di San Michele a Monte Sant'Angelo (1040) e di Santa Maria a Siponto (1039) in Puglia, gli studiosi hanno pensato a una formazione nei cantieri bizantini, forse quelli di Stato a Costantinopoli³¹, ma sullo sfondo di tale congettura si intravede una domanda di ricerca ben più ampia, cui è oggi difficile rispondere. Come e dove si formò a livello tecnico ancor prima che formale – dove poté imparare il mestiere – uno scultore in marmo dei primi anni Mille, che nacque cinquanta o sessant'anni prima di Wiligelmo? È impossibile individuare termini di confronto per la sua produzione: nessuno dei pulpiti prodotti nell'Oriente cristiano a queste altezze cronologiche è sopravvissuto, e poco si è conservato della scultura medievale di Bisanzio, se si escludono le più tarde icone marmoree. Accetto – o

³¹ Su Accetto, in sintesi, le riflessioni di P. BELLI D'ELIA, *Il romanico*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente. Saggi*, a cura di P. Belli D'Elia, Milano 1980 (Civiltà e culture in Puglia, 2), pp. 117-253, in part. 130-5.

meglio, la 'bottega Accetto' – dimostra notevoli competenze sia nella scrittura epigrafica, soprattutto nel leggito erratico di San Michele, che nel campo della decorazione vegetale, per cui utilizza il trapano oltre a gradine e scalpelli, come si vede nel frammento superstite con la firma dello scultore nella stessa chiesa. Ma ciò è pressappoco tutto quanto sappiamo dell'autore del pulpito di Canosa: «il vero preludio adriatico» all'ambone di Nicola Pisano per il Battistero di Pisa³².

Accetto, David e i tanti scultori anonimi attivi nella Capitanata e per il cantiere pressoché coevo della Cattedrale di Bari – allora, ancora per poco, nella sfera politica di Bisanzio – lavorarono alle dipendenze di un'élite prevalentemente greca, ma furono immersi in una società multi-etnica, circondati da oggetti d'uso, tessuti e avori bizantini e islamici, da cui attingere idee visive³³. Le prime incursioni normanne nel Mediterraneo amplificano la pluralità del quadro appena delineato. Il legame istituzionale con Bisanzio si dissolve nel 1071, lo stesso anno in cui, sul versante tirrenico, Desiderio consacrava la chiesa abbaziale di Montecassino, per la quale avevano lavorato sia maestranze islamiche che musivari bizantini. Nel 1076, Pantaleone d'Amalfi commissionava le porte bronzee di San Michele al Gargano a una bottega costantinopolitana³⁴: le scene bibliche sono corredate da didascalie e un'iscrizione latina traduce le istruzioni fornite a Pantaleone dai maestri fonditori greci per la manutenzione. «Affinché siano sempre lucide e splendenti» le porte dovranno essere lavate almeno una volta l'anno «come ora vi abbiamo mostrato»³⁵ (fig. 4). Vecchio e nuovo, vicino

³² La definizione è di M. COLLARETA, *Cinquant'anni in cento passi. Dal pulpito di Nicola nel Battistero al pulpito di Giovanni nel Duomo*, in *E la Parola si fece bellezza*, pp. 281-7, in part. 281.

³³ BELLI D'ELIA, *Il romanico*, pp. 135-6.

³⁴ Come risulta da una delle iscrizioni della porta. La bibliografia è vasta: da ultimo G. BERTELLI, *La porta di Monte Sant'Angelo tra storia e conservazione*, in *Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, Atti del convegno di studi, a cura di A. Iacobini, Roma 2009, pp. 319-44. Per una riflessione metodologica sul ruolo di Pantaleone come committente delle porte di Monte Sant'Angelo, nonché sul problema, dibattuto nella storiografia, dell'identità di quest'ultimo con il Pantaleone che è diversamente ricordato nelle iscrizioni delle porte bronzee pressoché coeve di Amalfi e di San Paolo fuori le Mura a Roma, vd. J. CASKEY, *Medieval Patronage and its Potentialities*, in *Patronage: Power and Agency in Medieval Art*, ed. by C. Hourihane, Princeton (NJ) 2013, pp. 3-30.

³⁵ Per la possibilità che i maestri greci avessero atteso *in loco* al montaggio della

e lontano, coesistono, si incontrano e, come accade nell'iscrizione di Monte Sant'Angelo, si traducono: le porte bronzee che giunsero in Italia da Costantinopoli tra il 1060 e il 1110 testimoniano della vitalità dei rapporti artistici e tecnologici, oltre che religiosi e politici, tra la Penisola Italiana e il Mediterraneo orientale³⁶.

Può essere utile pensare alla storia artistica del Mediterraneo medievale nei termini archeologici di stratificazione e accrezione? Il sacello del signore normanno di Bari e principe di Antiochia Boemondo di Altavilla († 1111) fu eretto addossato al transetto meridionale della Cattedrale di San Sabino a Canosa di Puglia; la stessa struttura del tempio-sacello è una stratificazione di idee e funzioni architettoniche medievali tra Occidente e Oriente, solo declinate su scala ridotta: dal Santo Sepolcro di Gerusalemme ai cosiddetti tempietti saraceni³⁷. Ciò ne fa un contenitore senz'altro adeguato alla vita avventurosa di questo figlio di Roberto il Guiscardo che, nel bene e nel male, fu tra

porta di Monte Sant'Angelo, vd. le riflessioni in margine a A. IACOBINI, *Le porte bronzee bizantine in Italia. Arte e tecnologia nel Mediterraneo medievale*, in *Le porte del Paradiso*, pp. 15-54, in part. p. 32, nota 36. L'iscrizione recita: «Rogo et adiuro rectores s(anct)i angeli Micha(elis) ut semel in anno detergere faciatis has portas sicuti nos nunc ostendere fecimus ut sint semper lucide et clare». Le istruzioni sono trasmesse in prima persona dal committente Pantaleone. In proposito, le riflessioni fondamentali di Jill Caskey (*Medieval Patronage*, pp. 29-30) che ha sottolineato l'intonazione contrattuale e il lessico giuridico dell'iscrizione.

³⁶ Oltre lo studio pionieristico di G. MATTHIAE, *Le porte bronzee bizantine in Italia*, Roma 1971 e gli interventi raccolti nel già citato *Le porte del Paradiso* (con un'ampia e aggiornata rassegna critica), si consideri almeno V. PACE, *Da Amalfi a Benevento: porte di bronzo figurate dell'Italia meridionale medievale*, «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», 25, 2003, pp. 41-69. Caskey (*Medieval Patronage*, pp. 3-30) ha guardato alle porte bronzee come a un caso di studio significativo per una riflessione più ampia sulle modalità e i significati della committenza artistica medievale. Bibliografia ulteriore *infra* alle note 49 sgg. Per una riflessione trasversale sugli oggetti in bronzo nel Medioevo con particolare attenzione agli aspetti tecnici, alla geografia, e anche alle porte bronzee in territorio italiano, I. WEINRYB, *The Bronze Objects in the Middle Ages*, Cambridge 2016, *passim*.

³⁷ Come nota già BELLÌ D'ELIA, *Il romanico*, p. 175. Per l'architettura del mausoleo vd. anche M. FALLA CASTELFRANCHI, *Il mausoleo di Boemondo a Canosa*, in *I Normanni popolo d'Europa 1030-1200*, Atti del convegno di studi, a cura di M. D'Onofrio, Venezia 1994, pp. 327-30.

i protagonisti della Prima Crociata (1096-99)³⁸. Il plastatore che ne realizzò in bronzo le porte monumentali (fig. 5), e aveva realizzato per la cappella o per la Cattedrale anche un perduto candelabro, si firmava «Rogerius Melfie campanarus» sulla prima formella dal basso dell'anta di destra, al di sopra di una rota iscritta con caratteri pseudo-cufici³⁹. Ruggero, che quasi certamente non conobbe l'arabo, ma fu familiare con le forme grafiche di quell'alfabeto⁴⁰, ancorava la propria firma a coordinate geografiche che oggi non sono univoche, né i caratteri intrinseci dell'opera permettono di sciogliere il dubbio circa la provenienza dell'artista. Il genitivo «Melfie» potrebbe riferirsi sia a Melfi nell'attuale Basilicata, come sembra più plausibile, che a Menfi in Sicilia o persino ad Amalfi in Campania: dopo tutto, neanche venti anni dopo, il campanaro Oderisio da Benevento avrebbe fuso le porte bronzee della Cattedrale di Trani. Ma nonostante le incertezze sulla patria di Ruggero, le coordinate culturali della porta canusina sono chiare: un committente normanno si serviva di un artista lucano,

³⁸ In sintesi, A. KIESEWETTER, *La signoria di Boemondo I d'Altavilla in Puglia*, in «Unde boat mundus quanti fuerit Boamundus». *Boemondo I di Altavilla, un normanno tra Occidente e Oriente*, Atti del convegno di studi, a cura di C.D. Fonseca e P. Ieva, Bari 2015, pp. 47-72.

³⁹ Da ultimo, si veda E. NAPOLITANO, *Le iscrizioni arabe della porta del mausoleo di Boemondo a Canosa*, «Spolia. Journal of Medieval Studies», 1, 2017, pp. 1-14. La sottoscrizione di Ruggero, di sintassi problematica per la presenza di tre genitivi consecutivi, recita: «S(an)c(ti) Sabini Canusii Rogerius / Melfie campanarum fecit has / ianuas et candelabrum». Anche per l'ampio dibattito critico, A. CADEI, *La porta del mausoleo di Boemondo di Altavilla a Canosa tra Oriente e Occidente*, in *Le porte del Paradiso*, pp. 429-69. Si consideri inoltre, F. ACETO, *Una fucina di cultura araba nel XII secolo. La bottega di Ruggiero da Melfi*, «Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana», 17, 1999, pp. 85-112. Per una riflessione generale sugli *scripts* pseudo-cufici, da ultimo V.S. SCHULZ, *From Letter to Line: Artistic Experiments with Pseudo-Script in Late Medieval Italian Painting, Preliminary Remarks*, in *The Power of Line*, ed. by M. Faietti and G. Wolf, München 2015, pp. 144-61, con riferimento, tra gli altri, agli studi di Maria Vittoria Fontana, Richard Ettinghausen e Robert Nelson.

⁴⁰ Non sembra necessario ipotizzare con V. SALIERNO, *Tracce islamiche in Puglia e Basilicata. Iscrizioni pseudo-cufiche*, Foggia 2002, p. 25, che le porte fossero realizzate «o da un artigiano di Sicilia di origine musulmana che abbia operato in Puglia nel XII secolo, o, piuttosto e più probabilmente, da un artigiano locale che abbia appreso i modi di decorazione musulmana (*sic*) o che ne abbia perpetuato il ricordo essendo egli stesso di origine saracena e trapiantato sul territorio da generazioni».

campano o siciliano che incorporava elementi decorativi cufici nella grammatica di un'opera d'arte cristiana, secondo un costume visivo diffuso al tempo sia in piccoli oggetti d'uso che su scala monumentale, dalla porta lignea con le *Storie dell'Infanzia di Cristo* per la Cattedrale di Le Puy, in Francia, al soffitto della Cappella Palatina di Palermo. Antonio Cadei ha proposto che la porta di Canosa non sia altro se non la traduzione in bronzo di un modello di porta lignea che si venne definendo nella Spagna cristiana e in Francia, ma che affonda le proprie origini nella carpenteria andalusa del decimo secolo, «facendo sentire i suoi effetti fino alle soglie del XIV secolo nella decorazione in legno, ma anche nella scultura in pietra»⁴¹. È plausibile che Ruggero fosse abituato a operare per committenze e in contesti molto diversi, e a confronto di questo artista gli studiosi hanno già evocato il Francesco da Pisa che, negli stessi anni, firma un mortaio bronzeo oggi nel Museo Archeologico di Istanbul, il cui fusto, com'è stato scritto, «presenta una decorazione a goccia tipicamente islamica»⁴².

In oggetti come la porta del sacello di Boemondo l'osservatore odierno può percepire una discrasia tra il dato geografico, culturale e religioso, ovvero la sua funzione di sepolcro cristiano, e la decorazione islamizzante a caratteri pseudo-cufici. Ma seppure tali oggetti ibridi siano rimasti a lungo ai margini della storia dell'arte, essi non dovettero sembrare eccezionali nel contesto mediterraneo del XII secolo, e non è affatto certo, per essere chiari, che il visitatore cristiano del sepolcro di Boemondo a Canosa avrebbe notato la presunta contraddizione⁴³. È tuttavia possibile che Boemondo, o chi nella sua cerchia si fece carico della commissione della tomba, intendesse caratterizzare il sacello e le sue suppellettili con un richiamo visivo alle Terre d'Oltremare, così rivendicando, nel presente e per il futuro, le imprese gerosolimitane degli anni Novanta.

Elementi visivi e iconografici transculturali potevano essere utilizzati

⁴¹ CADEI, *La porta*, p. 445.

⁴² Lo ha notato A. MILONE, 'Arabitas' pisana e medioevo mediterraneo. Relazioni artistiche tra XI e XIII secolo, in *Fibonacci tra arte e scienza*, a cura di L.A. Radicati di Brozolo, Cinisello Balsamo (Milano) 2002, pp. 101-31, in part. 103.

⁴³ Cosa avrebbe pensato questo stesso ipotetico visitatore cristiano della croce processionale in bronzo (XIV secolo) oggi conservata nel Museo Nazionale d'Arte Antica di Lisbona e interamente decorata con motivi islamici? L'oggetto è brevemente discusso in *Découvrir l'Art islamique en Méditerranée*, éd. par E. Schubert, Aix-en-Provence 2007, pp. 171-2.

attivamente per un fine ideologico. Elia fu eletto abate del monastero di San Benedetto di Bari nello stesso 1071 dell'acquisizione normanna della città, operando da mediatore politico e culturale nel passaggio dalla sfera bizantina a quella dell'amministrazione normanna; fu lui a far approdare a Bari il corpo di San Nicola ponendo le basi di un culto millenario⁴⁴. Rowan Dorin ha interpretato la commissione del trono vescovile di Elia nella Basilica di San Nicola come un manifesto per immagini voluto dal prelado negli anni della prima Crociata e in vista del secondo Concilio di Bari. Lo studioso ha chiarito che il telamone centrale, dei tre che sostengono la seduta del trono, identifica un musulmano: l'iconografia dell'uomo che regge un bastone a staffa e indossa un copricapo cilindrico con base cordonata (secondo Dorin una forma astratta del più classico turbante) è comune agli avori sud-italiani e egiziani, e si trova declinata su scala monumentale in un pannello superstito di porta lignea proveniente dal Palazzo Occidentale dei Fatimidi al Cairo (XI secolo), oggi al Louvre, oltre che nel portale centrale della Cattedrale di San Lorenzo a Trogir (Traù), in Dalmazia, scolpito entro il 1240 da maestro Radovan⁴⁵. A questi si può aggiungere un esempio pugliese di epoca federiciana: il capitello con quattro teste, una di moro con turbante, oggi al Metropolitan Museum di New York, forse proveniente dalla Cattedrale di Troia⁴⁶. Nel tessuto ideologico che fa da sfondo alla commissione del trono di Bari, l'uomo col turbante appare dunque come un elemento figurativo polisemico: allo stesso tempo, una variazione tardo-medievale, adriatica e mediterranea, sul tema del telamone; un riferimento alle preoccupazioni del primo condottiero cristiano papa Urbano II; ma anche, più in generale, una rappresentazione icastica della congiuntura storico-politica di Bari, da cui, nel 1096, erano partite le flotte crociate⁴⁷. Siamo pressappoco negli stessi anni della commissione della tomba-sacello di Boemondo a Canosa.

Eppure, secondo un'interpretazione alternativa basata sull'analisi dello stile, il trono episcopale di Elia sarebbe stato realizzato solo molti

⁴⁴ Per questo e quanto segue sul trono di Bari, R.W. DORIN, *The Mystery of the Marble Man and his Hat: A Reconsideration of the Bari Episcopal Throne*, «Florilegium», 25, 2008, pp. 29-52, con bibliografia.

⁴⁵ Per maestro Radovan, cfr. *infra*, in questo testo.

⁴⁶ L. CASTELNUOVO-TEDESCO, J. SOULTANIAN, *Italian Medieval Sculpture in The Metropolitan Museum of Art and The Cloisters*, New York 2010, pp. 136-41.

⁴⁷ DORIN, *The Mystery*, p. 40: «Bari was not merely an Italian city, but a Mediterranean port with pan-Mediterranean influences».

anni dopo i fatti cui fanno riferimento le sue figurazioni (non prima del 1160, secondo Pina Belli D'Elia) allo scopo di vivificare la memoria del fondatore⁴⁸. Già un pioniere degli studi sulla Puglia medievale come Geza de Francovich datava il trono di Bari al dodicesimo secolo, attribuendolo addirittura a Wiligelmo; altri dopo di lui hanno visto nel 'Maestro della cattedra di Elia a Bari' componenti stilistiche padane. Questa difficoltà ad inserire l'opera nella serie stilistico-cronologica del canone artistico italiano ed europeo è doppiamente significativa: del fatto che si tratti di un canone continentale che non tiene conto dei territori di confine e della necessità di un approccio alla ricerca e alla didattica della storia dell'arte medievale non unilineare. Il 'Maestro della cattedra di Elia a Bari', stando a Dorin, avrebbe scolpito negli stessi anni, sebbene agli 'antipodi' geografici e culturali, di Wiligelmo.

Si possono ripensare alcuni tratti della storia artistica del Medioevo in termini 'antipodali'. Il plastificatore Oderisio da Benevento, brevemente ricordato in precedenza, fu un contemporaneo dello scultore romanico Nicholaus che allora si spostava con la bottega dal Piemonte a Piacenza e da Ferrara, a Verona. I pulpiti in stucco di Ruggero, Roberto e Nicodemo si situano negli anni culminanti del Romanico, a cavallo dei grandi cantieri architettonici e scultorei di Fossacesia (ca. 1165) e Casauria (ca. 1176), e poco prima di quelli del pulpito della Cattedrale di Fano (1175-80) e del Palazzo degli Anziani ad Ancona. All'incirca negli stessi anni, se si presta fede alle tradizioni locali, il vescovo di Fermo Presbiterio (1184-1204) donava alla propria Cattedrale la cosiddetta casula di Thomas Becket (fig. 6). Avinoam Shalem ha proposto che i suoi tessuti serici, di probabile provenienza andalusa e sicura manifattura islamica, e decorati a filo d'oro con raffigurazioni di animali fantasiosi, cacciatori e figure regali in trono, vadano datati alla metà dell'XI secolo: originariamente avevano decorato un'architettura provvisoria, probabilmente una ricca tenda da viaggio⁴⁹.

Parlando di 'circolazione' siamo portati a pensare in prima battuta proprio ai tessuti, ai dipinti su tavola e agli oggetti tridimensionali di piccolo formato. Dimentichiamo tuttavia che scultori e plasticatori fu-

⁴⁸ Rimando alla bibliografia citata in DORIN, *The Mystery*.

⁴⁹ Da ultimo, A. SHALEM, *The Chasuble of Thomas Becket: A Biography*, München 2017, che approfondisce le considerazioni svolte in ID., *Architecture for the Body: Some Reflections on the Mobility of Textiles and the Fate of the so-called Chasuble of Saint Thomas Becket in the Cathedral of Fermo in Italy*, in *Dalmatia and the Mediterranean*, pp. 246-67.

rono tra i grandi viaggiatori del tardo Medioevo, percorrendo distanze talvolta ragguardevoli per approvvigionarsi di pietre e di marmi, oltre che per prestare le loro conoscenze tecniche come tagliapietre e soprattutto, come plasticatori e fonditori. Per la Palermo di Guglielmo II (il Buono) lavorano due tra i fonditori più richiesti del tardo XII secolo, rispettivamente sui versanti tirrenico e adriatico della Penisola: il Bonanno autore delle porte bronzee del Duomo di Pisa, e il Barisano da Trani che, prima di approdare in Sicilia, realizzò le porte bronzee del duomo della propria città (1175-1190) e quelle della Cattedrale di Ravello (1179)⁵⁰. «Dominus plasmavit Adam de limo terre»⁵¹: nella porta che creò, probabilmente a Pisa, per il Duomo normanno di Monreale, Bonanno rappresentava il *Creatore* intento a formare il *Primo Uomo* sul piano inclinato di una scarpata, al contempo attivando in chi osservava (e osserva oggi) le porte una riflessione sul mestiere del plasticatore. A viaggiare furono sia le opere che gli artisti, e non di rado gli uni e le altre viaggiarono di necessità insieme: chi avrà montato e rinettato le porte di Bonanno a Monreale? Barisano, dal canto suo, fu un artista nomade e sembra che di ciò fosse consapevole. Nella porta che fuse per Trani, l'artista si ritrasse inginocchiato ai piedi del santo patrono della città e protettore dei viaggiatori, *San Nicola Pellegrino*: allora, come ora, il mare faceva paura, e le condizioni in cui Barisano viaggiò dalla Puglia alla Sicilia dovettero essere assai simili a quelle narrate dal viaggiatore andaluso Ibn Jubayr, che negli stessi anni solcò il Mediterraneo da Granada alla Mecca e a Tiro, e che, nel corso di quel viaggio, fece naufragio a largo della costa siciliana, dove fu soccorso e rifocillato proprio per intercessione del sovrano Guglielmo II⁵². Nella porta di Monreale, Barisano si ritrasse invece ai

⁵⁰ Per una sintesi, si vedano i contributi di W. MELCZER, *Le porte bronzee di Bonanno Pisano* e di D.A. WALSH, *The Bronze Doors of Barisanus of Trani*, in *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, Atti del convegno di studi, a cura di S. Salomi, Roma 1990, pp. 373-88, 399-406; inoltre, A. MILONE, *Bonanno Pisano: il bronzo e la scultura*, in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma-Bari 2004, pp. 82-9. Sui rapporti tra Pisa e Palermo si veda, da ultimo, G. ABBATE, *Pisa e la Sicilia occidentale. Contesto storico e influenze artistiche tra XI e XIV secolo*, Palermo 2014, *passim*.

⁵¹ Sull'epigrafa di Bonanno Pisano vd. I. BALDELLI, *Le iscrizioni latine e volgari nelle porte di Bonanno Pisano*, in *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, pp. 389-97.

⁵² IBN GUBAYR, *Viaggio in Sicilia e in altri paesi del Mediterraneo*, tr. it. di C. Schia-

piedi del proprio santo patrono, *Nicola di Bari*, in quello che è insieme un omaggio alle proprie origini e una richiesta di protezione in terre lontane. Le articolate strategie di autorappresentazione messe in campo da Barisano nei diversi contesti d'attività dimostrano la consapevolezza che questo artista ebbe della propria posizione sia storica che geografica: per lui, come per Bonanno, il viaggio fu una condizione normale e inevitabile della propria professione d'artista, dettata, tra l'altro, dall'ampiezza culturale e geografica delle ambizioni dei propri committenti.

Tutto questo viaggiare avveniva ad occhi aperti. È stato notato che Barisano sembra incorporare nelle proprie opere elementi geografici e culturali molteplici, dalla coeva scultura francese alla decorazione islamica⁵³: di fatto, l'artista lavorava con quanto aveva a disposizione, senza preclusioni formali o compositive. Negli stessi anni, «schemi disegnativi e (un) soffice intaglio di intonazione fatimide o addirittura omayyade» caratterizzano il portale in pietra della chiesa del monastero dei Santi Niccolò e Cataldo a Lecce, commissionato dal futuro Re di Sicilia, Tancredi⁵⁴. In assenza di dati documentari ed epigrafici non è possibile determinare anche solo la provenienza geografica di chi lo scolpì, eppure la bottega di San Cataldo ebbe al proprio interno lapicidi di grandissima abilità tecnica, in grado di tradurre i motivi a losanga spezzata tipici dello stucco islamico – come nei pulpiti di Ruggero e Nicodemo in Abruzzo, di soli trent'anni precedenti – nella pietra dura e friabile di Lecce. Sul versante tirrenico, pressappoco negli stessi anni, Biduino e prima ancora Rainaldo e Guglielmo avevano incorporato alcuni degli stessi motivi nelle loro opere toscane⁵⁵. Guardando al lungo soggiorno giovanile di Tancredi a Bisanzio, si potrebbe congetturare che a scolpire il portale di Lecce furono dei lapicidi greci, ma non sarebbe questa, in fondo, un'arbitraria proiezione storiografica sulla

parelli, Palermo, 1981, soprattutto pp. 63-82. Nel testo ho preferito traslitterare il nome del viaggiatore come Ibn Jubayr (invece di Gubayr).

⁵³ In sintesi, M.S. CALÒ MARIANI, *Scultura pugliese del XII secolo. Protomagistri tranesi nei cantieri di Barletta, Trani, Bari e Ragusa*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, 2 voll., Napoli 1984, I, pp. 177-91.

⁵⁴ Per questo e per quanto segue sul portale di Lecce, V. PACE, *Il Mediterraneo e la Puglia: circolazione di modelli e di maestranze*, in *Andar per mare: Puglia e Mediterraneo tra mito e storia*, a cura di M.R. Cassano, R. Romito Lorusso e M. Milella, Bari 1998, pp. 287-300, in part. 291, con bibliografia.

⁵⁵ MILONE, 'Arabitas' pisana, p. 115.

più complessa, e ancora sfuggente, realtà storico-artistica della Puglia meridionale del tardo dodicesimo secolo? Nel dodicesimo secolo è questa, al contrario, una zona di forte espansione artistica e tecnica, capace di esportare sullo scacchiere del Mediterraneo artisti di primo piano come Barisano da Trani. In questo stesso periodo, relazioni esisteranno anche tra i centri costieri dell'Adriatico sud occidentale (Barletta, Trani, Bari, Ragusa) e quelli della sponda orientale balcanica⁵⁶. Nel 1199, un *protomagister* Eustasio, figlio dello scultore Bernardo da Trani – un coevo del più celebre Barisano –, accettava di lavorare per la Cattedrale di Ragusa (Dubrovnik): dopo il terremoto del 1667, ne restano solo pochi frammenti scultorei che Maria Stella Calò Mariani ha avvicinato al portale della Cattedrale di Trani⁵⁷.

Negli anni in cui Eustasio lavorò a Dubrovnik, dopo la conquista araba di Gerusalemme nel 1187 e il passaggio della corona di Sicilia agli Hohenstaufen con Enrico VI nel 1194, l'Adriatico fu percorso dalla diaspora degli artisti di diverse nazioni che avevano lavorato nel mercato ricco di commissioni prestigiose dell'Oltremare crociato⁵⁸. Valentino Pace ha parlato di «crollo della domanda, e migrazione delle maestranze»: questi artisti portarono con sé un repertorio tecnico e decorativo, riconoscibile in particolar modo per l'utilizzo del tralcio fogliato caratteristico della scultura decorativa di XII secolo in Terra Santa, che gli studiosi hanno negli anni individuato sia sul versante adriatico del Mediterraneo (a Brindisi, Barletta e Termoli) che su quello tirrenico (in San Giovanni in Venere e in San Clemente a Casauria)⁵⁹. Pace ha proposto di confrontare le decorazioni dei capitelli del ciborio della Cattedrale di Barletta con quelle analoghe del *minbar* del Burhan ad-Din nell'Haram al-Šarīf a Gerusalemme⁶⁰. Lo studioso ha reso noto inoltre un raro esempio di scultura figurativa dell'Oltremare crociato nella Penisola italiana: la *Madonna col Bambino in trono fra Angeli*

⁵⁶ Per tutti, CALÒ MARIANI, *Scultura pugliese*, pp. 177-91.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁸ PACE, *Il Mediterraneo e la Puglia*, p. 292.

⁵⁹ In sintesi, già CALÒ MARIANI, *Scultura pugliese*, p. 184. Si consideri, inoltre, V. PACE, *I capitelli di Nazareth e la scultura «franca» del XII secolo a Gerusalemme*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, coord. red. di C. De Benedictis, Firenze 1984, pp. 87-95. Il repertorio dei materiali in H. BUSCHHAUSEN, *Die süditalienische Bauplastik im Königreich Jerusalem von König Wilhelm II. bis Kaiser Friedrich II.*, Wien 1978.

⁶⁰ PACE, *I capitelli*, pp. 87-95.

sul portale nord del Duomo di Foggia⁶¹. Ma gli scultori d'Oltremare penetrarono anche nel medio Adriatico: nell'odierno Abruzzo, a Penne, dove realizzarono il fronte dell'altare maggiore di San Massimo, e a Corvara, dove scolpirono l'architrave del portale di Santa Maria in Costantinopoli⁶².

Nell'Adriatico medievale la cultura bizantina non fu un fossile o una spora essiccata, al contrario, i numerosi materiali superstiti in questo angolo del Mediterraneo testimoniano della vivacità delle botteghe bizantine tardomedievali di scultura. La presenza è tanto significativa che sono proprio questi materiali a permetterci oggi di definire, seppure indirettamente, un profilo della scultura bizantina di figura. Solo dieci delle oltre settanta icone a rilievo di età post-iconoclasta e tardo-bizantina (IX-XV secolo) ad oggi note agli studi si trovano a Costantinopoli; mentre più della metà delle opere è erratica, con una forte concentrazione a Venezia, nell'entroterra veneziano e in area nord e centro adriatica⁶³. Gli studiosi hanno dibattuto il problema dell'autenticità di queste icone con esiti divergenti, e a seconda dei punti di vista la *ratio* tra originali bizantini e copie adriatiche 'bizantineggianti' varia sensibilmente. In assenza di documenti, gli specialisti hanno basato i propri giudizi su considerazioni stilistico-qualitative, nonché tecniche e di ordine compositivo. Alcune iconografie sembrano aver avuto una circolazione più significativa di altre: la *Madonna Orante* (*Blachernítissa*) di Santa Maria della Piazza ad Ancona (fig. 7), probabilmente un originale bizantino, appartenne a un gruppo di opere di simile soggetto che approdarono in punti diversi del Mediterraneo. Due esemplari, tra cui la celebre *Madonna dello Schioppo* nella Basilica di San Marco, si trovano a Venezia; un esemplare in Santa

⁶¹ V. PACE, *Scultura "federiciana" in Italia meridionale e scultura dell'Italia meridionale in età federiciana*, «Studies in the History of Art», 44, 1994, pp. 151-77.

⁶² GANDOLFO, *Scultura medievale*, pp. 91-9.

⁶³ Reinhold Lange ha recensito cinquantasei icone bizantine a rilievo di età post-iconoclasta e tardo-bizantina cui bisogna oggi aggiungerne circa altre venti. Da ultimo, M. MASON, *Venezia o Costantinopoli? Sulla scultura bizantina a Venezia e nell'entroterra veneto e ancora sulla Beata Vergine della Cintura di Costantinopoli di Treviso*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 36, 2012 (2013), pp. 7-56, con una panoramica sullo *status quaestionis* e una riflessione di raggio adriatico sulla vasta bibliografia. Tra i contributi recenti, si veda almeno C. DAVIS, *Byzantine Relief Icons in Venice and along the Adriatic Coast: Orants and other Images of the Mother of God*, München 2006.

Maria in Porto a Ravenna; un altro nel Museo Regionale di Messina, forse proveniente dalla chiesa di San Francesco. In virtù di una diffusione che dovette essere capillare, queste opere entrarono nell'atlante mnemonico e visivo degli scultori attivi nell'Adriatico tardomedievale, cosicché, accanto alle opere bizantine e a quelle bizantineggianti che cercano di riprodurre soggetto e contenuto stilistico degli originali, se ne trovano anche altre decisamente ibride, in cui l'impostazione iconografica bizantina sopravvive sebbene conflata di un'inconsueta tridimensionalità.

Secondo un'ipotesi recente, la *Madonna col Bambino* del Museo Diocesano di Ancona (secolo XIII) reinterpreta un modello bizantino «secondo i canoni linguistici di matrice altoadriatica, a cominciare da cornice centinata, fisionomie ed esecuzione dei panneggi»⁶⁴. Non possiamo però stabilire chi e dove la realizzasse e se o meno in Ancona: di quella che fu – nelle parole del geografo Al-Idrīsī – un'antica e celebre città, poco rimane oggi dopo i terremoti e i bombardamenti bellici che hanno obliterato gran parte della sua *facies* medievale. Per contro, Francesco Gandolfo ha proposto che fossero due lombardi a scolpire in Abruzzo, nella seconda metà del Duecento, le monumentali *Madonne col Bambino* dei portali di Santa Maria al Mare a Giulianova e di Santa Maria a Colle Romano di Penne (fig. 8) modellandole su opere bizantine quali la cosiddetta *Vergine Aniketos* nella Cappella Zen della Basilica di San Marco a Venezia⁶⁵. Di fronte a oggetti come queste due Madonne abruzzesi lo storico dell'arte proverà a delineare le differenti componenti culturali dell'artista, ma è da dubitare che gli scultori delle madonne di Penne e Giulianova inquadrassero il problema del proprio stile in termini di influenze. Essi combinarono con successo due modi tanto diversi di intendere l'alto rilievo: quello degli esempi bizantini, ricco di grafismi scavati a trapano che movimentano le superfici scultoree; e quello, paterno o materno, della scultura dei laghi lombardi, che predilige volumi lisci e stondati. Insomma, la contraddizione, per questi scultori, semplicemente non dovette esistere.

Esempi analoghi si trovano nel Trecento: si pensi al Simeone di Ragusa (Dubrovnik), ma dimorante a Trani («Simeon Raguseus, incola tranensis»), che firmò la lunetta del portale oggi montato sulla facciata di Sant'Andrea di Barletta, di cui si ignora la provenienza originaria.

⁶⁴ MASON, *Venezia o Costantinopoli?*, p. 45, nota 30.

⁶⁵ F. GANDOLFO, *Il senso del decoro. La scultura in pietra nell'Abruzzo angioino e aragonese (1274-1496)*, Roma 2014, p. 56 e figg. 73-75.

Questi fu un 'attardato' nel senso che, nell'anno 1300, non scolpì affatto come uno scultore gotico, guardando ai modelli della scultura francese, che allora abbondavano anche in Puglia. Simeone si rifece invece alle icone bizantine, forse viste in Serbia, di cui riprese la posizione delle mani della *Vergine* e del *San Giovanni* ai lati del Cristo in trono⁶⁶; è plausibile che il nostro scultore non si recasse affatto a Barletta, ma che piuttosto scolpisse la lunetta del portale nella bottega di Trani, per poi spedirla a destinazione: non mi sembra sia stato ancora notato che questa fu scolpita per moduli, uno centrale e due laterali, in modo da facilitarne spedizione e trasporto, come all'incirca negli stessi anni avveniva con le tombe e paliotti d'altare lapidei prodotti a Venezia per il mercato adriatico. Se ne conserva un esempio di due o tre decenni successivo al portale di Barletta proprio nella città natale dello scultore Simone, nella chiesa di San Francesco a Dubrovnik. Le sei formelle raffiguranti la *Vergine col Bambino* e *Santi* sono oggi inglobate nel pulpito tardo-barocco, ma in origine dovettero decorare un altare o, più probabilmente, una tomba, in ogni caso un manufatto composito realizzato nella bottega veneziana di Andriolo De' Santi e spedito a destinazione per essere assemblato *in loco*: in seguito al terremoto e al contestuale incendio che colpirono la chiesa di San Francesco nel 1667, l'originaria struttura per moduli della tomba facilitò lo smontaggio e il riuso delle parti figurative nel pulpito nuovo, dove oggi le vediamo⁶⁷. Intorno all'anno 1300 in cui Simeone Raguseo scolpì il portale di Barletta, altri oggetti scultorei ibridi venivano prodotti nella Puglia gotica e angioina: ad esempio, il piccolo portale oggi frammentario per la Cattedrale di Bitonto, riccamente decorato con iscrizioni pseudo-cufiche. Vito Salierno ha congetturato che a realizzare questo portale fosse un lapicida 'saraceno', forse uno dei trecentonovanta schiavi di fede islamica inviati da Lucera a Bitonto per essere venduti nell'anno 1300⁶⁸.

L'accenno a Lucera permette di riprendere il filo cronologico in-

⁶⁶ CALÒ MARIANI, *Scultura pugliese*, p. 186; PACE, *Il Mediterraneo e la Puglia*, p. 300, con riproduzione fotografica; P. BELLÌ D'ELIA, *I rapporti con l'area dalmata*, in *Andar per mare*, pp. 341-8, in part. 347-8.

⁶⁷ Da ultimo le formelle di Dubrovnik sono state brevemente discusse da A. SGARRELLA, *Per un riesame del corpus di magister Andriolus tajapiera*, «Commentari d'arte», 52-53, 2012, pp. 22-36. Ringrazio Luca Mor e Zuleika Murat per aver discusso con me il caso di studio.

⁶⁸ SALIERNO, *Tracce islamiche*, pp. 23-4. Vd. nota precedente.

terrotto dai due esempi trecenteschi. Nel 1233, Federico II auspicò la fondazione di questa colonia dalla Germania, di fatto pianificandovi la deportazione di parte della popolazione musulmana di Sicilia nel contesto delle manovre tese a rinsaldare i propri diritti sull'isola. Sebbene la corte di Federico fosse in gran parte una corte latina, le fonti documentano la presenza di numerosi «artefici saraceni, intarsiatori, carpentieri, maestri d'arma» oltre che di tessitori e maestri ceramisti⁶⁹; Calò Mariani ha di recente discusso alcuni degli oggetti superstiti di questa minima fioritura islamica alla corte federiciana⁷⁰. Nella storiografia artistica, il nome di Federico II è associato alle grandi imprese architettoniche del Regno, dalla Basilicata alla Puglia alla Sicilia. Molto è stato inoltre scritto sulla scultura di epoca federiciana, sui suoi modelli classici e gotici transalpini, e sull'importanza che i grandi cantieri pugliesi dovettero avere per la rinascita della scultura monumentale in marmo nel tardo Medioevo in Italia e in Europa. Ben salda nella storiografia è l'idea che la propensione di Nicola Pisano per lo studio di modelli classici, come quelli offerti dai sarcofagi romani della Cattedrale di Pisa, fosse maturata proprio durante un suo apprendistato nei cantieri federiciani: Nicola è infatti detto «de Apulia» in due documenti del 1266 relativi alla realizzazione del pulpito della Cattedrale di Siena, a indicare una probabile origine sua, di suo padre Pietro o in senso lato della famiglia dalla Puglia⁷¹. A riscontro di un dibattito critico ampio e stratificato, quanto oggi rimane della scultura federiciana è così esiguo che, com'è stato scritto provocatoriamente, potrebbe essere raccolto in due sole sale di museo. Eppure, è indubbio che la continuità di lavoro offerta dai cantieri imperiali abbia permesso ad almeno due generazioni di scultori di figura di apprendere le basi tecniche del lavoro, oltre a un bagaglio formale che li rende riconoscibili quando operano lontano dal Regno: ad esempio a Bologna, nel fusto

⁶⁹ M.S. CALÒ MARIANI, *Puglia e Mediterraneo. Artefici, manufatti e modelli dal mondo islamico nei cantieri e negli 'ateliers' di età svevo-angioina*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di G. Bordi, 2 voll., Roma 2014, I, pp. 167-74 (la citazione nel testo traduce liberamente il latino di un mandato imperiale datato 21 febbraio 1240, riportato da Calò Mariani a p. 167).

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ La trascrizione dei documenti in G. NICCO FASOLA, *Nicola Pisano: orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, Roma 1941, pp. 214-5. Si accenna qui solo di passaggio a uno snodo cruciale della storiografia dell'arte medievale. Ogni tentativo di riassumere in questa sede l'ampissimo dibattito storiografico risulterebbe riduttivo.

di acquasantiera con quattro telamoni vestiti all'antica, oggi nel Museo Civico Medievale. Altri scultori formatisi in Puglia dovettero affiancare Nicola nella decorazione del Battistero di Pisa; altri ancora, infine, furono attivi sul versante tirrenico dell'Italia meridionale. Nel 1272, Nicola di Bartolomeo da Foggia apponeva la propria firma all'ambone della Cattedrale di Ravello rivendicando così per intero la paternità artistica di un oggetto liturgico intrinsecamente transmediale, un'opera in cui gli estesi campi a mosaico, che incorporano *patterns* decorativi geometrici 'non-occidentali', sono quasi altrettanto importanti dei brani di scultura figurativa (fig. 9)⁷². Nicola di Bartolomeo fu attivo per tutto il corso della propria carriera in area adriatica, e in senso ampio mediterranea, nei territori del nuovo Regno angioino di Sicilia. Nel 1275 è documentato in Puglia, nel cantiere del castello di Lucera, diretto dal francese Pierre de Chaules, mentre in seguito Carlo I d'Angiò otterrà di poterlo impiegare nella decorazione del monastero di Santa Maria di Realvalle, vicino Salerno⁷³. All'incirca nel medesimo periodo, ma sul versante adriatico, si lavora a cantieri importanti di scultura architettonica, ugualmente improntati a ideali classicisti, da Santa Maria Maggiore a Lanciano alla Fontana della Rivera dell'Aquila, che, nella sua prima versione, fu completata proprio nel 1272 dell'ambone di Ravello⁷⁴.

Negli stessi anni in cui Nicola Pisano poteva essersi formato in Puglia, un grande scultore anonimo che prende nome dal ciclo dei mesi della Cattedrale di Ferrara scolpiva per il tramezzo di San Marco a Venezia un ampio ciclo monumentale con episodi della *Natività* di Cri-

⁷² Sul pulpito e sullo scultore, in estrema sintesi, F. ACETO, s.v. *Nicola di Bartolomeo da Foggia*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VIII, Roma 1997, pp. 685-7. Per Ravello nel contesto mediterraneo, i saggi raccolti in *L'apogeo di Ravello nel Mediterraneo. Cultura e patronato artistico di un'élite medievale*, a cura di M. Giannandrea e P.F. Pistilli, Roma 2019, *passim*, e, per quanto più qui ci interessa, il saggio di P.F. PISTILLI, *Le radici di un artista meridionale: Nicola di Bartolomeo da Foggia*, pp. 357-84.

⁷³ Con riferimento ai documenti, F. CARABELLESE, *Il restauro angioino dei castelli di Puglia*, «L'arte», 11, 1908, pp. 197-208, 367-72, in part. 207, nota 4. Da ultimo, C.A. BRUZELIUS, *Ad modum Franciae: Charles of Anjou and Gothic Architecture in the Kingdom of Sicily*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 50, 1991, pp. 402-20, in part. 414.

⁷⁴ F. BOLOGNA, *La Fontana della Rivera all'Aquila detta delle "Novantanove Cannelle"*, L'Aquila 1997, *passim*; e, da ultimo, le considerazioni di GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo*.

sto, oggi disperso tra la stessa basilica, il Chiostro di Sant'Apollonia, la Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, a Venezia, e il Metropolitan Museum di New York: l'insieme è stato pazientemente ricostituito in due importanti interventi recenti di Ludovico Geymonat e Lorenzo Lazzarini⁷⁵. Si tratta dell'unico ciclo della *Natività* di tale impegno monumentale noto in area adriatica a queste date, ma è possibile che non fosse l'unico. Come scrive Geymonat, nella prima metà del Duecento «importanti opere di scultura lungo le coste dell'Adriatico sono andate perdute ed è illusorio pensare che quello che è rimasto sia esemplificativo di una realtà complessa e ramificata che in buona parte ci sfugge»⁷⁶. A Trogir, sul versante orientale dell'Adriatico, il vescovo originario di Firenze Treguano commissionava allo scultore Radovan il portale della Cattedrale di San Lorenzo, completato nel 1240 (fig. 10)⁷⁷. Le sue narrazioni di soggetto biblico, ricche di soluzioni iconografiche e di dettagli quotidiani, non hanno paralleli nelle coeve opere italiane, tanto meno, come rivendicato da Geymonat, in quelle veneziane. Ciò non significa che Radovan non avesse viaggiato e che non fosse venuto in contatto con opere e artisti 'esterni'. Per altro, intorno al 1240 del portale, un numero considerevole di botteghe di scultura architettonica furono attive sulle due sponde dell'Adriatico, o almeno questo lasciano inferire le analogie riscontrate dagli studiosi nella decorazione di elementi architettonici (soprattutto capitelli) a Bitonto, Bari, Spalato, e nella stessa Trogir⁷⁸. È tuttavia plausibile che Radovan ricevesse il primo apprendistato in una delle botteghe che estraevano marmo dalle cave locali: le cave di Trogir furono note fin dall'antichità, come conferma la celebre menzione di Plinio il Vecchio nella *Naturalis historia*⁷⁹. Sempre a Trogir, ma un secolo dopo Radovan, un maestro Mauro firmava l'*Annunciazione* (post 1331) oggi posta sul ci-

⁷⁵ L. GEYMONAT, *Il primo bagno di Gesù a Traù e Venezia*, «Hortus Artium Medieevalium», 20/2, 2014, pp. 854-60; ID., L. LAZZARINI, *A Nativity Cycle for the Choir Screen of San Marco, Venice*, «Convivium», 7, 2020, 1, pp. 80-113.

⁷⁶ GEYMONAT, *Il primo bagno*, p. 856.

⁷⁷ Tra gli altri, si veda lo studio ancora fondamentale di C. FISKOVIĆ, *Radovan: portal katedrale u Trogiru*, Zagreb 1989. Più in generale, sulla Cattedrale di Traù nel Duecento vd. J. NERALIĆ, *L'operaria della cattedrale di Trogir nel Duecento*, in *Architetture del sacro nel bacino adriatico. Figure, forme e liturgie*, a cura di M. Tagliaferri, Bologna 2011, (Ravennatensia, 24) pp. 133-46.

⁷⁸ G. BERTELLI, *Itinerari angioini tra Puglia e Basilicata*, Bari 2015, p. 41.

⁷⁹ PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis historia*, XXVI, 2: «Tragurium civium Romano-

torio della Cattedrale di San Lorenzo. Lo scultore cercò di replicare in ogni dettaglio un modello veneziano che al tempo doveva essere sotto gli occhi di tutti: il grande gruppo dell'Annunciazione scolpito dalla bottega di Marco Romano che decorava le due colonne porfiritiche ai lati della Pala d'Oro nella Basilica di San Marco. I documenti tacciono su maestro Mauro, e non sappiamo, ad esempio, dove nacque, ma è pure certo che lui si mosse su rotte adriatiche: tra Venezia, Trogir e, forse, com'è stato proposto, Zara⁸⁰.

Nell'Adriatico del tardo Duecento e del Trecento la presenza di maestranze, modelli e opere non occidentali fu meno frequente, nella scultura monumentale in pietra e nelle arti plastiche, che non nei secoli precedenti. Ma anche se, almeno per quanto riguarda la scultura, l'Adriatico venne sempre più acquisendo quel carattere di mare chiuso che ci è oggi più familiare, non mancarono tuttavia segni di un gusto e di un'attenzione per opere e motivi 'esterni'. Abbiamo già ricordato l'olifante islamico rappresentato nel rilievo marmoreo trecentesco all'ingresso del Tesoro di San Marco, che doveva custodirne uno o più esemplari. All'estremo opposto dell'Adriatico, Gioia Bertelli ha studiato il caso del maestro Palmerio che, nel 1287, firmava il portale della chiesa vecchia della Trinità a Venosa⁸¹ (fig. 11), un vero e proprio *patchwork* assemblato con elementi di riuso diversi per tempo e cultura: colonnine e una trabeazione marmorea di epoca romana per gli stipiti; lastre di epoca medievale incrostate a mastice (una tecnica che ebbe ampia diffusione a Costantinopoli e nella Penisola Italiana)⁸² per la lunetta.

Grazie all'affermazione dei sovrani angioini in Italia, a partire dalla metà del Duecento la presenza di scultori e architetti transalpini si intensifica anche in area adriatica. Caroline Bruzelius ne ha studiato sistematicamente la presenza nel Sud Italia, mettendo in evidenza le

rum marmore notum». La presenza di opere antiche parzialmente lavorate testimonia lo sfruttamento delle cave in epoca antica.

⁸⁰ La breve vicenda critica di maestro Mauro è stata ricapitolata da S. ŠTEFANAC, "Mavrus me fecit". Aggiunta all'opera dell'enigmatico scultore trecentesco, in *Historia Artis Magistra. Amicorum discipulorumque munuscula Johanni Höfler septuagenario dicata*, ed. R. Novak Klemenčič et al., Ljubljana 2012, pp. 97-106.

⁸¹ BERTELLI, *Itinerari angioini*, pp. 206 e sgg.

⁸² Fu una tecnica ampiamente diffusa in ambito mediterraneo. Per una panoramica dei manufatti presenti in territorio italiano, F. CODEN, *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI-XIII sec.)*, Padova 2006.

pratiche di reclutamento e le dinamiche di gerarchizzazione del lavoro all'interno dei cantieri⁸³. In area medio-adriatica, Francesco Gandolfo ha reso noto il rilievo con *San Martino e il Povero* (1315, fig. 12) proveniente dal portale della chiesa eponima a Sulmona e oggi in opera sulla facciata della chiesa di San Filippo, un pezzo di straordinaria accensione veristica (lo scultore descrive l'emaciazione del povero che si accosta a Martino) che ha fatto interrogare gli studiosi se si tratti del lavoro di uno scultore francese oppure di un italiano, toscano o locale, che si fosse acculturato su modelli transalpini. È stato ipotizzato che il rilievo fungesse da modello per quello di stesso soggetto della chiesa di San Martino a Gagliano Aterno, poco distante da Sulmona⁸⁴. Ma è nell'Adriatico del nord che si concentrano le esperienze più importanti, grazie sia alla presenza di committenti mossi da forti motivazioni ideologiche che, non da ultimo, alla facilità di approvvigionamento dei materiali. In particolare, nei primi decenni del Trecento, Venezia e Padova sono due tra i centri maggiori per la produzione e commercializzazione di scultura lapidea. I due grandi scultori in marmo del tardo Medioevo, Giovanni Pisano e Marco Romano, lavorarono entrambi per la cappella di Enrico Scrovegni a Padova⁸⁵: il primo realizzandovi il gruppo della *Madonna col Bambino e angeli* che forse decorava

⁸³ C.A. BRUZELIUS, *The Labor Force South and North: Workers and Builders in the Angevin Kingdom*, in *Arnolfo's Moment*, Acts of an International Conference, ed. by D. Friedman, J. Gardner, M. Haines, Firenze 2009, pp. 107-21; ID., *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Roma 2005 (ed. or. New Haven (CT)-London 2004).

⁸⁴ GANDOLFO, *Il senso del decoro*, pp. 95 sgg.

⁸⁵ Si veda soprattutto C. DI FABIO, *Memoria e modernità. Della propria figura di Enrico Scrovegni e di altre sculture nella cappella dell'Arena di Padova, con aggiunte al catalogo di Marco Romano*, in *Medioevo: immagine e memoria*, Atti del convegno di studi, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 532-46. Sulla traiettoria artistica e geografica di Marco Romano, il saggio fondativo di G. PREVITALI, *Alcune opere fuori contesto: il caso di Marco Romano*, «Bollettino d'Arte», 22, 1983, pp. 43-68 (ripubblicato in ID., *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991, pp. 115-36); e i saggi in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, Catalogo della mostra, a cura di A. Bagnoli, Cinisello Balsamo (Milano) 2010. La bibliografia successiva in L. PALOZZI, *Due momenti di Marco Romano e l'affermazione del Gotico in Italia*, in ID., *Tra Roma e l'Adriatico. Scultura monumentale e relazioni artistiche nella Marca d'Ancona alla fine del Medioevo*, tesi di perfezionamento (Ph.D. thesis), Pisa 2012, pp. 43-116.

l'altare maggiore della cappella, il secondo la figura più grande al vero dello stesso Enrico, oggi conservata nella sagrestia. Intorno al 1311, Marco Romano aveva trasferito la propria bottega dalla Toscana a Venezia, dove poteva godere della familiarità del vescovo di San Pietro in Castello, Iacopo Albertini, di fatto un familiare degli Albertini che avevano sostenuto Marco con importanti commissioni in terra toscana. Iniziava così, per lo scultore, l'ultimo capitolo di una straordinaria parabola biografica e artistica che lo aveva portato dall'Urbe dei Papi e dello scultore-architetto Arnolfo di Cambio, alla Siena di Giovanni Pisano e alla Casole d'Elsa dominata, appunto, dalla famiglia Albertini. La bottega veneziana di Marco Romano esercitò un ruolo egemone in Laguna, accaparrandosi commissioni di grande valore simbolico, come la figura stante di Enrico Scrovegni, appena citata, la tomba del Profeta Simeone (1318) nella chiesa eponima, e l'*Annunciazione* ai lati della *Pala d'Oro* a San Marco. Ma Marco Romano fu anche capace di proiettarsi oltre sul mercato adriatico se, come credo, fu egli a scolpire in pietra calcarea la *Madonna col Bambino*, il *San Porfirio* e i *due leoni* (fig. 13) oggi sulla facciata della Basilica di San Venanzio a Camerino, nelle Marche appenniniche⁸⁶. Lo scultore probabilmente realizzò queste opere per Camerino a Venezia: si tratterebbe dunque del primo episodio attestabile della lunga familiarità del piccolo centro appenninico con la Laguna. Da Venezia sarebbe arrivato nel secondo Trecento lo scultore, forse lombardo, incaricato di scolpire la nuova tomba-altare del santo patrono di origine longobarda Ansovino per la cappella sepolcrale della famiglia Da Varano nella Cattedrale medievale di Santa Maria Maggiore, e oggi nella cripta del duomo neoclassico; nella stessa cappella, si trovava originariamente anche la *Madonna della Misericordia* (ca. 1450) che, come ha intuito a pieno Massimo Ferretti, è uno dei capolavori misconosciuti della statuaria lignea tardo-gotica veneziana⁸⁷.

⁸⁶ PALOZZI, *Due momenti di Marco Romano*.

⁸⁷ Ferretti ha iniziato ad articolare la propria proposta attributiva («arte di Bartolomeo Buon»), e messo i punti fermi di una prima riflessione sull'iconografia della scultura, in una cospicua nota a margine di uno studio recente dedicato ad Andrea da Murano, vd. M. FERRETTI, *Andrea da Murano, 1494*, «Ricche minere», 17, 2002, pp. 5-31. Di questa proposta attributiva resta anche traccia in una comunicazione orale resa da Ferretti a Raffaele Casciaro, vd. R. CASCIARO, *Celsis Florentia nota tropheis*, in *Jacopo della Quercia ospite a Ripatransone: tracce di scultura toscana tra Emilia e Marche*, Catalogo della mostra, a cura di R. Casciaro e P. Di Girolami, Firenze 2008,

Ma a Venezia tennero bottega anche Andriolo De' Santi e, nella seconda metà del secolo e all'inizio del successivo, Jacobello e Pierpaolo dalle Masegne, e Filippo di Domenico⁸⁸. Andriolo probabilmente fu a capo di una bottega ampia, che produceva sia opere monumentali per committenti prestigiosi – quali le arche funebri dei signori di Padova Ubertino e Jacopo II da Carrara, oggi agli Eremitani – che opere seriali costruite per moduli strutturali e decorativi di più facile spedizione e assemblaggio, come si è visto nel caso dei frammenti conservati a Dubrovnik. La realizzazione di opere modulari si sviluppa negli stessi anni in pittura con i polittici. Quelli veneziani viaggiarono per l'Adriatico e talvolta risalirono i corsi dei fiumi fino all'Appennino: ne è un esempio il polittico di Paolo Veneziano oggi diviso tra la Pinacoteca P. Tacchi Venturi di San Severino Marche e la Frick Collection di New York⁸⁹. In scultura un parallelo è offerto invece dai polittici

p. 37. In precedenza, il solo Casciario aveva letto una matrice veneziana, seppure mediata, nella scultura di Camerino, vd. R. CASCIARIO, scheda 3, in *Rinascimento scolpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, Catalogo della mostra, a cura di R. Casciario, Cinisello Balsamo (Milano) 2006, p. 112: l'artista è (forse) uno scultore camerte della metà del Quattrocento, ma l'opera «sembra guardare alla statuaria veneziana»; ID., *Scultura lignea del Quattrocento in Italia: una mappa*, in «Fece di scultura di legname e colori». *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, Catalogo della mostra, a cura di A. Bellandi, Firenze 2016, pp. 103-23; 114-5, con un riferimento a «scultore veneto-marchigiano».

⁸⁸ Si rimanda il lettore ai capitoli centrali di W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, 2 voll., Venezia 1979. Su Andriolo, si vedano inoltre il saggio di Anna Sgarrella ricordato sopra a nota 67, e lo studio di Z. MURAT, *Le arche di Ubertino e Jacopo II da Carrara nel percorso stilistico di Andriolo de' Santi*, «Predella», 33, 2013, pp. 185-220, http://www.predella.it/predella_33/2.1.pdf (marzo 2023).

⁸⁹ H. KIEL, *Das Polyptychon von Paolo und Giovanni Veneziano in San Severino Marche*, «Pantheon», 35, 1977, pp. 105-8, 148. Più di recente, F. FLORES D'ARCAIS, *Paolo Veneziano e la pittura del Trecento in Adriatico*, in *Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, Catalogo della mostra, a cura di F. Flores D'Arcais e G. Gentili, Cinisello Balsamo (Milano) 2002, pp. 19-31, in part. 23-4; F. PEDROCCO, *Paolo Veneziano*, Milano 2003, pp. 123-6. Sulla congiuntura veneziana nelle Marche, si veda anche A. MARCHI, *Considerazioni su alcuni dipinti trecenteschi veneziani nelle Marche*, in *Pittura del Trecento nelle Marche*, Atti del convegno di studi, a cura di B. Cleri, M. Minardi e M. Israëls, Foligno 2018, pp. 99-116. Ringrazio Christopher Platts per aver brevemente discusso con me il polittico di San Severino Marche.

inglesi in alabastro⁹⁰ che, tra la fine del Trecento e la metà del secolo successivo, ebbero ampia diffusione nell'Europa continentale e nel bacino Mediterraneo, raggiungendo centri come Cartagena, Siviglia, Roma, Genova, Napoli e Amalfi⁹¹. In area adriatica, l'esemplare più notevole è il polittico del Museo Civico di Palazzo Schifanoia a Ferrara, probabilmente acquistato dagli Estensi per la loro cappella privata nel Castello⁹², mentre un pannello erratico con la *Testa del Battista tra angeli* si conserva nel Museo di Dubrovnik, e il museo della Cattedrale di Trogir ospita una poco nota *Crocifissione*, a indicare la possibilità che questi oggetti giungessero fino all'Adriatico sud-orientale.

Anche le signorie e i potentati familiari dell'Adriatico medievale ebbero un ruolo importante nel determinare, attraverso la mobilità degli artisti e dei modelli, la circolazione di alcune tipologie monumentali. Jacobello e Pierpaolo dalle Masegne lavorarono nella duplice veste di scultori e architetti per i Francescani di Bologna e per i signori di Mantova, oltre che a Venezia⁹³; per portare a termine il portale della chiesa di San Domenico a Pesaro (1395) i due fratelli veneziani si servirono di collaboratori, forse locali. Lo scultore veneziano Filippo di Domenico (doc. 1394-1423) seguì traiettorie analoghe⁹⁴: fu anch'egli attivo tra la Laguna, Bologna e i domini malatestiani; in particolare a Fano, dove realizzò la tomba di Paola Bianca Malatesta, oggi nel chio-

⁹⁰ Il testo fondamentale rimane quello di F.W. CHEETHAM, *English Medieval Alabasters. With a Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford 1984. Più di recente gli studi raccolti in *English Alabaster Sculptures in their Cultural Contexts*, ed. by Z. Murat, London 2019.

⁹¹ Per un repertorio degli esemplari presenti in Italia, vd. Z. MURAT, *Medieval English Alabaster Sculptures: Trade and Diffusion in the Italian Peninsula*, «Hortus Artium Medievalium», 22, 2016, pp. 399-413.

⁹² R. VARESE, *Un polittico inglese in alabastro*, in *Il museo civico in Ferrara: donazioni e restauri*, Catalogo della mostra, a cura di E. Bonatti, Firenze 1985, pp. 124-8.

⁹³ Per questo e quanto segue, si fa sempre riferimento a WOLTERS, *La scultura*.

⁹⁴ M. MEDICA, s.v. *Filippo di Domenico*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XLVII, Roma 1997, pp. 734-5. Per le acquisizioni recenti sull'attività dello scultore si veda L. CAVAZZINI, *Un profeta veneziano di Filippo di Domenico*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: commande, production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, éd. par R. Alcoy et A. Dominique, Paris 2012, pp. 608-15, con bibliografia. Si veda inoltre A. MARKHAM SCHULZ, *Unpublished Documents on Venetian Architects and Sculptors: Jacobello and Pierpaolo Dalle Masegne, Filippo di Domenico, Tullio Lombardo, and Others*, «Arte veneta», 76, 2019 (2020), pp. 230-39, 250.

stro di San Francesco. I Malatesta di Rimini e Pesaro si servirono dei pittori e degli scultori delle corti padane: oltre ai fratelli dalle Masegne, reclutarono il pittore Iacopo Avanzi, cui Daniele Benati e Pier Giorgio Pasini hanno attribuito gli affreschi di soggetto antico della rocca allodiale di Montefiore Conca⁹⁵. Da parte sua, il signore di Pesaro, amico e corrispondente di Francesco Petrarca, Pandolfo II Malatesta († 1373), scelse a modello per il proprio sepolcro funebre l'arca pensile che Andriolo De' Santi aveva creato per Jacopo II da Carrara a Padova, e per cui il poeta aveva composto l'epitaffio⁹⁶.

Tra Trecento e primo Quattrocento, infine, un numero più grande di lapicidi e scultori in pietra operarono nell'Adriatico centrale pur non essendo oggi possibile documentare per loro relazioni significative con Venezia⁹⁷. I nomi di questi artisti non sono passati agli

⁹⁵ Si è appena detto del portale di San Domenico a Pesaro. Per l'attribuzione delle pitture della Rocca allodiale dei Malatesta a Montefiore Conca (Pesaro) a Iacopo Avanzi, vd. D. BENATI, *Pittura del Trecento nell'Emilia e Romagna*, in *La pittura in Italia*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1985, pp. 155-94, in part. 184; P. PASINI, *Jacopo Avanzi e i Malatesti: la "camera picta" di Montefiore Conca*, «Romagna arte e storia», 6, 1986, pp. 5-30. Per l'episodio all'interno di una valutazione complessiva della parabola del pittore, D. BENATI, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992, pp. 23-41.

⁹⁶ I frammenti superstiti della tomba di Pandolfo si conservano, non riconosciuti, nella chiesa di San Francesco a Pesaro. Ho proposto una ricostruzione della tomba a partire dai frammenti erratici in L. PALOZZI, *Pandolfo II Malatesta, la fama e la fortuna del sepolcro preumanistico*, in ID., *Tra Roma e l'Adriatico*, pp. 117-66. Sul rapporto tra Petrarca e Pandolfo II Malatesta, R. WEISS, *Il primo secolo dell'Umanesimo. Studi e testi*, Roma 1949, pp. 69-102.

⁹⁷ Due disegni seicenteschi testimoniano che Bonaventura realizzò un'arca pensile, con il defunto raffigurato in vesti vescovili. Chiara Santarelli ha individuato un piccolo frammento superstite del monumento in Palazzo Foschini a Ravenna, vd. C. SANTARELLI, *L'arca di Giovanni Visconti da Oleggio e l'attività di Bonaventura da Imola: ricerche su un monumento trascurato e su uno scultore dimenticato del Trecento marchigiano*, tesi di laurea triennale, Macerata 2005, *passim*. In quanto segue, rielaboro quanto già scritto in PALOZZI, *Venetian or Adriatic?*, pp. 861-73, al quale rimando sia per i documenti cui si fa riferimento nel testo che per la bibliografia. Dinamiche analoghe sono testimoniate per l'alto Adriatico. Si leggano gli studi di Guido Tigler, e soprattutto, G. TIGLER, *La scultura romanica e gotica a Venezia e in Dalmazia nel quadro delle relazioni artistiche fra Bisanzio e le regioni adriatiche*, in *Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, Catalogo della mostra, a

annali della storia dell'arte, eppure i documenti non li tacciono. Un esempio tra i meglio documentati è quello dello scultore Bonaventura di Jacopino de' Filippi da Imola, di cui possiamo seguire i movimenti tra il sesto e il settimo decennio del Trecento. L'11 novembre 1353, Bonaventura era incaricato di eseguire la nuova tomba del teologo benedettino San Pier Damiani († 1072) per la chiesa di Santa Maria Forisportam nella città di Faenza: ovvero, ad appena venti chilometri dalla natia Imola, lungo il tracciato dell'antica via Emilia⁹⁸. Dopo quattro anni di buio documentario, lo scultore ricompare ad Ancona, a poche decine di chilometri di distanza da Faenza, sempre lungo la direttrice sud. Insieme ad un Giacomo Palmeri da Fermo, Bonaventura è stato incaricato di scolpire stemmi araldici e un numero imprecisato di cornici di finestre per la rocca commissionata dal legato pontificio Egidio Albornoz nel 1355. La rocca fu distrutta dalla popolazione di Ancona nel 1483, e ne rimangono oggi solo pochi resti, per altro di dubbia attribuzione, ma i documenti confermano che quello anconetano fu un vero e proprio cantiere adriatico e che la provenienza delle maestranze fu estremamente varia. I lapicidi Domenico da Bologna e Giacomo di Bartolo da Venezia furono incaricati di scolpire un gran numero di mensole in pietra, e il materiale idoneo a questa e ad altre opere scultoree e architettoniche fu reperito, secondo i documenti, a Rovigno, in Istria. Costruttori e muratori furono pure reclutati in regioni diverse: i maestri Nicola e Ciccarello da Norcia, nell'Appennino umbro-marchigiano, furono affiancati sul cantiere anconitano da un

cura di F. Flores d'Arcais, G. Gentili, Milano 2002, pp. 81-91; ID., *Scultori itineranti o spedizioni di opere? Maestri campionesi, veneziani e tedeschi nel Friuli gotico*, in *Artisti in viaggio, 1300-1450. Presenze foreste in Friuli-Venezia Giulia*, Atti del convegno di studi, a cura di M.P. Frattolin, Udine 2003, pp. 121-68; ID., *Scultori lombardo-friulani del Trecento a Trieste*, «Arte in Friuli, Arte a Trieste», 26, 2007 (2008), pp. 35-56; ID., *La scultura lapidea veneziana d'età gotica a Trieste*, in *Medioevo a Trieste. Istituzioni, arte, società nel Trecento*, Atti del convegno di studi, a cura di P. Cammarosano, Roma 2009, pp. 331-52. Inoltre, vd. almeno I. FISKOVIĆ, *Traversando il mare: l'arte tra Duecento e Rinascimento*, in *Arte per mare: Dalmazia, Titano e Montefeltro dal primo Cristianesimo al Rinascimento*, Catalogo della mostra, a cura di G. Gentili e A. Marchi, Milano 2007, pp. 48-59. Tra i contributi recenti tesi a inquadrare l'alto Adriatico come spazio artistico, si vedano anche i saggi raccolti in *Medioevo adriatico. Circolazione di modelli, opere e artisti nell'alto Adriatico tra VIII e XV secolo*, a cura di F. Toniolo e G. Valenzano, Roma 2010.

⁹⁸ SANTARELLI, *L'arca di Giovanni Visconti da Oleggio*.

Omodeo di Lanfranco di Cremona e da un Martino di Sessa, nella regione dei laghi lombardi. Infine, un certo Minghino e un tale Iacopo furono reclutati rispettivamente a Faenza e a Imola, e si potrebbe dunque congetturare che i due avessero conosciuto Bonaventura prima di approdare, forse congiuntamente al maestro, ad Ancona.

Dopo la parentesi anconetana, di Bonaventura perdiamo ancora le tracce fino al 1366, quando firma, con l'epigrafia larga e incerta dell'alfabeto, l'arca funebre del tiranno Giovanni Visconti di Oleggio nel Duomo di Fermo: «*Tura de Imola fecit hoc opus*»⁹⁹. La tomba del Visconti riprende il modello del sarcofago su supporti verticali inaugurato dall'arca di San Domenico a Bologna, che ebbe ampia fortuna in area adriatica e di cui Bonaventura, percorrendo la via Emilia, dovette conoscere più di una derivazione¹⁰⁰. L'opera non è altrimenti documentata che dall'iscrizione, e dunque non sappiamo come la commissione cadesse nelle mani di Bonaventura; d'altro canto è verosimile che lo scultore si fosse fatto un nome in area centro-adriatica, prima realizzando la tomba di San Pier Damiani a Faenza, poi lavorando in Ancona per il cardinale Albornoz in compagnia di un Giacomo da Fermo, che – proviamo a congetturare – avrebbe potuto parlarne a Giovanni Visconti o, più verosimilmente, a uno dei suoi consiglieri o emissari. Bisogna poi considerare che nel 1358 lo stesso Giovanni Visconti era transitato per Imola e Faenza, sulla strada che da Bologna lo conduceva nella Marca, e, in quell'occasione, il futuro signore di Fermo avrebbe potuto vedere una o più opere di Tura e forse persino incontrare lo scultore.

Nel Trecento, le relazioni costiere medio-adriatiche si esprimono anche sul versante della tipologia dei manufatti, grazie a singoli artisti e a compagnie di artefici che si associano per brevi periodi di tempo elaborando un bagaglio di formule comuni. È questo il caso di una serie di portali in area abruzzese e molisana studiati da Francesco

⁹⁹ Sul monumento vd., da ultimo, G.A. VERGANI, *Un signore lombardo, uno scultore romagnolo e un sepolcro 'alla veneziana' nelle Marche del Trecento. Bonaventura da Imola e l'Arca di Giovanni Visconti da Oleggio nel Duomo di Fermo*, in *Civiltà urbana e committenze artistiche al tempo del Maestro di Offida (secoli XIV-XV)*, Atti del convegno di studi, a cura di S. Maddalo e L. Sanfilippo, Roma 2013, pp. 219-40.

¹⁰⁰ Come hanno chiarito Chiara Santarelli e Graziano Alfredo Vergani (*infra*, nota 103), tra gli esempi che Bonaventura poté conoscere ci fu la tomba del Beato Jacopo Salomone (1340) nella chiesa domenicana di Forlì, opera oggi nel museo. Anch'essa fu eseguita a Venezia per essere spedita e assemblata a Forlì.

Gandolfo¹⁰¹. La serie include il portale di Ortona, scolpito da un Nicola Mancino, e quelli di Lanciano e Larino, che Gandolfo riferisce allo scultore Francesco Perrini. Qui si può solo suggerire un ulteriore possibile tassello di questa geografia, poco più a nord: il portale laterale (nord) della chiesa di San Francesco ad Ascoli Piceno. Se la datazione proposta di recente alla fine del Duecento è corretta, la soluzione delle colonne libere spezzate con mensole figurate appare nel portale di San Francesco ad Ascoli ben prima che negli esempi di Lanciano e Larino: non è inverosimile che Francesco Perrini avesse tenuto conto dell'esempio marchigiano o di uno a quello analogo oggi scomparso¹⁰².

Questa 'geografia delle tipologie' si sviluppa anche nella direzione opposta, dall'Abruzzo alle Marche, a indicare la mobilità di artisti e modelli lungo la costa adriatica. Lo dimostra il confronto tra i rosoni scolpiti dallo stesso Francesco Perrini a Larino e a Lanciano, e quello realizzato in pietra calcarea per la Cattedrale di Fermo, datato da un'iscrizione al 1348, l'anno della grande peste (fig. 14)¹⁰³. Il rosone di Fermo è un'opera di grandi dimensioni, la cui realizzazione avrà richiesto ingenti risorse economiche. Il grande tondo è infatti ricamato con tralci di vite abitati da uccelli, e ciascuna delle colonnine del rosone esibisce un diverso motivo decorativo, dalla semplice spirale fino a geometrie spezzate di notevole complessità; si deve inoltre considerare che, in origine, la *tracery* del rosone era interamente decorata da campi in mosaico a tessere d'oro, rosse e blu, di cui restano ancora oggi porzioni significative. L'artista che realizzò il rosone si firmò in un'iscrizione posta nell'intradosso della parte alta dell'oculo, ricca di abbreviazioni e dall'andamento bistrofedico intorno al motivo centrale della croce: oggi è pressoché indecifrabile a causa dell'erosione degli agenti atmosferici, ma alcuni vi hanno letto il nome di Giacomo di Palmerio, forse, come ho proposto in altra sede, lo stesso artista che lavorò a fianco di Bonaventura da Imola ad Ancona negli anni Cinquanta del Trecen-

¹⁰¹ F. GANDOLFO, *Francesco Perrini e i rapporti tra Abruzzo e Molise ai primi del Trecento*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 59, 2004 (2010), pp. 121-53.

¹⁰² Sul portale di Ascoli Piceno, G. MICOZZI, *San Francesco in Ascoli: un'ipotesi di committenza*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del convegno di studi, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2006, pp. 209-20.

¹⁰³ Sul rosone, in sintesi, vd. G. CORSO, *Scultura in pietra nella Marca meridionale. Evoluzione e digressioni nei portali tardogotici*, in *Civiltà urbana*, pp. 191-218, in part. 198-9.

to¹⁰⁴. La coincidenza sarebbe tanto più interessante in considerazione del fatto che sia questa iscrizione che quella che data il lavoro al 1348, immurata nel paramento lapideo di facciata appena al di sopra del rosone, dimostrano una familiarità con l'alfabeto latino e la parola scritta ben maggiore di quella dimostrata da Bonaventura da Imola nella sottoscrizione del monumento Visconti a Fermo: forse Giacomo, a differenza di Bonaventura, aveva potuto affidarsi alle premure di un buon oratore, oppure, ebbe la fortuna di ricevere un'istruzione non comune per uno scalpellino di quei tempi. Tornando all'analisi dei rosoni, si può notare che i *patterns* decorativi sono differenti a Larino, a Lanciano e a Fermo, e che la ricca decorazione a mosaico compare solo in quest'ultimo esempio. Tuttavia, la sintassi strutturale dei tre rosoni è sostanzialmente analoga, tanto da far pensare che Giacomo di Palmerio (se fu lui l'autore del rosone di Fermo) avesse potuto conoscere da vicino, forse per avervi lavorato, i cantieri abruzzesi e molisani di tre decenni precedenti. Ancora una volta il tracciato ideale e reale delle relazioni evidenziate ricalca quello dei commerci che facilitano la mobilità di merci, uomini e idee: il primo trattato commerciale tra Fermo e Termoli (il porto di riferimento di Larino) risale al 1225¹⁰⁵.

Gli ultimi tre esempi fanno emergere la vivacità della produzione scultorea centro-adriatica della prima metà del Trecento. Questa non si distingue per una fisionomia riconoscibile, ma, al contrario, proprio per la contaminazione delle formule decorative e l'eterogeneità degli esiti stilistici, favorita dalla mobilità umana e artistica tra i centri della regione adriatica. Tra la fine del secolo e gli inizi di quello successivo, scultori che oggi diremmo 'marchigiani' e 'abruzzesi' furono attivi in Dalmazia a capo di botteghe eterogenee dal punto di vista linguistico, culturale e artistico¹⁰⁶. I trattati commerciali tra le due sponde dell'A-

¹⁰⁴ Altri vi hanno letto invece il nome di Palmerio, forse il padre, e primo maestro, di Giacomo. Vd. G. TIGLER, *Il Duomo di Fermo*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, Atti del convegno di studi, a cura di E. Neri Lusanna, Todi 2013, pp. 239-80, in part. 274, nota 34, che ricapitola le diverse interpretazioni e conclude che «rimane qualche perplessità sul nome esatto dell'artista [...]: Giacomo di Palmerio, Giacomo Palmerio o Palmerio».

¹⁰⁵ W. HAGEMANN, *Un trattato del 1225 tra Fermo e Termoli finora sconosciuto*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, 3 voll., Napoli 1959, I, pp. 175-88. Per il Molise come crocevia culturale già in epoca romanica, F. GANGEMI, *Il Molise romanico: identità e influssi di un crocevia culturale*, «Storia dell'Arte», 143-145, 2016, pp. 7-26.

¹⁰⁶ Bibliografia citata nelle note seguenti.

driatico datano addirittura agli inizi del Duecento e potrebbero aver fornito l'infrastruttura giuridica entro cui questi scambi ebbero luogo. Un esempio noto è quello di Nuccio Uzzinelli da Fermo, cui i cittadini di Zara commissionarono nel 1401 la costruzione di una cappella dedicata a San Simeone nella loro Cattedrale, dopo che al lavoro aveva rinunciato un artista di Sulmona, di nome Paolo, già in precedenza attivo tra Zadar (Zara) e Pago in Dalmazia¹⁰⁷. I documenti pubblicati da Ivo Petricioli permettono di seguire il progressivo e spettacolare naufragare dell'impresa della cappella di San Simeone sullo sfondo delle molteplici attività artistiche e commerciali nel frattempo intraprese a Zara e nell'Adriatico dal capo-bottega Nuccio¹⁰⁸. Nei primi anni del Quattrocento la bottega di Nuccio si amplia considerevolmente, ed entrano a farne parte i fermani Domenico e Matteuccio e i dalmati Giorgio da Liuba, Martino da Zadar, e Cvitan da Trogir; le forme d'ingaggio variano di caso in caso e notevole tra tutte è la clausola con cui il giovanissimo Giorgio si impegnava a trascorrere il resto della propria vita con Nuccio, in quella che sembra più l'acquisizione di uno schiavo che non un contratto di apprendistato¹⁰⁹. Il caso di Giorgio ci dice quanto poco conosciamo delle modalità operative delle botteghe medievali di scultura e delle condizioni di lavoro, che oggi chiameremmo disumanizzanti, cui furono sottoposti scalpellini e scultori. Sul cantiere di Nuccio a Zara non mancarono poi contrattempi e presenze inaspettate. Lo scultore Pietro da Sebenico fu ingaggiato nel 1305 per le parti figurate della cappella: le statue dei dodici Apostoli, un gruppo dell'*Annunciazione* e un'*Incoronazione della Vergine con angeli*. Ma per motivi che i documenti superstiti tacciono, egli non si presentò mai sul cantiere, causando ulteriori ritardi all'impresa¹¹⁰. L'anno successivo, tra gli aiuti di Nuccio figura invece un artista tedesco di cui

¹⁰⁷ In sintesi, PALOZZI, *Venetian or Adriatic?*, pp. 866-7. Su Paolo da Sulmona, I. PETRICIOLI, *Paolo da Sulmona. Uno scultore trecentesco abruzzese in Dalmazia*, in *L'Abruzzo e la Repubblica di Ragusa tra il XIII e il XVII secolo*, Atti del convegno di studi, 2 voll., Ortona 1988-89, II, 1989, pp. 69-74; A. GHISSETTI GIAVARINA, *Paolo di Vannozzo da Sulmona architetto e scultore del Trecento*, «La rivista dalmatica», 59, 1988, pp. 234-7.

¹⁰⁸ I. PETRICIOLI, *Fermo e Zara. Contatti artistici tra Medioevo e Rinascimento*, «Notizie da Palazzo Albani», 13/2, 1984, pp. 7-16.

¹⁰⁹ Drzavni arhiv, Zadar (Archivio di Stato, Zara), *Not. Vannes quondam Bernardi de Firmo*, B. I, F. II, fol. 231.

¹¹⁰ Per questo e per gli altri documenti che ci permettono di ricostruire la compo-

non si conoscono ulteriori attestazioni documentarie: Cristoforo da Vienna. Verso il 1412, quando Nuccio fu definitivamente esonerato dal lavoro, il cantiere della cappella di San Simeone doveva somigliare alla Torre di Babele. Che lingua avranno parlato? Non è una domanda retorica. Se i volgari italiani furono praticati in alcune zone della Dalmazia in ragione degli scambi economici frequenti, non è certo (ma neanche lo si può escludere) che un lapicida con poca o nessuna alfabetizzazione ne fosse capace. Limitate nel tempo e addirittura precarie, associazioni tra lavoratori di lingua e formazione tecnica diverse potevano trasparire sul piano pratico, ovvero, nelle opere. Fu questo il caso. In un documento fermo del 30 aprile 1413 Nuccio è detto *protomagister* della Cattedrale e, di fatto, l'unica opera superstite che possiamo avvicinare a Nuccio e alla sua bottega è proprio il rifacimento primo quattrocentesco del portale maggiore di questo edificio¹¹¹. A Fermo, la documentata polifonia geografica e linguistica della bottega di Nuccio Uzzinelli, ben attestata, come si è detto, dai documenti superstiti, sembra trasporsi in una plurivocità di linguaggio artistico. La struttura originale del portale, su cui modifiche e aggiunte si andavano ad innestare, era stata realizzata dalla bottega di Giorgio da Como nel secondo decennio del Duecento, secondo il modello celebre della Porta Regia della Cattedrale di Modena che ebbe amplissima diffusione in area adriatica¹¹². La bottega di Nuccio rispettava le preesistenze e si limitava ad aggiungere, ai lati degli stipiti, due paraste scolpite in bassorilievo con scene di *Vendemmia mistica*, in cui, accanto alle figure umane, compaiono uccelli, un drago, gli animali astrali dello Scorpione e del Cancro (rappresentato come un'aragosta), e l'Idra. Tra i racemi di vite non si svolge una narrazione nel senso comune, accettato, del termine, ma piuttosto un'associazione libera di elementi visivi umani, vegetali e animali che fa pensare alla giustapposizione di disegni usciti da uno o più taccuini di modelli. È evidente che il capocantiere Nuccio riuscì almeno ad imporre ai propri lavoranti un omogeneo *modus operandi* basato sull'utilizzo massiccio del trapano (punte piccole e grandi) per delineare i contorni delle figure, ma anche per mettere i punti fermi di un sistema di pieghe delle vesti, come si vede nella lunga

sizione della bottega di Nuccio Uzzinelli rimando al regesto in PETRICIOLI, *Fermo e Zara*, pp. 7-16.

¹¹¹ Per l'identificazione PALOZZI, *Venetian or Adriatic?*, pp. 866-7.

¹¹² E. ZAPPASODI, *Persistenze romaniche. La fortuna della Porta Regia nelle Marche meridionali tra Due e Trecento*, in *Umbria e Marche in età romanica*, pp. 281-96.

tunica della donna che raccoglie un grappolo d'uva mentre si volta a guardare il pellicano alle sue spalle nella parasta di destra del portale.

Non è stato ancora notato che nel bestiario astrologico del portale di Fermo confluirono anche elementi di osservazione analitica della natura, non sappiamo se effettuati dagli stessi scalpellini, o, come sembra più verosimile, da chi elaborò i modelli grafici per il portale, probabilmente il capo-bottega Nuccio. È il caso dell'aragosta (*Homarus vulgaris*, o *Homarus gammarus*, fig. 15), che simbolizza il segno del Cancro e di cui l'esemplare scolpito a Fermo descrive attentamente le spine delle chele, i solchi cefalico e brachiocardico dell'esoscheletro, e i peduncoli dell'uropode (la coda)¹¹³. Un'attenzione protoscientifica alla morfologia degli esseri minori del mondo animale fu diffusa nell'illustrazione libraria già un secolo addietro, soprattutto nelle immagini di insetti che affollano i margini del famoso, quanto enigmatico, Codice Cocharelli, oggi smembrato, e di cui si conserva nella National Library di Londra il nucleo più importante¹¹⁴. Il codice è una miscellanea di soggetto storico redatta e illustrata di propria mano dai membri della famiglia mercantile genovese dei Cocharelli. È interessante che queste rare istanze di osservazione diretta del mondo animale siano più frequenti ai margini della grande storia dell'arte, e in oggetti realizzati non da artisti professionisti, ma da personaggi di cui possiamo documentare una formazione, e attività professionali, molteplici e concomitanti. Gli artropodi del portale del Duomo di Fermo e quelli del codice Cocharelli furono disegnati da individui precocemente interessati all'osservazione ravvicinata e autoptica delle cose naturali, un'attenzione particolarmente necessaria a chi viaggiava i mari esercitando la mercatura e il commercio. A questo punto sarà utile segnalare che lo stesso Nuccio Uzzinelli abbracciò la mercatura all'aprirsi del Quattrocento, proprio mentre il cantiere della Cappella di San Simeone languiva, ed egli stesso contravveniva alle disposizioni contrattuali impegnandosi in piccole commissioni artistiche, come quella per la tomba ad arcosolio del macellaio Mirko nella stessa Zara (un'opera oggi perduta). Nel 1406 e nel 1412 Nuccio acquistava infatti due barche marciliane, e, in almeno un caso documentato, avrebbe

¹¹³ Ringrazio G.T. Bergkvist della Royal (Dick) School of Veterinary Studies dell'Università di Edimburgo per queste informazioni.

¹¹⁴ Per gli aspetti del codice che qui ci interessano, si veda G.E. HUTCHINSON, *Aposematic Insects and the Master of the Brussel Initials*, «American Scientist», 62/2, 1974, pp. 161-71, in part. 161-2, con bibliografia.

impiegato il vecchio proprietario del vascello come timoniere di un viaggio commerciale: nel settembre del 1413 Nuccio faceva trasportare un carico di formaggio da Fermo a Zara. Su una delle sue navi, molto probabilmente, avrebbero viaggiato anche le pietre che, cavate sull'isola istriana di Molat (Molada), come testimoniano i documenti, furono destinate ai lavori per la Cattedrale di Fermo. Nuccio fu dunque uno degli *small-scale traders* che praticarono il commercio marittimo come una delle loro molteplici attività¹¹⁵.

L'ecologia dell'Adriatico tardo medievale fu capillarmente interconnessa e solidale al di là delle divisioni amministrative. Nei centri della costa occidentale, e particolarmente nella regione amministrativa della Marca d'Ancona, il materiale per la scultura lapidea arrivò dall'Istria, che ne è ricca e le dà il nome. Gli scultori, invece, arrivarono un po' dappertutto: a prescindere dalla propria provenienza geografica, essi condivisero analoghe traiettorie, umane e professionali, adriatiche. Quello delineato è dunque un contesto ad alta mobilità geografica, e l'Adriatico sicuramente favorì la porosità tra socialità locali, di costa, e sulle due sponde. Nella prima metà del Quattrocento rotte simili a quelle sperimentate da Nuccio saranno solcate da scultori tecnicamente più capaci: tra tutti quel Giorgio di Matteo da Sebenico che eseguì i portali delle chiese di Sant'Agostino, San Francesco e la Loggia dei Mercanti ad Ancona¹¹⁶.

Sarebbe poco prudente inferire anche solo una tendenza dalle poche testimonianze documentarie e materiali esistenti: ma sembra che gli artisti, e soprattutto gli scultori, si associassero in compagnie a scopo limitato, talvolta sul filo della contingenza. L'elevata mobilità umana e la relativa facilità di viaggio rendevano il reclutamento agevole. Quando queste associazioni furono più permanenti, come potrebbe essere stato il caso per i rosoni e i portali abruzzesi studiati da Gandolfo, sembrano delinearsi tendenze funzionali, strutturali e formali meno transitorie: un *modus operandi* mentale oltre che tecnico. L'esempio di Nuccio Uzzinelli ci mette tuttavia in guardia sul modo che questi scultori poterono avere di intendere un concetto moderno come quello di tradizione. Per essi poteva essere piuttosto una 'traduzione' – di modelli disparati e magari solo giustapposti a creare una pseudo-narrazione – o meglio una narrazione non consequenziale come quella della *Vendemmia*

¹¹⁵ DORIN, *Adriatic Trade Networks*, p. 271.

¹¹⁶ Sullo scultore vd., da ultimo, F. MARIANO, *Giorgio di Matteo da Sebenico e il 'Rinascimento alternativo' nel '400 adriatico*, «Critica d'arte», 73/45-46, 2011 (2012), pp. 7-34.

mistica sulle paraste esterne del portale del Duomo di Fermo, dove accanto a un putto che sembra cavato da un manoscritto del dodicesimo secolo si trovano due figure femminili che fanno il contrappunto a quelle dei capitelli tre e quattrocenteschi di Palazzo Ducale a Venezia; e dove, come si è detto, si trovano rappresentati animali fantasiosi accanto ad altri osservati, con attenzione lenticolare, in natura.

Sullo scorcio del Trecento e agli inizi del Quattrocento, la mobilità interna all'Adriatico fu particolarmente intensa, e non mancarono, anche a queste altezze cronologiche, presenze esterne. Come si è visto, nella bottega di Nuccio a Zadar fu attivo un Cristoforo da Vienna; mentre un lapicida catalano che si firma con le sole iniziali, 'L. M.', scolpì nella pieve di Santa Maria a Visso (Macerata), nell'Appennino umbro-marchigiano, la tomba di un religioso in odore di eterodossia, il Beato Niccolò Siciliano (m. 1385)¹¹⁷. Non sappiamo come il 'Maestro L M' arrivasse a Visso, eppure la presenza, documentata negli stessi anni, di una forte comunità catalana ad Ancona potrebbe indicare un vettore di penetrazione percorso anche dal nostro artista: un lapicida catalano che fosse approdato ad Ancona avrebbe potuto continuare verso l'interno, e verso l'Appennino, attratto dalla fama dei centri di Visso e Norcia, dove veniva cavata una pietra adatta alla scultura architettonica e dove, già al tempo della costruzione della fortezza alboroziana di Ancona, i tagliapietre erano riuniti in gilde. Alternativamente, si potrebbe pensare che il maestro fosse un membro dello stesso ordine religioso di Niccolò Siciliano, gli Apostoli della Povera Vita. I documenti dicono che la comunità vissana degli Apostoletti – come furono chiamati anche questi entusiasti della semplicità e del rigore – fu intima, ma internazionale, e bisogna forse chiedersi se il 'Maestro L M' non fosse proprio un confratello catalano del siciliano Niccolò, che, avendo ricevuto un apprendistato da scalpellino, venne incaricato dell'esecuzione della tomba. Se le domande restano, inevitabilmente, aperte, è certo che sia Niccolò che il 'Maestro L M' dovettero solcare il Mediterraneo prima di stabilirsi nell'Appennino centro-italiano.

1435: cesura e conclusioni

Uno scalpellino traduce in pietra d'Istria l'iscrizione dedicatoria latina del nuovo portale della Basilica agostiniana di San Nicola a Tolent-

¹¹⁷ Ho discusso l'identità dello scultore in PALOZZI, *Venetian or Adriatic?*, pp. 867-9.

tino¹¹⁸. Siamo nel 1435. Il portale, appena eretto in facciata, era stato commissionato solo tre anni prima dal condottiero Niccolò Mauruzi allo scultore fiorentino Nanni di Bartolo detto, come apprendiamo proprio dall'iscrizione tolentine, *Rubeus*, 'il Rosso'. 'Rosso' aveva lasciato Firenze per Venezia tra la fine del 1423 e gli inizi dell'anno successivo, e, in Laguna, avrebbe lavorato per la Fabbriceria di San Marco, per la Repubblica e per un numero più grande di committenti privati, estendendo il proprio raggio d'azione alla terraferma veneta e all'Adriatico. Lo scultore realizzò nella propria bottega veneziana anche il nuovo portale della Basilica di San Nicola, che, come prima le sculture di Marco Romano per Camerino, avrebbe raggiunto la Marca d'Ancona per via d'acqua: un primo tratto in direzione sud lungo la costa occidentale dell'Adriatico, poi risalendo il fiume Chienti, allora navigabile per lunghi tratti e periodi dell'anno, fino a Tolentino. Per volontà di 'Rosso', del committente o di entrambi, ma con le parole di un retore, l'iscrizione latina esibiva la complessa geografia dell'opera.

I versi ricordano che 'Rosso' «scultore di Firenze, città celebre per i propri trofei artistici» scolpì il portale per Tolentino a Venezia, utilizzando una pietra venetica, ovvero, diremmo oggi utilizzando una diversa generalizzazione, istriana¹¹⁹. L'iscrizione descrive dunque in gran dettaglio le circostanze della creazione del portale, suggerendo una precisa gerarchia artistica tra Firenze, la celebre patria dell'artefice, e Venezia, i cui molteplici tesori artistici sono invece taciuti. La storiografia non ha insistito abbastanza sull'importanza di una tale dichiarazione di valore che, oltre un secolo prima della pubblicazione delle *Vite* di Giorgio Vasari, e in una località geografica minore del versante adriatico della Penisola, propone il primato dei toscani nelle arti plastiche. L'enfasi su Firenze indirettamente celebrava anche il nome del committente Niccolò, che, nato a Tolentino, aveva tuttavia legato il ricordo delle proprie imprese militari alla città toscana, dove alla morte, nel 1435, sarebbe stato sepolto, e dov'è ancora effigiato nel celebre affresco di Andrea del Castagno in Santa Maria del Fiore: uno dei «trofei artistici» ricordati dall'iscrizione.

¹¹⁸ Sul portale, A. MARKHAM SCHULZ, *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino*, Firenze 1997.

¹¹⁹ L'iscrizione recita: «Sed postquam petiit caelum mens alma potentis / Hos baptismum memor fraterq. quod iusserat olim / transferri lapides Veneto del climate fecit / composuit rubeys decus hoc lapidia Ioannes / quem genuit celsis Florentia nota trophais / MCCCCXXXV».

Siamo negli anni che precedono il Concilio di Firenze. In Firenze, in quello stesso 1435, Leon Battista Alberti porta a termine il trattato *Della Pittura*, mentre Donatello completa l'*Annunciazione Cavalcanti* in Santa Croce. Lorenzo Ghiberti lavora alacremente alla *Porta del Paradiso*. Non diversamente da Ghiberti nei suoi *Commentari*, l'estensore dell'iscrizione di Tolentino dovette percepire l'esistenza di una tradizione artistica (i «trofei») che da Cimabue e Giotto conduceva fino ai propri giorni. Probabilmente, egli percepì anche, nella propria «coscienza della storia», una cesura tra l'arte del proprio tempo e quella dei secoli precedenti, su cui questo saggio si è concentrato. Insomma, chi compose l'epigrafe di Tolentino fu già in possesso di una coscienza storica dell'arte italiana e regionale: Firenze, Venezia, e, nelle province, Tolentino. La gerarchizzazione del campo artistico e della sua geografia (centro e periferia) che si realizza nel primo Rinascimento fiorentino ha avuto effetto fin dentro i nostri giorni, e visti attraverso gli occhi dell'anonimo estensore dell'iscrizione di Tolentino, i territori dell'Adriatico sono periferici e non possono che produrre un'arte provinciale, ovvero: veneta, marchigiana, abruzzese, istriana, dalmata, o pugliese.

In questo saggio, ho cercato di esporre i limiti epistemologici di questo approccio localistico allo studio dell'Adriatico medievale, soprattutto la sua staticità, che oscura la frequenza di relazioni umane, materiali e artistiche di quello che fu uno spazio economico, culturale e artistico interconnesso al proprio interno e aperto verso l'esterno. Ho dunque proposto di riconnettere l'Adriatico medievale al Mediterraneo, ovvero di comprendere il primo come una 'micro-regione' ecologica e artistica del secondo. Questa nuova 'micro-ecologia' dell'Adriatico medievale sposta l'enfasi del discorso storico-artistico dalle terre emerse, con le loro unità amministrative, alle masse d'acqua con il loro potenziale di connessioni che possono essere descritte utilizzando un paradigma che gli studi storici globali hanno preso in prestito dalla sociologia: quello di rete o di *network*.

I porti e le città di riviera e dell'entroterra furono i nodi di queste reti, che si diramavano ulteriormente nei *networks* viari e fluviali. Se le rotte marine furono le 'autostrade'¹²⁰ del Medioevo, strade e fiumi furono diverticoli capaci di penetrare dentro le catene montuose alpine ed appenniniche, permettendo ad esempio alla bottega dei pulpiti

¹²⁰ L'espressione sarà familiare a chi ha potuto assistere alle lezioni di Massimo Ferretti sulla geografia della scultura italiana.

in stucco di spostarsi nelle valli abruzzesi, o al catalano 'Maestro L M' di stabilirsi ai piedi dei Monti Sibillini seguendo le orme del fraticello eretico di Sicilia, Niccolò. È stato notato che tra Duecento e Trecento le città attuarono misure straordinarie per elevare i propri coefficienti di connettività, «rinnovando strade, canali, ponti, combattendo i briganti e riducendo i pedaggi»¹²¹: sulle grandi autostrade d'acqua che connettono l'Adriatico agli altri mari del Mediterraneo viaggiarono artisti di fama transadriatica, come il plastificatore Barisano da Trani che operò nella Palermo del sovrano normanno Guglielmo II, pressoché in concomitanza con il suo omologo Bonanno Pisano. Le corti e in generale le sedi dei poteri politici rappresentarono i nodi ad alta connettività della rete (o delle reti); essi furono capaci di attrarre opere e artisti da – e di propagare idee e oggetti verso – punti sia vicini che distanti nello spazio e nel tempo: si pensi al riuso di materiali antichi e del marmo in particolare. Lo stesso vale per i grandi porti commerciali, cui la semiotica delle carte nautiche medievali dà risalto rubricandone (letteralmente, con l'inchiostro rosso) i nomi¹²² (fig. 1).

Lo studio della 'micro-ecologia' artistica dell'Adriatico medievale propone tuttavia un correttivo all'enfasi che la storiografia recente ha posto su tali nodi ad alta connettività. L'Adriatico ebbe infatti una dimensione commensurabile e intermedia. Ho proposto di utilizzare il concetto di 'networks di scala' per descrivere le interazioni possibili tra centri maggiori, minori e minimi dei *networks* dell'Adriatico. È importante considerare che non tutti i nodi di una rete competono sempre allo stesso livello, e che le interazioni di raggio ridotto tra socializzazioni locali possono essere tanto più efficienti e generative di quelle di lungo raggio (che, per contro, necessitano di maggiori energie economiche e umane per funzionare). È il caso della bottega che produsse la *tracery* decorata a mosaico del grande rosone della

¹²¹ LUGLI, *Linking the Mediterranean*, p. 170: «Cities dedicated tremendous energies to renovate roads, canals, and bridges, to fight brigands, and to reduce tolls to increase traffic and connectivity». Per l'Appennino italiano centrale, si pensi alla manutenzione delle antiche vie consolari romane promossa sotto il pontificato del primo papa francescano Niccolò IV (1288-92). Vd. M.E. GRELLI, *Niccolò IV (Girolamo d'Ascoli)*, in *I papi marchigiani. Classi dirigenti, committenza artistica, mecenatismo urbano da Giovanni XVIII a Pio IX*, a cura di F. Mariano e S. Papetti, Ancona 2000, pp. 268-74.

¹²² Nella *Carta Pisana* oggi nella Bibliothèque Nationale di Parigi e in quella di Pietro Vesconte conservata nell'Archivio di Stato di Firenze. Ma si trattò di una pratica comune.

Cattedrale di Fermo (1348), e degli artisti che lavorarono ai rosoni di Larino e Ortona. Nel Trecento, le associazioni temporanee di scultori e lapicidi che si muovono lungo la costa occidentale dell'Adriatico sono capaci di tramandare, 'aumentare' e produrre saperi tecnici e repertori decorativi di notevole forza persuasiva. Anche quando tali associazioni sono poco efficienti e virtuose, la loro eterogeneità linguistica e culturale è capace di esprimere un notevole potenziale generativo. La bottega di Nuccio Uzzinelli, esonerata dai lavori per la cappella di San Simeone a Zara nel 1412, crea per l'ingresso monumentale della Cattedrale di Fermo una pseudo-narrazione di soggetto biblico, in cui si esprimono istanze artistiche e geografiche apparentemente inconciliabili: la Venezia dei capitelli di Palazzo Ducale, le distorsioni anatomiche dei *Vesperbilder* alpini (forse un segno della presenza, in Fermo, di Cristoforo da Vienna) e un bestiario astrologico parzialmente osservato in natura. Tale irriducibilità a un linguaggio comune è la cifra unitaria delle decorazioni del portale. La combinazione di quei diversi fattori è superiore alla loro somma, produce cioè un valore incrementale.

Rispondendo a una logica combinatoria, i concetti di acculturazione e di ibridazione scardinano quella binaria (centro *vs.* periferia; qualità alta *vs.* qualità bassa) del paradigma più frequentemente utilizzato di influenza. Essi permettono di inquadrare alcuni dei fenomeni di carattere incrementale comuni nell'Adriatico medievale e di approcciare oggetti quali le porte bronzee del sacello di Boemondo di Altavilla e quelle più tarde del Duomo di Monreale; ma anche le icone bizantineggianti della costa occidentale dell'Adriatico, che imitano perfino lo stile dei propri modelli greci; e le *Madonne col Bambino* dei portali di Santa Maria al Mare a Giulianova e di Santa Maria a Colle Romano di Penne, realizzate secondo schemi figurativi bizantini, da artisti probabilmente lombardi che furono attivi in Abruzzo; o il portale della chiesa vecchia della Trinità a Venosa, assemblato nel 1287 da Palmério con materiali di recupero distanti per tempo e cultura: dai marmi romani antichi alle lastre medievali decorate a mastiche.

I materiali e i problemi discussi in questo saggio intersecano un segmento del canone dell'arte europea, problematizzandone diacronia e confini. È utile ricordare che Nicola Pisano e Nicola di Bartolomeo da Foggia ebbero origine adriatiche (e che, per inciso, dopo di loro fu pugliese uno dei massimi scultori del Quattrocento, Niccolò dell'Arca). Alcuni dei sincronismi evidenziati nella sezione centrale del saggio possono anche essere ricapitolati, credo utilmente. Il 'Maestro della cattedra di Elia a Bari' fu forse un coetaneo di Wiligelmo; i pulpiti

in stucco di Guardia al Vomano, Moscufo, Cugnoli e Magliano de' Marsi furono creati negli anni della estrema fioritura del Romanico. Nell'Adriatico, la scultura in marmo della prima metà del Duecento si caratterizza per una grande pluralità di voci artistiche, ma laddove siamo abituati a vedere gerarchie, si trattò, invece, di una polifonia. È possibile, ad esempio, che Radovan non visitasse mai Venezia, e che dunque non conoscesse (e non potesse aver copiato) le opere del Maestro dei Mesi di Ferrara.

Per concludere, quando si dismette la prospettiva italo-centrica, i rapporti transculturali dell'Adriatico medievale cessano di abitare la periferia del discorso storico: ciascuno diversamente, il 'Maestro della cattedra di Elia a Bari', i due Nicola, Radovan o l'anonimo scultore federiciano del Metropolitan Museum di New York, tra gli altri, mossero i primi passi in società multiculturali e plurilinguistiche, che, non diversamente da oggi, furono attraversate da tensioni e conflitti economici, politici e religiosi. E anche quando, verso la fine del Duecento, l'Adriatico sembra acquisire la fisionomia di mare culturalmente omogeneo con cui lo conosciamo oggi, i contatti tra le sponde orientale e occidentale sono frequenti, a tratti frenetici, e gli scambi con il Mediterraneo, ad esempio con la Catalogna, sono ancora possibili. Neanche l'emergere nella Toscana del primo Trecento di una coscienza *in nuce* dell'arte italiana cambia il fluido centro di gravità di queste proficue relazioni adriatiche, che fu ancora e sempre il mare. Guardare a tali rapporti senza l'ancora di quella coscienza storica italiana richiede una disponibilità a interrogarsi senza riserve sulla produzione artistica medievale dell'Adriatico – e sulle parole che utilizziamo per scriverne e parlarne.

LUCA PALOZZI



1. Pietro Visconti, Carta nautica del Mediterraneo orientale, del mar Nero e del mar d'Azov, pergamena, 630x480 mm. La Penisola italiana occupa il quadrante in alto a sinistra. Archivio di Stato di Firenze, C.N. 1, 1311.



2. Bassorilievo posto all'ingresso del Tesoro della Basilica di San Marco a Venezia, marmo, secolo XIV. Tra gli oggetti rappresentati da questo anonimo scultore del Trecento spicca, sopra l'angelo di destra, un olifante islamico.
3. Roberto e Nicodemo, Ciborio in stucco policromo, metà XII secolo. Abbazia di Santa Maria in Valle Porclaneta, presso Rosciolo.



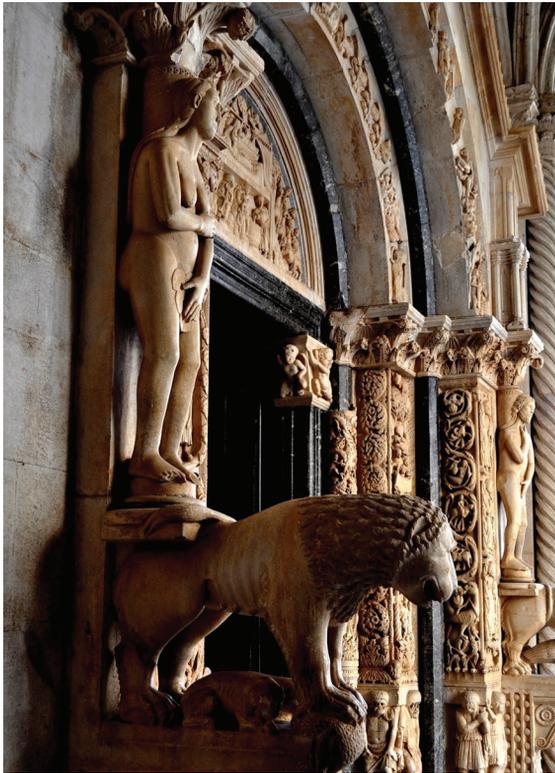
4. Bottega constantinopolitana, Porte bronzee del Santuario di San Michele al Gargano a Monte Sant'Angelo. Le istruzioni per il mantenimento delle porte si leggono sull'anta sinistra.
5. Ruggero da Melfi 'campanaro', Porte bronzee del sacello di Boemondo d'Altavilla (m. 1111). La firma del plasticatore si legge sull'anta destra, in basso, al di sopra di una rota con elementi decorativi geometrici, fitomorfi e animali.



6. Casula di Thomas Becket, 1,60 x 5,40 m. Fermo, Museo della Cattedrale.



7. Scultore greco, *Madonna Orante (Vlachernitissa)*, marmo. Ancona, Chiesa di Santa Maria della Piazza.
8. Scultore lombardo (?), *Madonna col Bambino*, Penne (Pescara), Santa Maria a Colle Romano.



9. Nicola di Bartolomeo da Foggia, Pulpito della Cattedrale di Ravello, firmato e datato 1272, marmo e mosaico (particolare).
10. Radovan, Portale della Cattedrale di San Lorenzo a Traù (Trogir).



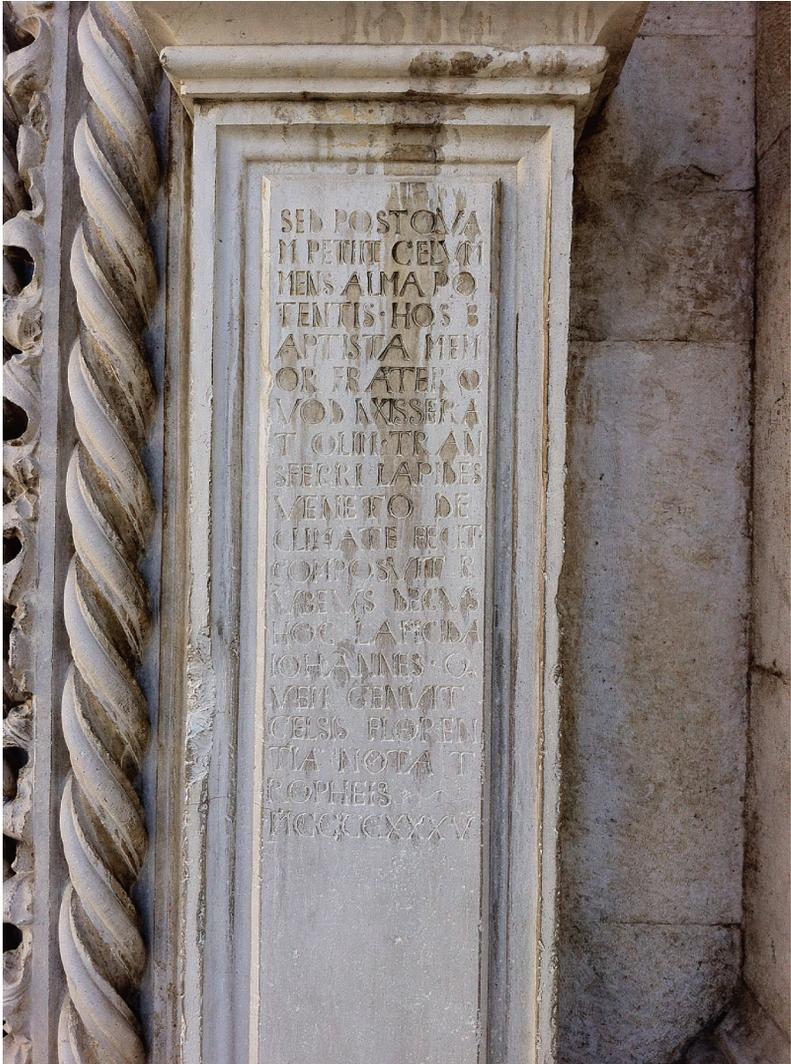
11. Maestro Palmerio, Portale della chiesa vecchia della Trinità a Venosa, 1287, marmo e altri materiali (particolare).
12. Scultore francese (?), *San Martino e il Povero*. Sulmona, chiesa di San Filippo, dalla facciata della chiesa di San Martino, 1315.



13. Marco Romano (qui attribuito a), *Leone*, pietra calcarea. Camerino, Basilica di San Venanzio.
14. (Giacomo di) Palmerio (?), Rosone della Cattedrale di Fermo, firmato e datato 1348, pietra calcarea e mosaico.



15. Nuccio Uzzinelli da Fermo, parasta sinistra del portale maggiore della Cattedrale di Fermo (particolare), pietra calcarea, 1413.



16. Nanni di Bartolo e anonimo lapicida, iscrizione del portale della Basilica di San Nicola a Tolentino, pietra calcarea, 1435.

Una situazione di costa: esempi nella pittura della prima metà del Trecento a Pisa

Nella geografia in versi di Fazio degli Uberti, attorno alla metà Trecento, la Toscana si estende dalla foce del Magra alla valle di Assisi¹. Giovanni Villani la vedrà invece gravitare lungo il corso del suo grande fiume («Questa provincia di Toscana ha più fiumi: intra gli altri maggiore e reale si è il nostro fiume Arno [...]. E questo fiume d'Arno corre quasi per lo mezzo di Toscana [...]»)². Una descrizione, quella del cronista fiorentino, a cui Domenico Ghirlandaio dà in seguito concretezza visiva, ribaltando il punto d'orientamento di Fazio degli Uberti; ed essendo assai più tarda, oltre che tangibile e sintetica, tale immagine è scopertamente politica nell'affermare il predominio di Firenze. L'intero corso dell'Arno nelle *Stimate di san Francesco* della cappella Sassetti si contrae in poco spazio illusivo: dalla Verna, allora sotto tutela di Firenze, lo sguardo arriva al mare, fino a Pisa (dal 1406 fiorentina), subito riconoscibile grazie al campanile e alla cupola del Duomo (fig. 1)³.

¹ Non mi sentirei sicuro, in chiusura di uno scritto avviato cinque anni fa, di riuscire a dire grazie a tutte le persone da cui ho ricevuto un aiuto: piuttosto che ometterne qualcuna, meglio farlo in modo collettivo e anonimo, come con i *referees*. Vorrei invece nominare – in forma di dedica – tre nomi di donne scomparse, tre persone che si associano per me a una naturale consuetudine con questi temi: Nicola Carusi (nel cui laboratorio di restauro, una sessantina di anni fa, vidi alcune delle opere di cui si parla qui), Paola Barocchi (che pochi anni dopo accolse sugli *Annali* i miei primissimi tentativi di studio, legati appunto agli argomenti di casa), Monica Donato (con la quale capitava di parlare di Nicola e Giovanni o dei pittori del Camposanto).

¹ FAZIO DEGLI UBERTI, *Il Dittamondo e le rime*, a cura di G. CORSI, 2 VOLL., BARI 1952, I (*Il Dittamondo*), p. 199.

² GIOVANNI VILLANI, *Nuova cronica*, a cura di G. Porta, 3 voll., Parma 1990-91, I, 1990, p. 70 (II, 6).

³ Per il complessivo sfondo mediceo della cappella, argomento consacrato da Aby Warburg, il saggio del 1997 di E.H. GOMBRICH, *La Cappella Sassetti rivisitata. Santa Trinita e Lorenzo de' Medici* in ID., *Immagini e parole*, a cura di L. Biasiori, Roma 2019,

In quel secolo e mezzo geografia e assetto amministrativo dell'area regionale si sono avvicinati, per così dire⁴. Sono anche cambiate le dinamiche artistiche che passano per Pisa. Nell'itinerario allegorico e didascalico del *Dittamondo* si riflette ancora quel tipo di policentrismo urbano che aveva caratterizzato l'area regionale nei primi decenni del Trecento; un policentrismo ben rispecchiato nella produzione figurativa, almeno la più legata ai luoghi, quella dei pittori e delle loro più stabili botteghe. La riscoperta della vitalità pittorica dei centri medio-piccoli (Pistoia, Arezzo, San Gimignano) nei primi decenni del Trecento fatta più di una cinquantina di anni fa andò di pari passo alla consapevolezza di un vistoso arretramento di quel policentrismo e degli intrecci connessi nella seconda parte del secolo.

La semplificazione della geografia figurativa ebbe insomma un corso parallelo allo svolgimento 'territoriale', a sbocco egemonico e fiorentino. Era già evidente prima della fine del Trecento, quando Spinello sarà fenomeno toscano piuttosto che semplicemente aretino, tanto da diventare decisivo per l'interrelazione artistica regionale. Certo, nella storia dell'arte incombe sempre il rischio di far regredire nel tempo la nozione di 'scuola': storiograficamente troppo condizionata e spesa in senso normativo, e dunque semplificatorio. Il policentrismo del primo Trecento invita invece a considerare il più esteso sistema degli scambi e delle migrazioni, degli artisti e delle opere, come dei loro commitenti. Per esemplificare, i pittori impiegati nel Camposanto di Pisa non

pp. 153-82. La presenza della Torre, peraltro non pendente, è qui un indice di distanza paesistica e non può essere ricondotta, per fare riferimento all'uso di monumenti del Medioevo pisano nell'arte fiorentina di questi anni, all'aggregazione del Battistero o della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno al consueto repertorio di meraviglie architettoniche nella città che fa sfondo al *Martirio di San Lorenzo* miniato da Gherardo di Giovanni nell'*Antifonario K* della basilica di San Lorenzo a Firenze (A. GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1525. Un primo censimento*, 2 voll., Firenze 1885, II, fig. 883).

⁴ Sullo svolgimento dello stato territoriale fiorentino verso lo sbocco regionale, che è al centro degli interessi storiografici recenti, serve di sintesi, non solo bibliografica, CH.-M. DE LA RONCIÈRE, *Dalla città allo stato regionale: la costituzione del territorio (XIV-XV secolo)*, in *Firenze e la Toscana. Genesi e trasformazioni di uno stato (XIV-XIX secolo)*, a cura di J. Boutier, S. Landi e O. Rouchon, Firenze 2010, pp. 11-30; in particolare per gli aspetti amministrativi, a cui si accenna sopra, L. TANZINI, *Alle origini della Toscana moderna. Firenze e gli statuti delle comunità soggette tra XIV e XVI secolo*, Firenze 2007.

furono mai (o quasi mai) pisani, ma l'anagrafe fiorentina della gran parte di loro mette capo a un intreccio a cui non può corrispondere l'etichetta sbrigativamente cumulativa di 'scuola'.

Torniamo alla definizione geografica della Toscana. Quali sono i confini della regione nel *Dittamondo*? Ovviamente è parte d'Italia, e l'Italia ha «corpo, cosce e piedi» posto «in fra due mari e giunge infino a Reggio, dico fra l'Adriatico e il Leone». «Dal mar Leone» (il golfo del Leone), dove sbocca il fiume che può essere risalito fino al cuore d'Europa, Fazio scorge come su una carta geografica Sicilia, Sardegna, Corsica, le isole minori: tutte collegate, più che separate dal mare. Forse quest'altro aspetto della geografia dell'arte – quello che impone di guardare alle rotte marittime in un orizzonte non ristretto al corrispondente segmento regionale – non ha sempre ricevuto l'istintiva attenzione degli storici dell'arte. E tuttavia sarebbe ingiusto rendere assoluta questa sensazione: verrebbe subito smentita, senza stare a citare cose più recenti, dal Longhi del *Frammento siciliano*, dallo Zeri recensore nel 1952 della mostra dei *Primitifs méditerranéens*, da Castelnuovo e Bologna con i loro saggi memorabili (un nodo civile del dopoguerra: quella mostra itinerante sollecitava sguardi preclusi dalle strettoie nazionaliste)⁵.

Naturalmente la Pisa del Trecento ha un orizzonte – figurativo, oltre che economico e marittimo – più limitato che in passato. In questo secolo non s'incontreranno episodi d'arte a larghissimo raggio, come è invece il *Cristo Deposto* oggi al Museo dell'Opera (frammento di un gruppo ligneo realizzato entro la metà del XII secolo e originariamente in Duomo), un raggio che va dalla Borgogna alla Terrasanta latina; o come i rilievi delle porte del Battistero, dove Pisa appare immediatamente collegata a Bisanzio. La Pisa pittorica trecentesca avrà un orizzonte più ristretto, ma non proprio limitato, né riducibile – come nell'avanzato Trecento – all'esportazione di tavole verso la Sicilia (quei «prodotti pisani importati, ma modestissimi» marchiati da Longhi)⁶.

⁵ In questo senso la ricorda anche F. ELSIG, *Antoine de Lonhy*, Cinisello Balsamo (Milano) 2018, p. 9. Fra le reazioni a caldo, fuori d'Italia, va ricordata quella di M. DURLIAT, *L'unité de la peinture méditerranéenne aux XIVe et XVe siècles. Enseignements d'une exposition*, «Annales du Midi», 64, 1952, pp. 249-56, in part. 255: «la grande mer a affirmé l'unité de sa civilisation de Valence à la Sicile, par la Catalogne, le Roussillon, la Provence et l'Italie péninsulaire».

⁶ R. LONGHI, *Frammento siciliano*, «Paragone», 4, 1953, 47, pp. 3-44, poi in ID., *Fatti di Masolino e di Masaccio' e altri studi sul Quattrocento* (Opere complete, 8.1),

La funzione di filtro fra Mar Tirreno e terraferma non venne meno, e almeno nella prima metà del secolo contribuì a definire una fisionomia artistica particolare⁷. È di questa condizione geografica che ci si occuperà, pur in modo non sistematico e avendo ben chiaro che si tratta di una prospettiva parziale: mettere l'accento su congiunture di costa non vuol dire che si possono dimenticare gli altri poli gravitazionali.

Non si può dimenticare che già prima dell'anno 1300 Giotto dipinse per San Francesco la grande tavola delle *Stimate*: la stessa chiesa dove era da meno di una ventina di anni la *Maestà* di Cimabue, il quale a Pisa operò ancora più tardi e morì subito dopo quell'anno. Come dire che l'attestazione di Dante («Credette Cimabue...»), nel triplice parallelo del mutare della fama individuale, fissato all'anno 1300, già prima di quell'anno era un confronto fra opere visibili a pochi passi di distanza (anche se non dobbiamo figurarcelo quale fu dopo il loro comune trasferimento al Louvre, quando le due grandi tavole saranno chiamate a parlare il linguaggio del museo)⁸. Né si dovrà dimenticare l'altro momento cruciale: attorno o poco dopo il 1320, ma in momenti distinti, Simone Martini e Lippo Memmi lavorarono per la sede domenicana di Santa Caterina⁹. E a questo proposito sarà ovvio consta-

Firenze 1975, pp. 143-77: 146. Per una più recente mappatura, le riproduzioni di G. ABBATE, *Pisa e la Sicilia occidentale. Contesto storico e influenze artistiche tra XI e XIV secolo*, Palermo 2014.

⁷ Su altro e più largo fronte, contro una troppo accentuata rappresentazione della decadenza pisana nel secolo, M. TANGHERONI, *Politica, commercio, agricoltura a Pisa nel Trecento*, Pisa 2002².

⁸ D. COOPER, *Redefining the Altarpiece in Renaissance Italy: Giotto's Stigmatization of Saint Francis and its Pisan Context*, «Art History», 36/4, 2013, pp. 687-713 (convincente è la ricostruzione che porta a collocare il dipinto sul tramezzo); e l'attentissima scheda di É. RAVAUD, D. COOPER, L. PISANI, scheda 3, in *Giotto e compagni*, Catalogo della mostra, a cura di D. Thiébaud, Milano 2013, pp. 76-93. Quanto al confronto che si potrà istituire al Louvre fra Cimabue e Giotto, cfr. ad es. la reazione del visitatore inglese del 1815 riferita da F. HASKELL, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano 2008, p. 64 (ed. or. *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven (CT) 2000, pp. 42-3).

⁹ L. BELLOSI, *Simone Martini e i mosaici del transetto del Duomo di Pisa*, «Prospettiva», 65, 1992, pp. 15-23, poi in ID., «*I vivi parean vivi*»: *scritti di storia dell'arte del Duecento e del Trecento*, Firenze 2006, pp. 237-45 (= «Prospettiva», 121-124, 2006), in base al punto di stile dei mosaici, differente da quello del polittico di Santa Caterina,

tare che la committenza degli ordini mendicanti, con le sue particolari forme di circolazione, sarebbe sufficiente a far saltare il più semplicistico rispecchiamento dei fatti figurativi nella geostoria fisica, sociale, economica o politica¹⁰. D'altra parte, la presenza della bottega senese non è localizzata soltanto lì, e neppure nel tempo: a Pisa si svolgerà un più esteso filone memmiano¹¹.

Attorno al Maestro di San Torpè

A tanti anni di distanza dall'articolo di Longhi, che arretrò nel tempo l'attività dell'anonimo e ne dette un ben più alto apprezzamento, il primo Giotto assiate e il polittico pisano di Simone Martini rimangono i due grandi punti di riferimento per scalare nel tempo le opere del Maestro di San Torpè, il pittore che si è andato sempre più configurando come il protagonista della pittura pisana del primo quarto del Trecento¹². Per la verità, il secondo riferimento era suggerito per esclusione, piuttosto. Ma basta guardare il frammento di polittico nella Badia di Morrona¹³ (fig. 2) – al tempo di Longhi ancora sconosciuto –

propone di anticipare la presenza del pittore a Pisa già a prima del 1320. Anche P. LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, Milano 2007 (ed. or. 2003), p. 176, ritiene che il pittore giungesse a Pisa verso il 1317. Andrea De Marchi ha un'altra opinione (Lippo Memmi) in merito ai mosaici, come riferisce L. PISANI, *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Cinisello Balsamo (Milano) 2020, p. 55.

¹⁰ Limitandosi al caso pisano, fa da battistrada J. CANNON, *Simone Martini, the Dominicans and the Early Siennese Polyptych*, «Journal of Warburg and Courtauld Institutes», 45, 1982, pp. 69-93.

¹¹ Sul quale si veda ora in modo particolare PISANI, *Francesco Traini*, pp. 45 sgg.

¹² R. LONGHI, *Qualità del Maestro di San Torpè*, «Paragone», 13, 1962, 153, pp. 10-5, poi in ID., *'Giudizio sul Duecento' e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale: 1939-1970* (Opere complete, 7), Firenze 1974, pp. 109-13 (da p. 112 la citazione successiva). Ricapitolano gli svolgimenti critici successivi C. MARTELLI, *Per il Maestro di San Torpè e la pittura a Pisa nel primo Trecento*, «Paragone», s. III, 47, 1996 (1997), 5-7, pp. 19-47, e L. PISANI, *Una scheda per il Maestro di San Torpè a Providence*, «Predella», 1, 2010, pp. 85-96, che è accessibile anche *on line* (e ora, «con aggiunte e qualche ripensamento», EAD., *Francesco Traini*, pp. 37-42) http://www.predella.it/archivio/index803d.html?option=com_content&view=article&id=96&catid=54&Itemid=82 (marzo 2023).

¹³ Resa nota da S. MELONI TRKULJA, scheda 9, *Mostra del restauro*, Catalogo della mostra, a cura di L. Bertolini Campetti e S. Meloni Trkulja, Pisa 1972, pp. 69-71. Per

per capire quanto abbia pesato il grande senese sulla fase conclusiva dell'anonimo, di lui visibilmente più anziano (pesato in modo dialettico, s'intende). Già la decorazione dell'oro, fatta a punzone e non più tracciata a mano libera, colloca la tavola frammentaria oltre il crinale del 1320 (in precedenza, per circoscrivere le aureole, aveva fatto uso anche lui di una piccola sfera). La cadenza dei profili non è qualcosa di continuo e fluido, ma quasi impalpabilmente tridimensionale come in Simone; risponde ancora a quell'«accordo, intraducibile fra linea curva e frattura, tra energia astrattiva e umana dolcezza», in cui Longhi riconosceva il tratto tipico del Maestro di San Torpé, pittore di qualità forse un po' ruvida e a tratti quasi divagata, ma vera. Anche in un'opera estrema come questa, e proprio in presenza del più moderno Simone Martini, riemerge come una costante quella sua tipica smorfia plastica, sigla fisiognomica della sua precedente estrazione generazionale.

Più che sulla scia della grande tavola pisana «Opus Iocti florentini», Longhi scorgeva le origini dell'anonimo nel grande cantiere di Assisi¹⁴. Non si trattava infatti di un ducresco dei più compiacenti, del genere – per intenderci – del Maestro di Monteoliveto o del Maestro di Monterotondo, che probabilmente ebbe bottega a Volterra¹⁵. Il ducresco

un mio commento a caldo che ne ritardava la cronologia si veda rec. *Mostra del Restauro*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, 2, 1972, pp. 1054-7: 1055. Per una descrizione antica dell'altare di cui fu al centro, MARTELLI, *Per il Maestro di San Torpé*, pp. 37-8.

¹⁴ Il caso delle *Stimmate* firmate da Giotto, opera che per Toesca rappresentò la «prova inconfutabile» della continuità Assisi-Padova, testimonia i presupposti idealistici con cui la questione venne affrontata anche da parte (sacrosantamente) unionista. L'espressione forse più paradossale, ma non unica, fu espressa da Roberto Salvini (*Tutta la pittura di Giotto*, Milano 1952, p. 52), che mise la «mediocre opera di bottega» fra i «dipinti attribuiti», pur dopo aver riferito la firma. La posizione di Longhi, che nel 1925 ricordava le *Stimmate* come opera di Giotto in *Un frammento della pala di Domenico Veneziano per Santa Lucia de' Magnoli*, («L'arte», 28, 1925, pp. 31-5), rischia di sembrare ambigua quando lo stesso saggio è ripubblicato in ID., *Saggi e ricerche: 1925-1928* (Opere complete, 2.1), Firenze 1967, pp. 144-9, dove negli indici, che si fa fatica a pensare redatti senza consultare l'autore, figura come: «Giotto (attribuito a)».

¹⁵ Per la ricomposizione del Maestro di Monterotondo, L. BELLOSI, scheda 9, *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto III -1983*, Catalogo della mostra, a cura di M. Ciatti e L. Martini, Genova 1983, pp. 40-2: le sue opere ancora si concentrano nei dintorni di Volterra, a sud; di conseguenza l'ipotesi alternativa a quella accennata nel testo è che avesse bottega dalle parti di Colle Val d'Elsa. Ragioni

‘pisano’ usciva dalla stessa precoce congiuntura di tempi e di cultura senese di un Maestro di Città di Castello o di un Maestro degli Albertini (già Pseudo Gilio): grandi mediatori in pittura di Giovanni Pisano, che Longhi sembrava quasi abbassare – ingiustamente – nel fervore della sua rivalutazione del Maestro di San Torpè. La cui «compensazione indicibile fra Duccio e Giotto ancor giovani» stava ad indicarne le radici duecentesche; radici che affondano un po’ più giù dell’arrivo a Pisa dell’altare di Giotto, prima dell’anno giubilare. L’indicazione di Longhi va sottoscritta non tanto in base alle sue opinioni sulla presenza di Duccio ad Assisi, ma all’aggiunta al catalogo del pittore della *Madonna col Bambino* da poco scoperta sull’arco trionfale del Duomo di Pisa. Una collocazione precocissima rimane l’unica spiegazione possibile per quest’opera, che in quanto primo anello è già per sua collocazione quello più debole della catena morfologica. Diverso è il caso di un’altra aggiunta, fatta da Mario Bucci in quello stesso numero di «Paragone»¹⁶: la *Croce* di Belvedere di Crespina, oggi al Museo Nazionale di Pisa. In questo caso non si può essere così sicuri della sua datazione duecentesca. Accanto ad essa, in museo, si vede una croce di altra mano, con un *Christus Triumphans* (inv. 4946) dagli occhi aperti

di merito qualitativo, quanto meno, impediscono sia di considerarlo un’unica persona con il ben più grande Maestro di Città di Castello sia di battezzare tale fittizia figura con il nome di quel Paolo da Siena firmatario nel 1320 di un crocefisso ora a Villa Guinigi, a Lucca, opera che, sinceramente, non mi par richiamare né l’uno né l’altro pittore (come echeggiato in *Medioevo a Volterra. Arte nell’antica diocesi fino al Duecento*, a cura di M. Burresi e A. Caleca, Ospedaletto (Pisa) 2002, pp. 46-7). L’identificazione è ripresa con molta cautela da L. CARLETTI, schede 38, 39 e 40, in *Volterra d’oro e di pietra*, Catalogo della mostra, a cura di M. Burresi e A. Caleca, Ospedaletto (Pisa) 2006, pp. 97-100. Sulla croce e sulle attuali difficoltà nella lettura della firma, A. TARTUFERI, *Trecento lucchese - La pittura a Lucca prima di Spinello Aretino*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Catalogo della mostra, a cura di M.T. Filieri, Livorno 1998, pp. 42-63: 44-5. Non convince neppure – per induttive ragioni di sovrapposibilità cronologica – la proposta di riversare opere dello Pseudo Gilio nel catalogo del Maestro di Città di Castello fatta da G. FREULER, *Duccio et ses contemporaines: Le maître de Città di Castello*, «Revue de l’art», 134, 2001, pp. 27-50 (il quale – p. 48, nota 49 – sembra ignorare che l’accostamento di questo e dell’altro pittore al Maestro di San Torpè già risale a quando Longhi ristabilì tempi e meriti dell’anonimo pisano).

¹⁶ M. BUCCI, *Contributi al “Maestro di San Torpè”*, «Paragone», 13, 1962, 153, pp. 3-9.

e sbarrati, ma chiaramente già trecentesco, come confermano le storielle laterali. Segno che a quelle date, quando il Maestro di San Torpè domina la piazza, nell'ambiente pisano circola anche un'inclinazione retrospettiva, a dispetto delle nostre attese troppo centrate sulla progressione dello stile. Le opere aggiunte dopo l'intervento di Longhi hanno confermato la gravitazione del Maestro di San Torpè nel primo quarto del Trecento¹⁷. Ma in tutte c'è una «lentezza quasi da Grecia arcaica» (Longhi), fatta di profili segnati e non intesi in senso ritmico che mostrano l'originaria ascendenza protogiottesca del pittore.

Un pisano? Già Longhi sospettava che fosse un senese trapiantato a Pisa. Oltre ai dati di stile glielo faceva pensare la mancanza di precedenti locali. Difficile dargli torto, se si pensa a fatti protogiotteschi. Oggi possiamo pensare però a una diversa continuità dell'ambiente artistico pisano, specialmente se con Bellosi s'intende anche in senso cimabuesco la primissima stagione dell'anonimo e soprattutto se la cronologia di Cimabue ad Assisi viene fatta slittare, giustamente; ovvero, se s'intende in forma più intensamente dialettica il rapporto fra Cimabue e Giotto¹⁸. È comunque chiaro che per l'anonimo non

¹⁷ Precoce, ma di un momento evidentemente successivo all'affresco alla base della cupola del Duomo, e dunque già nel nuovo secolo, è il frammento della *Maestà* di Campiglia Marittima. Non riesco invece a sentirmi certissimo che sia del Maestro di San Torpè la lunetta con *San Michele*, sopra la porta laterale interna della chiesa pisana dedicata al santo, collocabile solo ad apertura di catalogo, assieme alla *Madonna col Bambino* in Duomo. Gli fu attribuita da Mario Bucci in una conferenza all'Istituto Germanico rimasta inedita. Successivamente l'attribuzione è stata sostenuta in modo convinto da L. BELLOSI, *Cimabue*, Milano 1998, p. 229, e, confermandone il carattere cimabuesco, in ID., *La lezione di Giotto*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze 2004, pp. 97-116: 97. Non è che non riconosca le coincidenze morfologiche con altre opere del pittore (valgano i confronti di PISANI, *Una scheda*, tav. XXXIII, p. 86), ma ogni volta che la rivedo dal vero affiora qualcosa che lo vede sfumare un po' rispetto alla *facies* tipica dell'anonimo: incertezza che si spiega forse con la collocazione *in limine* alla sequenza cronologica del pittore. Per ultimo, è in sostanza favorevole all'attribuzione A. DUCCI, *Lacerti della decorazione pittorica medievale*, in *San Michele in Borgo. Mille anni di storia*, a cura di M.L. Ceccarelli Lemut e G. Garzella, Ospedaletto (Pisa) 2016, pp. 87-102: 96-8. Più risoluta è PISANI, *Francesco Traini*, p. 39.

¹⁸ PISANI, *Francesco Traini*, pp. 38-9, propone ora che potesse familiarizzarsi contemporaneamente con Duccio e Cimabue già a Siena, facendo riferimento alla conoscenza del pittore fiorentino «ben stabilita a Siena [negli anni Ottanta], come rivelano alcune opere di Guido di Graziano».

contò il Duccio più assestato del primo decennio, quello che va dalla *Madonna* di Perugia alla *Maestà* di Siena. L'opinione di Longhi sulle origini senesi del pittore fu condivisa da Enzo Carli, poi da Caleca e Burrelli, per ultimo soprattutto dalla compianta Linda Pisani, con ulteriori controlli d'archivio, non approdati però a risultati definitivi. Per tutti il candidato alla carta d'identità è Vanni di Bindo detto Piastra, esplicitamente ricordato come «di Siena» in un documento del 1302 e poi sempre presente a Pisa¹⁹. L'identificazione è possibile, assodata no. Non sarebbe la prima volta che la correlazione – in apparenza quasi obbligata – fra un profilo culturale sufficientemente individuato e un nome noto soltanto per via documentaria si rivela alla fine deduzione fallace. Si proseguirà dunque il discorso lasciando in sospenso la provenienza anagrafica del pittore. Conta piuttosto che le aggiunte dell'ultimo mezzo secolo abbiano fatto del Maestro di San Torpè il polo magnetico in grado di lasciarci intendere un più largo contesto pisano.

In questa direzione si muoveva già Longhi, scorporando dal *corpus* del Maestro di San Torpè due tavole, provenienti dallo stesso altare, di un pittore diverso: la *Madonna* di San Francesco a Pisa (oggi al Museo Nazionale di San Matteo) (fig. 3) e il *San Giovanni Evangelista* di Altenburg (fig. 9)²⁰. Impronta protogiottesca e gravitazione geografica sembrarono pienamente confermate di lì a poco, quando Giovanni Previtali ambientò a Pisa un intero capitolo del possibile Memmo di Filippuccio, considerato autore, oltre che di queste tavole, del dossale di Oristano e di un consistente nucleo di miniature conservate a Pisa²¹. Ci sono oggi buone ragioni per far scendere più avanti nel tempo l'attività miniatoria dell'anonimo, ci si serva o meno del nome di Memmo di Filippuccio (fra prudenziali apici, secondo l'interpunzione cara a Longhi). Quella fondamentale è che se i cinque corali pisani assegnatigli da Previtali erano ancora in lavorazione verso il 1317, sarà ben difficile che possano essere di Memmo di Filippuccio, che fin da 1303 era rientrato a San Gimignano come pittore civico²². Inoltre, allargandosi il

¹⁹ EAD., *Una scheda*, pp. 90-2 (con un regesto di Vanni di Bindo a Pisa).

²⁰ Il gruppo (lo discuteremo subito dopo) verrà integrato da M. MEISS, *Notable Disturbances in the Classification of Tuscan Trecento Paintings*, «The Burlington Magazine», 113, 1971, 817, pp. 178-87: 182.

²¹ G. PREVITALI, *Il possibile Memmo di Filippuccio*, «Paragone», 13, 1962, 155, pp. 3-11; ID., *Miniature di Memmo di Filippuccio*, «Paragone», 15, 1964, 169, pp. 3-11.

²² A.R. CALDERONI MASETTI, *Sulla datazione dei corali di Memmo di Filippuccio a Pisa*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini

suo *corpus*, il miniatore non ha più Pisa come domicilio esclusivo²³. Eppure, la gravitazione originaria del notevole miniatore su Pisa, piuttosto che su altre città toscane, sembrerebbe già suggerita dalla possibilità d'intenderne certi suoi arrotondamenti come un ammodernamento in senso assiate dei profili nitidi e incisivi dell'*Exultet* più tardo oggi al Museo dell'Opera del Duomo²⁴. Ma soprattutto dalla parentela con altre opere pisane che non sono né sue né del Maestro di San Torpè. C'è infatti da chiedersi se il pittore del polittico già in San Francesco, ora in parte al Museo Nazionale di Pisa (fig. 3), in parte a quello di

Luchinat *et al.*, Firenze 1997, pp. 47-50 (della serie di corali fa parte anche uno non miniato, dove figura la ricorrenza liturgica di san Ludovico di Tolosa; di qui la datazione complessiva non prima del 1317). Il primo ad avanzare dubbi sull'identificazione del miniatore con il possibile Memmo di Filippuccio degli affreschi di San Gimignano, «di un giottismo più stentato e arcaizzante», fu M. BOSKOVITS, *Il gotico senese rivisitato: proposte e commenti su una mostra*, «Arte cristiana», 71, 1983, 698, pp. 259-76: 261. Pur condividendo i dubbi di Boskovits sulla possibilità che il miniatore dei corali di San Francesco (come nel frattempo era stato accertato) e il pittore presente a Oristano e Pisa fossero la stessa persona, mantenni fiducia alla proposta ricostruttiva di Previtali (M. FERRETTI, scheda 1, in *Antichi Maestri Pittori. Quindici anni di studi e ricerche*, Catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino 1993, pp. 8-15: 13), considerando prioritario il riconoscimento di un comune filone culturale. Fermo restando questo punto, pare ora necessario distinguere le mani (e la qualità). Sull'abbandono della possibile identificazione con Memmo di Filippuccio converge per ultimo anche PISANI, *Francesco Traini*, p. 140, nota 87.

²³ Per gli sviluppi ulteriori del catalogo e per una bibliografia più estesa, A. LABRIOLA, *La miniatura senese degli anni 1270-1330*, in A. LABRIOLA, C. DE BENEDICTIS, G. FREULER, *La miniatura senese 1270-1420*, Milano 2002, pp. 11-104: 46-52, 81-8, che colloca il miniatore in ambiente senese con il nome convenzionale di Maestro dei corali di Massa Marittima. Soluzione che sembra giustificata dalla provenienza delle opere, ma a questa altezza di tempi il centro massetano non va automaticamente inteso come di pertinenza figurativa senese. Più sinteticamente, A. Labriola in B. BOSKOVITS *et al.*, *Officina pisana, il XIII secolo*, «Arte cristiana», 94, 2006, 834, pp. 171-85: 183-85.

²⁴ Penso – beninteso, come sostrato, perché la derivazione primaria è dal primo giottismo – a un possibile accostamento alle illustrazioni 100-101 di E. CARLI, *Pittura medievale pisana*, Milano 1958. La prossimità, lì messa in evidenza, al Maestro di San Martino veniva confermata da B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, 15 voll., Berlin 1968-2010, I/1, *Süd- und Mittelitalien / Katalog 1-167*, 1968, kat. 2, pp. 2-7. D'altra parte la collocazione nel tempo del Maestro di San Martino è oggetto di dispareri che non serve ora richiamare.

Altenburg – che non pare né l'uno né l'altro²⁵ – non possa essere quel Vincino di Vanni che nel 1320 completò con la figura della *Madonna* il mosaico dell'abside del Duomo (fig. 4)²⁶. Lo lasciano sospettare la particolare enfasi plastica delle mani o il modo di segnare la curva sotto l'occhio o la mano. Si tratta di dettagli morfologici, è vero, e le ragioni di scala e di tecnica impongono particolare prudenza. Se però il fine non è strettamente attributivo, poco conta: quella parte del mosaico è un'attestazione in più dell'aria di famiglia che interessava evidenziare.

È invece necessario porre questioni di stretta autografia (e cronologia) a proposito del dossale di Oristano (fig. 5). Se lo si assegna a Memmo di Filippuccio, occorre dare spiegazione plausibile del passaggio da quei più fluidi profili al plasticismo denso e scabro degli affreschi di San Gimignano; e dunque essere certi che il dossale cada entro il vecchio secolo. Il nome del pittore sangimignanese per Previtali si combinava bene con quello del concittadino Scolaro degli Ardinghelli, vescovo di Tiro ed Arborea fino all'anno di morte (1300): una coincidenza che non poteva essere fortuita²⁷. Ma è davvero possibile che il dossale sia stato dipinto a ruota delle *Stimmate di San Francesco*, se

²⁵ La difficoltà a riconoscere la stessa mano delle due tavole nel nucleo di miniature che si è andato aggregando attorno a quelle oggi al Museo dell'Opera è fondamentalmente dovuta al loro diverso merito qualitativo.

²⁶ L'iscrizione del 1320 è tutt'ora esistente (R.P. NOVELLO, *I mosaici*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, 3 voll., Modena 1995, I, pp. 285-9; 286-7, fig. 201; III, p. 722). Si pone tuttavia il problema se l'artista vada identificato con Vincino da Pistoia (doc. 1299-1300), come in genere viene fatto, o con Vincino di Vanni, che compare nei documenti pisani per la prima volta nel settembre del 1300 (M. FANUCCI LOVITCH, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVII secolo (Secondo volume)*, pref. di R.P. Ciardi, Ospedaletto (Pisa) 1995 (Biblioteca del Bollettino storico pisano. Strumenti, 2), p. 396) e muore fra il 1340 e il 1345 (EAD., *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII secolo*, pref. di A. Caleca e R.P. Ciardi, Pisa 1991 (Biblioteca del Bollettino storico pisano. Strumenti, 1), pp. 292-3). A giudicarne l'estrazione generazionale in base alla cultura figurativa del mosaico, sembra poco probabile che possa trattarsi del primo, che alla fine del 1299 fu incaricato assieme a Giovanni di Apparecchiato di dipingere l'affresco che si vede oggi, trasportato a massello, nella sala di rappresentanza dell'Opera della Primaziale (per ultimo riprodotto e discusso da V. CAMELLITI, *Artisti e committenti a Pisa, XIII-XV secolo. Storie di stemmi, immagini, devozioni e potere*, Pisa 2020, p. 117).

²⁷ Sul dossale (oggi al Museo Diocesano Arborense) belle riproduzioni in un libro che ne ha molte altre inservibili: N. USAI, *La pittura nella Sardegna del Trecento*, Perugia 2018, pp. 138-69. Cfr. EAD., *Il dossale con Madonna e Bambino tra santi di*

non subito prima? La carpenteria a spioventi lentamente digradanti potrà sembrare tipicamente duecentesca, ma sopravvisse per un buon tratto nel secolo successivo²⁸. Una variante più semplice, con due soli santi a fiancheggiare la Madonna, è in un'opera del Maestro di San Torpè che è stata giustamente posta nel primo decennio (fig. 6)²⁹. La sua superficie pittorica è lacunosissima, ma ne rimane abbastanza per escludere l'originaria presenza di elementi divisori. Queste parti della carpenteria hanno invece un ruolo preciso nel dossale di Oristano: l'accento di rotazione, nelle sante (ad es., fig. 7), nasce dal modo in cui si discostano dall'elemento fisicamente reale della carpenteria, che va dunque nella direzione del più moderno polittico. Non basterebbe questo a far pensare che sia, se non successivo, quanto meno dello stesso tempo di quello appena ricordato del Maestro di San Torpè, come se ci fosse un'unica linea di sviluppo della forma degli altari. Semmai, per intendere il nuovo svolgimento della tipologia duecentesca della tavola orizzontale a spioventi (nel caso del dossale sardo come nell'altro pisano di Deodato Orlandi), servirà pensare – se mai fu compiuta – alla «tabula» commissionata nel novembre 1301 a Cimabue e Giovanni di Apparecchiato: ci dovevano essere «colonnelli» (oltre a «tabernaculi et predula»)³⁰. È per un'altra ragione che possiamo considerare ormai trecentesco il dossale sardo: il suo *Sant'Antonio* è arruffato come una figura del Maestro di San Torpè (fig. 8). Non

Oristano, Ghilarza 2017, dove si esclude con argomenti non trascurabili la possibilità che il committente fosse Scolaro degli Ardinghelli.

²⁸ Una riproduzione del dossale di San Silvestro (Museo Nazionale di Pisa, inv. 1582) è accompagnata da accostamenti tipologici in D. VALENTI, *Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai polittici. Tipologie compositive dall'Alto Medioevo all'età gotica*, Padova 2012, pp. 209-11; una riproduzione migliore in L. CARLETTI, scheda 56, in *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, Catalogo della mostra, a cura di M. Burrelli e A. Caleca, Ospedaletto (Pisa) 2005, pp. 202-3. Per esempi trecenteschi sarà naturale partire, nello stesso museo di Pisa, dal dossale di Deodato Orlandi firmato e datato 1301 (1302, se cade nel lasso di tempo non coincidente con l'anno pisano) per arrivare a quello, più avanzato nel tempo, degli Umiliati a Pistoia (Museo Civico).

²⁹ È la *Madonna col Bambino e angeli fra san Lorenzo e san Bartolomeo* nell'Oratorio della Madonna di Ripaia a Treggiaia (Pontedera): S. PASQUINUCCI, scheda 51, in *Visibile pregare. Arte sacra nella diocesi di San Miniato*, a cura di R.P. Ciardi, 3 voll., Ospedaletto (Pisa) 2000-13, II, 2001, pp. 130-1.

³⁰ BELLOSI, *Cimabue*, p. 290.

però quello della *Madonna* della cupola del Duomo o della più tarda *Maestà* frammentaria di Campiglia Marittima. Con simili sottigliezze di luce e di linea, sembra ormai in vista dei suoi *San Paolo* e *San Giovanni* del Museo Nazionale di Pisa. E se questo esclude che possa risalire così indietro nel tempo da consentirne l'ascrizione a Memmo di Filippuccio, ormai rientrato a San Gimignano nel 1303, o all'autore, verosimilmente pisano attorno al 1315, del *San Giovanni Evangelista* di Altenburg (fig. 9)³¹, non è neppure credibile che sia opera del Maestro di San Torpè in anni in cui la sua fisionomia appare ben definita³². Il dossale di Oristano è dunque una testimonianza sia di una circolazione tirrenica che fa capo a Pisa, sia di un'inflexione di stile che non siamo in grado di ricondurre a una persona certa, ma che proprio in queste sue contiguità rivela l'esistenza di un riconoscibile e più vario *milieu* cittadino. In questo senso sarà utile ricordare la *Madonna col Bambino* di San Sisto a Pisa (fig. 10). Questa tavola un po' ingrata (ma sarebbe bene vederla da vicino, meglio se dopo un restauro) è contigua al Maestro di San Torpè e morfologicamente ancor più all'autore, attorno alla seconda metà degli anni Dieci, del frammentario polittico già in San Francesco. Tanto che – nel caso che dal restauro uscisse meno ingrata – ci si dovrebbe chiedere seriamente se non sia opera sua, certamente precedente, attorno al 1310. Diventa naturale chiederselo

³¹ Condivido la datazione un po' più inoltrata, già nel secondo decennio, di questa figura (e della connessa *Madonna col Bambino* del Museo di Pisa). Su di essa, più di recente S. WEPPELMANN, scheda 9 («Pittore pisano, *San Giovanni evangelista*»), in *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, Catalogo della mostra, a cura di M. Boskovits, Siena 2008, pp. 214-7, che la data «intorno al 1320, se non più avanti». Non andrei però oltre il secondo decennio. Quanto alla datazione alta della *Madonna* ora in Museo (fig. 6), ancora presente in BELLOSI, *La lezione di Giotto*, p. 96, va correlata – se posso inferire – a un forse troppo deciso apprezzamento («bellissima e grandiosa»): «la mano della Vergine [...] ha un turgore plastico davvero straordinario, che non può spiegarsi senza la conoscenza del giovane Giotto», ma pur nella diversa scala e tecnica non sembra poi troppo distante da quelle della *Madonna* nel mosaico dell'abside maggiore del Duomo, del 1320 (fig. 4). Sembra insomma che il protogiottismo vada inteso, nell'ambiente pisano, anche come fenomeno di persistenza.

³² La mia opinione a riguardo del dossale di Oristano coincide in sostanza con quella di A. DE MARCHI, *La tavola d'altare*, in *Storia delle arti in Toscana*, pp. 15-44: 24, «attribuito a Memmo di Filippuccio, ma probabilmente di un pittore pisano parallelo al Maestro di San Torpè»; mentre nello stesso volume BELLOSI, *La lezione di Giotto*, p. 96, la ritiene «forse opera giovanile e ancora duecentesca di Memmo di Filippuccio».

ora che questo maestro non sembra più identificabile né con il bel miniatore di Pisa e Massa Marittima né con il pittore di San Gimignano³³. L'andamento a zig zag del velo, almeno nell'attuale stato di lettura della tavola di San Sisto, sbarra la certezza che lo stesso pittore avesse realizzato il dossale di Oristano, ma consente sempre di mantenere un nesso diretto, a date più avanzate, con parte delle cose riunite da Previtali sotto il nome di Memmo di Filippuccio.

Altro caso sintomatico (e irrisolto) è quello di una tavola che da qualche anno si può vedere al Museo Civico di Volterra, riferita da Andrea De Marchi al Maestro di San Torpè al tempo della tavola di Raleigh (fig. 11)³⁴. Sarà per la sede un po' defilata, ma l'attribuzione non è stata presa in molta considerazione: in certo senso a torto. Non che la si possa condividere, questo no, ma in questo contesto il dipinto merita di essere considerato. In museo il cartellino lo indica oggi come senese del primo Trecento. Neppure l'avvicinamento al Maestro di San Gaggio è convincente, per quanto fatto con reticenza e solo in via di approssimazione³⁵. Ha avuto almeno il merito di marcarne l'estra-

³³ Riprodotta come opera di mano non altrimenti riconoscibile, utile però a confermare l'omogeneità dell'ambiente pisano di primo Trecento, in FERRETTI, scheda 1, in *Antichi Maestri Pittori*, pp. 11-2. L'ipotesi attributiva cautamente fatta ora resta vincolata a condizioni di lettura che ne riscattino la qualità. Anche nel caso che tale ipotesi dovesse rientrare, resta l'utile testimonianza 'dal basso' di quell'omogenea situazione cittadina che premeva sottolineare. Le opere del Maestro di San Torpè del primo decennio (come la tavoletta già presso *Antichi Maestri Pittori*) o attorno al 1310 (come quella eponima) giustificano la collocazione della tavola di San Sisto prima di quelle di San Francesco (ora al Museo) e del museo di Altenburg, che fanno riferimento a un più assestato paradigma giottesco. A proposito della tavoletta, non c'è la minima ragione per dubitare dell'attribuzione, come ha invece fatto MARTELLI, *Per il Maestro di San Torpè*, p. 47, nota 72, invocando un dislivello qualitativo che francamente non si riesce a vedere; tanto più che anni dopo FREULER, *Duccio et ses contemporaines*, p. 48, nota 49, per esemplificare il pittore, si è servito dell'opera, senza sentire il bisogno di aggiungere che era già stata ricondotta all'anonimo.

³⁴ A. DE MARCHI, scheda 2, in *Trente-trois Primitifs Italiens de 1310 à 1500: du Sacré au Profane*, éd. par G. Sarti, London 1998 s.a., pp. 20-9. Sull'opera L. CARLETTI, scheda 37, in *Volterra d'oro e di pietra*, p. 97 (come di pittore toscano fra Due e Trecento).

³⁵ R. BAGEMIHL, *Some thoughts about Grifo di Tancredi of Florence and a little-known panel at Volterra*, «Arte cristiana», 87, 1999, 795, pp. 413-26. Il contesto cronologico dell'induzione attributiva – mi ricorda uno dei referees – in seguito è stato oggettivamente superato; ma già in partenza, fra testo e didascalie, l'opinione sfuma-

zione cimabuesca, per quanto il *floruit* culturale del pittore di Volterra sembri più avanzato di quello di Grifo di Tancredi (il Maestro di San Gaggio).

Il caso non è facile: almeno per me, che attorno a questa tavola mi ero a lungo arrovellato mezzo secolo fa, quando si trovava ancora al Conservatorio di San Lino in San Pietro, dopo essere comparsa a una mostra di opere d'arte di Volterra e del territorio fatta nel 1949. Occasione in cui furono probabilmente eseguite le foto che avevo trovato in Soprintendenza e di cui sarà bene riprodurre quella con l'intero dipinto, non fosse altro per mostrare quanto siano estese le lacune (tutto sommato, oggi ben risolte) (fig. 12). Il Conservatorio fu fondato nel 1785, e dunque a poco ci serve questa provenienza, ma la data è sufficientemente alta e la destinazione è tale da far pensare che non provenisse da lontano. Allora, agli occhi di un apprendista, aveva il fascino di 'un inedito'. Solo nel 'Garrison' c'era una riproduzione, ma grande come un francobollo e con una scheda del tutto sviante: per ubicazione, per indicazione di stile (peraltro incerta) e per cronologia (inverosimilmente ritardata al secondo quarto del secolo)³⁶. L'intonazione diaristica deriva dal fatto che, un po' più tardi, all'inizio del 1976, ne portai a vedere la foto a Carlo Volpe. La guardò con interesse, ma non si spinse più in là di un generico riferimento cimabuesco. Segno – ne dedussi in modo consolatorio – che il caso era difficile anche per lui.

Torniamo alle spiegazioni del dipinto che sono state date dopo di allora. L'ambientazione naturale, con le montagne che salgono sfumate e leggere come nella *Maestà* di Duccio, non basta a farne cosa senese; e non può neppure corrispondere all'ultimo assestamento di un fiorentino sopravvissuto nel nuovo secolo. Il viso della Madonna è chiuso da una curva plastica del genere di Lippo di Benivieni. Come dire: Cimabue, oltre a non aver più il grido, era già morto. Siamo entrati insomma nel primo decennio del Trecento. Già di suo, l'ubi-

va, tanto da far credere che sull'attribuzione a Grifo il direttore della rivista, Miklós Boskovits, non fosse d'accordo, giustamente. L'attribuzione non è oggi ricordata più nelle voci su Grifo di Tancredi di A. TARTUFERI in *Dizionario biografico degli italiani*, LIX, Roma 2002, pp. 397-9, e di S. CHIDO in *Sauer Allgemeines Künstler-Lexikon*, LXII, Berlin 2009, pp. 129-31.

³⁶ E.B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Florence 1949, n. 341, p. 129 (ubicazione sconosciuta, proveniente da una collezione di Volterra; veneziano (?) o romagnolo (?); foto Vannucchi, diversa da quelle di Soprintendenza).

cazione a Volterra evoca il triangolo Siena-Firenze-Pisa, emerso nel pur limitato dibattito critico di questi anni. La calamitazione pisana sembra la più probabile. A suggerirla è la vicinanza – non soltanto cronologica – al *Salterio e Innario* della Biblioteca Universitaria di Pisa (n. 528)³⁷. Anche a proposito di queste miniature (fig. 13) è stato richiamato, e niente più, il momento giovanile del primo Maestro di San Torpè: un riferimento diretto non è stato fatto e non avrebbe avuto senso, mentre lo ha l'allineamento cronologico³⁸. Un accostamento espressivo – entro la comune condizione già post-cimabuesca, più che protogiottesca – può essere fatto ancora più direttamente con la tavola volterrana (fig. 14). Non si sta dicendo con certezza che le miniature siano della stessa mano, ma non sembra neppure casuale, ad esempio, l'affinità di quel modo filaccioso di fare i capelli. A cercare tracce di questa situazione post-cimabuesca a Pisa, in un momento solo di poco anteriore, s'incontra la piccola *Maestà* di Washington (fig. 15)³⁹. Una scritta di Carlo Lasinio la diceva proveniente dalla sacrestia di San

³⁷ A. CALECA, scheda 80, in *Cimabue a Pisa*, pp. 242-3 (datato sec. XIII, *exeunte*). Con una datazione altrettanto precoce (1285-1290) fu esposto il foglio erratico con un'iniziale già riconosciuta alla stessa mano da Labriola (nota seguente), ma era l'unica che si potesse accompagnare all'attribuzione a Duccio fatta in quell'occasione da P. PALLADINO, scheda 27, in *Treasures of a Lost Art: Italian Manuscript Painting of the Middle Ages and Renaissance*, Exhibition catalogue, ed. by P. Palladino, New York 2003, pp. 48-50.

³⁸ LABRIOLA, in *Officina pisana*, pp. 181-183, giustamente respinge l'accostamento al ms. 190 della Biblioteca di Santa Caterina a Pisa, e fa pacifiche aggiunte a questa mano; il miniatore («pisano-pistoiese») viene collocato attorno al 1300, data che si potrà intendere come arrotondata per difetto, ma soltanto di pochissimo. Al contrario, essa è stata ritenuta «fin troppo alta» da PISANI, *Francesco Traini*, pp. 39, 141, nota 99, che improbabilmente sposta le miniature al secondo decennio e mi pare forzi il senso dell'accostamento al Maestro di San Torpè, come se in queste miniature Labriola avesse voluto indicare le sue «premesse». Propone, piuttosto, una ricezione in senso gotico di Cimabue che in certo modo corrisponde alla condizione culturale del primissimo Maestro di San Torpè.

³⁹ *Catalogue of the Italian Paintings*, ed. by F.R. Shapley, 2 voll., Washington D.C. 1979, I, pp. 133-4 (come seguace di Cimabue verso il 1290 (la provenienza dalla Sacrestia di San Francesca era attestata un tempo da una scritta di Lasinio); una più aggiornata scheda di Miklós Boskovits, che prende in considerazione anche la proposta di Bellosi, ma sotto la prudente intestazione di pittore toscano del 1290 circa in *Id.*, *Italian Paintings of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. The Systematic Catalogue*

Francesco, soppressa nel 1786; e almeno a una provenienza pisana si potrà credere. Longhi la ritenne di Cimabue in persona, trovando concordi Berenson e Carli, che fu pronto a valorizzare questo ulteriore segno della presenza di Cimabue a Pisa. Anche per chi giustamente dubita dell'attribuzione l'opera resta fiorentina⁴⁰. Mentre il cauto accostamento al possibile Atto di Mazzetto attivo a San Gimignano che fu fatto da Bellosi è quanto meno indicativo di come, a queste date in Toscana, le etichette municipali non possano essere intese in maniera troppo circoscritta, pensando a quelle dinamiche policentriche che non riguardano solo Firenze e Siena⁴¹. Anche il filo con cui si è inteso collegare il miniatore del *Salterio e Innario* e le tavolette di Volterra e Washington, non corrisponde al battesimo di un nuovo maestro (la presenza di quella americana sarebbe impropria), ma in due casi su tre fa leva sulla più probabile ubicazione originaria. Non servono insomma a dare una puntuale giustificazione delle radici e dei primi passi del Maestro di San Torpè, per cui avremmo bisogno di dati biografici e non seccamente anagrafici, ma a farci intendere in quale contesto mosse i suoi primi passi a Pisa. Quella ricercata corsività cimabuesca, nella scala ridotta della tavoletta di Washington, aiuta anche ad inquadrare un pittore da lui diverso come il pittore del dossale di Oristano.

La definizione data in forma di apprezzamento al Maestro di San Torpè («un Rubliov senza ritardi ingiustificabili»), ora che sono lontani i bersagli snobistici di Longhi, e per quanto rimanga ingiusta verso il grande russo, ha il merito critico di riconoscere il sostrato arcaico del pittore, o meglio la vitalità della tradizione di Bisanzio anche per chi aveva conosciuto prestissimo il paradigma assisiato⁴². Non è allora necessario, ad esempio, che la più tarda tavola con *Santa Giulia e le sue storie*, a Livorno, nasca dalla necessità di adeguarsi a un precedente

of the National Gallery of Art, Washington D.C. 2016, pp. 378-84 (disponibile anche come <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41675.html#bibliography>).

⁴⁰ A. TARTUFERI, *Pittura fiorentina del Duecento*, in *La pittura in Italia. Le origini*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 267-82: 278-9, nota 42 (con ulteriori riferimenti bibliografici).

⁴¹ BELLOSI, *Cimabue*, pp. 241, 267, 289.

⁴² LONGHI, *Qualità*, p. 112. L'apprezzamento, che sembra prescindere dalla diversa dialettica storica da cui sortì il grande pittore russo di primo Quattrocento, richiama quella in apertura del *Giudizio sul Duecento* (riedito nello stesso volume delle Opere complete, 7, pp. 1-53: 2) sui pittori, fra cui Rubliov, che non potevano mancare all'«estrema squisitezza del miliardario».

modello agiografico, com'è stato suggerito⁴³. In quella semplificazione, in quel combinarsi di colori squillanti e profili insistiti o corsivi che caratterizza le scenette, sembra però d'intravedere una premessa di stilemi che assai più tardi lambiranno la costa catalana (*Retablo de San Vicente* del Museu Nacional d'Art de Catalunya)⁴⁴. Siamo così arrivati al punto proposto nel titolo, la circolazione costiera, con quella particolare declinazione su tavola del Gotico lineare che il Maestro di San Torpè mostra nella sua fase più inoltrata, una declinazione che sfuma però su un fondo di consuetudini iconiche bizantine⁴⁵.

⁴³ DE MARCHI, *La tavola d'altare*, p. 24 (con datazione sul 1320, mentre si spinge un po' più in là, attorno al 1325, PISANI, *Francesco Traini*, p. 163; va comunque corretta quella un po' troppo precoce con cui la ricordavo nel 1973, in assai diverse condizioni di leggibilità pittorica e di illuminazione: FERRETTI, rec. *Mostra*, p. 1055). Sulla funzione della tavola come *vita icon*, K. VAN DER PLOEG, *How Liturgical Is a Medieval Altarpiece?*, «Studies in the History of Art», 61 (*Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, ed. by V.M. Schmidt), 2002, pp. 102-21: 112-3. Per l'iconografia della santa, M.L. CECCARELLI LEMUT, *Il Mediterraneo dei santi*, in *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, Catalogo della mostra, a cura di M. Tangheroni, Genève 2003, pp. 132-7, con belle riproduzioni dell'insieme e di tre scene.

⁴⁴ Datato attorno al 1360 da R. ALCOY, *La pintura gòtica*, in *Art de Catalunya*, dir. cien. X. Barral i Altet, 16 voll., Barcelona 1997-2003, VIII, *Pittura antiga i medieval*, 1998, pp. 136-348, in part. 217: riproduzione e possibile identificazione di questa testimonianza della «diffusió naif de l'italianisme en la zona pirenaica» con «un Arnau de la Seu d'Urgell».

⁴⁵ Potrebbe venire a proposito, a questo punto, un richiamo alla *Madonna in trono* (entro una cornice dipinta con figure di profeti e scene cristologiche) di San Pietroburgo, appartenuta a Dmitrij Sergeevič Lichačëv: T.K. KUSTODIEVA, *Un'icona sconosciuta dalla collezione Lichaciov*, «Paragone», 45, n.s., 47-48, 1994, 535-537, pp. 3-10, l'ha cautamente proposta come cosa pisana, in prossimità del Maestro di San Torpè, opinione che non dispiace a LABRIOLA, in *Officina pisana*, p. 182, che condivide l'ambientazione pisana, a una data attorno al 1300. LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, p. 49, ha invece preferito ambientarla a Siena, in prossimità del primo Duccio e di Guccio di Mannaia, e dunque con data attorno al 1290. A questa opinione accede ora T.K. KUSTODIEVA, *Museo Statale Ermitage. La pittura italiana dal XIII al XVI secolo*, Milano 2011, p. 211, ma solo per quanto riguarda l'ambientazione, non per la cronologia (inizio XIV secolo). Ma anche la collocazione senese resta abbastanza fluida, ben più di quella pisana. Le storiette, con quei profili slegati e i tocchi grafici pungenti, potrebbero andare in una direzione parallela, a Pisa o altrove, al Maestro di San Torpè, quando il *ductus* si fa più volante. L'articolo della studiosa russa del 1994 conteneva

Un'indicazione non del tutto estranea alla comprensione di questa congiuntura di stile, entro precise coordinate di geografia dell'arte, verrà dal riconoscimento che a Pisa fu illustrato, oltre che scritto, il codice delle *Meditationes vitae Christi* della Bibliothèque Nationale di Parigi (ms. Italien. 115) (figg. 16-18). In città si trovava di certo a metà Ottocento; e qui già lo hanno collocato Millard Meiss e, in modo anche più deciso, Holly Flora, nel libro che gli ha recentemente dedicato⁴⁶. Quest'ultima fa riferimento ad esperienze «barnesche», ossia a Lippo Memmi all'altezza degli affreschi della collegiata di San Gimignano, confermando una datazione attorno al quinto decennio del secolo. Solo Bellosi, in un paio di occasioni, ha proposto di anticipare al secondo decennio queste scene (sono quasi trecento, un terzo abbondante delle quali soltanto diseguate; e ne erano previste un centinaio in più). È vero che ne ha agganciato la cronologia a una spiegazione fiorentina, prossima alla 'tendenza miniaturistica' di Offner, giungendo anche a un pur dubitoso avvicinamento a Pacino di Buonaguida, il quale ha però sigle assai più chiuse e scontate. Per quanto non ci si possa inoltrare sulla pista fiorentina di Bellosi, la sua anticipazione cronologica è giusta, magari non spingendosi proprio a quel punto, ma scollinando il 1320. I confronti con il Maestro di San Torpè che vengono giustamente invocati da Flora per la seconda delle sette mani da lei individuate non possono essere echeggiamenti fatti a grande distanza

un'abbondante documentazione fotografica delle storiette, mentre quella complessiva bastava a mostrare quanto fosse pasticciata la parte centrale. La più recente scheda di catalogo dà conto di un restauro, ma la riproduzione dell'insieme è così piccola, per un dipinto di quasi due metri, da riuscire del tutto inservibile (la solita storia dei cataloghi di museo nostrani dove la grandezza delle riproduzioni sembra decisa solo da chi impagina). In breve, e per quanto mi riguarda, in mancanza di una conoscenza diretta e ben meditata, mi sembra un po' rischioso servirsi di quest'opera per lo studio della pittura nella Toscana occidentale.

⁴⁶ H. FLORA, *The Devout Belief of the Imagination: the Paris Meditationes Vitae Christi and Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy*, Turnhout 2009, in part. pp. 249-63, con informazioni codicologiche e rinvii bibliografici. Aggiungo che un possibile automatismo mnestico improntato dal Duomo di Pisa o da San Paolo a Ripa d'Arno può essere la 'palla' posta sopra la cupola in alcuni di questi disegni (è peraltro vero che, oltre che nel Duomo di Siena, ce ne era una simile a Tarquinia: G. DE ANGE-LIS D'OSSAT, *La distrutta 'cupola di Castello' a Tarquinia*, «Palladio», n.s., 19, 1969, pp. 15-28: 25, note 7 e 8, che intende la scomparsa cupola di Tarquinia in senso toscano, in particolare pisano.

di tempo; suggeriscono dunque di risalire a una stagione precedente a quella proposta. Nessun dubbio, invece, che le illustrazioni siano di mani diverse, ma non troppo: interessa allora l'oscillazione attorno a un fondo di cultura condivisa, spia di un caratterizzato ambiente culturale. Un tratto comune che nasce dalla combinazione agilmente corsiva di rotondità volumetriche e di profili lanciati, ma dischiusi e poco cadenzati, senza la più istituita metrica senese. Se di modello martiniano si può parlare, sarà solo in senso precoce, potenzialmente anche precedente il *Polittico di Santa Caterina*⁴⁷. Se invece si vuol accostare questi disegni a soluzioni successive, più che agli affreschi della collegiata di San Gimignano, sarà naturale vederli presagire la tavola palermitana di Bartolomeo da Camogli (1346), caso ormai canonico della circolazione tirrenica (fig. 19).

Il discorso sulle connessioni tirreniche dell'ambiente pittorico pisano scivola così verso la fascinosamente arcana e goticissima *Madonna con il Bambino* del Museo Civico di Torino (inv. 3506) (fig. 20). Le sue diverse componenti furono registrate in modo piano da Pietro Toesca, che la considerò «a parte» nelle pagine sui pittori senesi, ai quali non sarebbe parso confacente «l'oro del fondo così ornato». Toesca era colpito da quella «posa contorta del Bambino, non ignota ai bizantini», ma con «un accento nordico», giungendo così a chiedersi se non fosse opera di «qualcuno dei pittori senesi che lavorarono ad Avignone, o altrove fuori d'Italia, fra Duccio e Simone Martini»⁴⁸. Zeri suggerì

⁴⁷ BELLOSI, *Simone Martini*, p. 23, nota 20 (= ed. 2006, p. 245), riprendendo l'inquadramento fiorentino di L. BELLOSI, *Su alcuni disegni italiani tra la fine del Due e la metà del Quattrocento*, «Bollettino d'Arte», s. VI, 70, 1985, 30, pp. 1-42: 11-2 e la datazione attorno al secondo decennio. Mi fa piacere registrare successivamente al convegno del 2017, sia la convergenza di PISANI, *Francesco Traini*, p. 57, sull'ambientazione pisana verso il 1320-25, sia la conferma testuale di Federico Rossi, che assieme ad altri studiosi sta pubblicando in forma critica il manoscritto parigino. Rossi mi scrive che «lo studio della lingua del volgarizzamento ha consentito di individuare, prevalentemente nella mano principale, numerosi tratti arcaici, non più attestati dopo il 1325-30. Rispetto alla datazione corrente delle filigrane ai primi anni Trenta, si potrebbe quindi risalire al decennio precedente, oppure pensare a un prodotto attardato, tanto stilisticamente quanto linguisticamente (magari per l'intervento di uno scriba di età avanzata)» (mail del 23 dicembre 2020). Un tipo di incertezza che, pur tenendo per buono un riferimento stilistico al 1320-25, potrebbe dar ragione della consonanza con Bartolomeo da Camogli, qui evocata.

⁴⁸ P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 519.

invece che potesse venire da Maiorca, come riferì chi sembrò non fare buon uso del suggerimento, parlando di Gotico Internazionale (così, senza più)⁴⁹. La via di Maiorca era evidentemente quella del «Libro dei Privilegi» (*Llibre del reis. Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca*, Arxiu del Regne de Mallorca, cod. 1) che si cominciò a scrivere nel 1334 e per cui sono state avvistate più volte connessioni pisane, del *Polittico di Santa Quiteria* (Museo della Società Archeologica di Palma di Maiorca), che può anticipare questa data, di quello di Sant'Eulalia (Cattedrale di Palma di Maiorca). Gianni Romano non si diceva convinto che la tavola torinese venisse da Maiorca, dove «non esiste nulla di qualità tanto eletta», preferendo etichettarla, in modo più generico ma significativo: «pittore franco-catalano (1350 ca)»⁵⁰. Eppure, la spiegazione maiolichina era stata guardata in precedenza con interesse. Leone De Castris – che in prima battuta aveva posto la tavola sulla rotta di Napoli («passata appena la metà del secolo») – in didascalia si correggeva subito: «maiorchino 1330»⁵¹. L'oscillazione redazionale corrisponde all'oggettiva difficoltà del caso. Un'oscillazione simile si ritrova in una scheda di Vittorio Natale: nell'intestazione figura come «pittore maiorchino, 1350?», nel testo si simpatizza invece per una spiegazione genovese, già sostenuta da altri avendo come punto di riferimento il grande, protogiottesco Maestro di Santa Maria di Castello (fig. 23)⁵².

⁴⁹ L. MALLÈ, *Museo Civico di Torino. I dipinti del Museo d'Arte Antica. Catalogo*, Torino 1963, p. 90, dove è riportata l'indicazione di Zeri (sarebbe troppo ricercato immaginare avesse inteso la congiuntura internazionale che anticipa di circa un secolo quella «um 1400»). L'improprietà dell'intestazione fu rilevata da A. GRISERI, rec. *Il Catalogo dei dipinti del Museo d'Arte Antica di Torino*, «Burlington Magazine», 107, 1965, 752, pp. 582-3: 582, che almeno per la cronologia si faceva forte del giudizio di Toesca: «from Avignon, between Duccio and Simone». In modo altrettanto interrogativo Berenson (comunicazione orale) chiedeva se non fosse boema.

⁵⁰ G. ROMANO, *Un capolavoro del Maestro della Madonna di Narbonne*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. Lenzi, Bologna 2004, pp. 37-40: 40, nota 40.

⁵¹ P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, pp. 410 e 426, per la riproduzione (con la didascalia che ne muta la data). In un momento successivo lo stesso LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, pp. 49-50, si è ricreduto sulla pertinenza geografica, chiedendosi se non sia davvero senese e ne ha spostato la data al 1300-10: ipercorrettivamente, a me pare.

⁵² V. NATALE, scheda 8, in *Il tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da*

Non sarà per amore dell'aggettivo 'eclettico' (spesso buono soltanto a tenere assieme cose troppo disparate, specie quando manca una seconda opera della stessa mano), ma è proprio questa compresenza di diverse spiegazioni che interessa. Sia quella che fa capo a Maiorca, sia quella genovese, sia quella franco catalana possono essere plausibili, certe e definitive no: nella vicenda critica della tavola si riflette un'effettiva rete di scambi mediterranei, un sistema concatenato dove a mancano troppi anelli. Come nelle future congiunture 'internazionali', anche in questo caso il 'quando' conta più del 'dove'. Rispetto alle miniature del «Libro dei Privilegi», con le loro figure più allungate e goticamente mosse, la tavola non richiede una data prudenzialmente tardiva, entro la prima metà del secolo. Quel sostrato iconico, ma così vivace, non la può spingere troppo in là. Sia errore di stampa o meno, la data «1330 circa» della didascalia di Leone de Castris funziona meglio di quella suggerita nel testo, andrà anzi corretta per difetto: non oltre il 1325, o non lontano dal 1320. Una buona ragione per pensarlo è che Ferdinando Bologna, maestro di Leone de Castris, ha poi argomentato una retrodatazione consistente del protogiottesco Maestro di Santa Maria di Castello, una cronologia che (il forse è d'obbligo) conduce al nome anagrafico di Opizzino da Camogli, noto appunto nel primo quarto del Trecento⁵³.

Palazzo Madama, Catalogo della mostra, a cura di S. Pettenati e G. Romano, Torino 1986, pp. 10-1 (con notizie sulla provenienza da Issogne, ma negli anni Sessanta del secolo XIV). Per quanto incerta rimanga la classificazione anche per P. TORRITI, *Interventi e suggestioni toscane tra Due e Trecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria*, a cura di C. Bozzo Dufour e E. Poleggi, 2 voll., Genova 1987² (prima ed. or. 1970), I, *Dagli inizi al Cinquecento*, pp. 27-70: 43 («probabilmente senese, operante vicino alla scuola di Avignone») è importante l'accostamento, ma anche la distinzione, dal Maestro della Madonna di Castello. Favorevole a una spiegazione genovese è Filippo Todini (comunicazione orale al Museo, 1980). In un momento un po' successivo a quello del grande anonimo genovese, un fenomeno di risalita della cultura ligure (più che padana, come è stato suggerito) può essere testimoniato dalla lunetta del chiostro di San Domenico a Torino (G. SARONI, *Tra la Lombardia e la Francia: pittori e committenti del Trecento in area torinese*, in *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1997, pp. 141-71: 146-7).

⁵³ F. BOLOGNA, *Alle origini della pittura ligure del Trecento: il Maestro di Santa Maria di Castello e Opizzino da Camogli*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano-Paris 1994, pp. 15-29. Dissentendo dalla datazione decisamente troppo ritardata con cui era stata esposta, M.

La *Madonna* torinese non evoca dunque una situazione semplicemente bipolare Isole Baleari/costa ligure⁵⁴. Germoglia entro un sistema di relazioni mediterranee in cui va inserita anche la Pisa del Maestro di San Torpè. Nelle sue legature sganciate da una cadenza metrica esatta, martiniana, emerge allo stato latente qualcosa che è proprio del maturo Maestro di San Torpè e soprattutto della contemporanea miniatura pisana. Anche quando mi capitava di vederla con frequenza settimanale e di non finir mai di ammirarne il fondo d'oro operato e l'aureola tracciata a mano libera, non ho mai pensato che fosse opera sua o comunque pisana, pur associandola istintivamente

GREGORI, *La mostra della 'Madonna nell'arte in Liguria'*, «Paragone», 3, 1952, 35, pp. 58-61: 59, vi aveva riconosciuto correttamente «un caso di protogiottismo» (insegna storiografica ancora di nuovissimo conio, se ha ragione chi dice di non ricordare che il termine non fosse usato prima del 1948: A. DE MARCHI, *Perché vale ancora la pena di fare i conti con il Giudizio sul Duecento*, in *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, a cura di A.M. Ambrosini Massari *et al.*, Bologna 2017, pp. 24-57: 41).

⁵⁴ Sembra utile ricordare che proprio di recente una studiosa pratica dell'ambiente maiolichino abbia sentito la necessità di accantonare la discendenza pisana della pittura di Majorca, per guardare al grande polo curiale sul Rodano (T. SABATER, *Intorno all'influenza della corte di Avignone sull'arte: la pittura maiorchina del XIV secolo*, in *Images and Words in Exile. Avignon and Italy during the First Half of the 14th Century*, ed. by E. Brilli, L. Fenelli e G. Wolf, Firenze 2015, pp. 489-504: 502-3). A proposito di riflessi del pittore pisano nelle Isole Baleari: non sono riuscito a identificare il «dittico prossimo al 'Maestro di San Torpè' a Majorca» di cui parla P. LEONE DE CASTRIS, *L'area di diffusione commerciale del prodotto traslucido senese. 1290-1350: lo stato della questione*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, 21, 1991, pp. 329-57: 351. Non può essere messa in discussione l'incidenza pisana in Catalogna. C'è una sigla tipica – della miniatura pisana, più ancora che del Maestro di San Torpè – che è già stata riconosciuta nel catalano Maestro dello scrivano di Lérida, un artista che deve aver conosciuto in maniera non proprio indiretta qualcosa di precocemente trainesco, simile al codice Strozzi 11 della Laurenziana (figg. 21-22). Non è una sigla di più indistinta estrazione mediterranea: quella sintesi falcata di un corpo tridimensionale nasce dalla trascrizione bidimensionale di certe soluzioni plastiche di Giovanni Pisano, come l'*Allegoria di Pisa della Madonna di Arrigo VII*. Per l'anonimo catalano, cfr. almeno ALCÓY, *La pintura gòtica* p. 183, che lo ritiene formato a Pisa. Nella stessa pagina viene intesa bene la figura dell'eponimo scrivano come una «petita escultura pintada», facendo però riferimento alla *Tomba di Santa Eulalia* di Lupo di Francesco invece che a Giovanni: cosa resa più probabile data la precedente diffusione pisana di quella stessa sigla.

a un nodo stilistico che mi era da sempre familiare. E non era sensazione indotta da condizionamenti bibliografici (c'era solo il ricordo di una bella immagine del *Trecento* di Pietro Toesca). Risale infatti a un momento più tardo un mio appunto tratto dal saggio iconografico di Dorothy Shorr su cui sorvegliò Offner, dove questo dipinto è detto del «Pisan Duccesque», un pittore che non si saprebbe immaginare diverso da quello che aveva cominciato a ricostruire anni prima Evelyn Sandberg Vavalà⁵⁵. Non è certo il caso di immaginare che attorno al dipinto si possa un giorno ricostruire un Super-Maestro di San Torpè; ma – risalga o meno al grande conoscitore viennese-newyorkese – quella ingiallita etichetta conforta nel sospetto che l'autore della tavola torinese abbia incrociato il raggio lessicale dell'anonimo pisano – adottivo o meno che fosse – quando aveva raggiunto la sua fase di assestamento⁵⁶. O quanto meno, che ne miselasse simili componenti espressive, trattenendo però qualcosa di paleologo e, nello stesso tempo, muovendosi in direzione sottilmente oltremontana (ragione per cui l'ipotesi più probabile resta quella che avesse trovato protezione in curia). Per cogliere analogie e differenze, basterà metterle accanto un'opera dell'anonimo pisano come quella di Firenze (fig. 25). Nella *Glikophilousa* di Torino l'eleganza è più ricercata, senza strappi o marcate inversioni di ritmo, ma l'ossatura plastica della mano, così ricurva e compatta, risente direttamente della germinazione assisiata. Un'espressività, quasi una brutalità plastica, che in area senese era sta-

⁵⁵ D.C. SHORR, *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*, New York 1954, pp. 38, 52.

⁵⁶ A riguardo della *Madonna col Bambino* di Torino sono qui sviluppate opinioni già suggerite in FERRETTI, scheda 1, in *Antichi Maestri Pittori*, sulle quali vedo con piacere che converge DE MARCHI, scheda 2, in *Trente-trois Primitifs Italiens*. In quell'occasione avevo aggiunto a tale dinamica geografica l'*Ultima Cena* della Pinacoteca Malaspina di Pavia che Raghianti pensava catalana, di Jaime Serra, mentre la riproducevo come pisana, con l'aggiunta di un punto interrogativo che sembra ovvio quando non si sa indicare altra opera dello stesso pittore (ed anche su questo ho trovato il consenso di Andrea De Marchi nella scheda-saggio citata). Entrambe le referenze bibliografiche sono rimaste ignote, data la loro collocazione, a C. CAIRATI, scheda 83, in *La Pinacoteca Malaspina*, a cura di S. Zatti, Milano 2011, pp. 247-8, che si perde anche più del necessario a riferire le false piste padane, emiliane, perfino riminesi, e alla fine considera «più fruttuosa» quella suggerita da Raghianti, anticipando tuttavia la cronologia ad inizio secolo, in forza dei «retaggi della cultura bizantina», considerazione, quest'ultima, che non andrà meno bene sulla sponda tirrenica.

ta diffusa da pittori come il Maestro di Città di Castello, che sembrerà 'chiusa' poi dagli sviluppi trecenteschi di Duccio; mentre nella Pisa del Maestro di San Torpè potrà sfogare anche a un più basso registro qualitativo, come abbiamo visto nella *Madonna col Bambino* di San Sisto (fig. 10). La «vitrea sottigliezza» del colore e i «piani da smaltatore» apprezzati da Toesca nella tavola torinese fanno però pensare che il pittore avesse appreso il mestiere (inteso come cultura materiale del dipingere, come alfabetizzazione pittorica) in un ambiente segnato dal primato di Bisanzio, un ambiente occidentale s'intende: a Genova dunque forse meglio che altrove. Perché Genova? L'idea che «dopo il XIII secolo sparisce definitivamente l'influsso del retaggio bizantino in Italia, eccetto Venezia», come diceva un grande maestro, non può essere irrigidita in uno schema manualistico⁵⁷. Basti ricordare che nel Duomo di Genova lavora un pittore venuto da Costantinopoli, l'assai probabile «magister Marchus» documentato nel 1313 come «grecus» o «de Costantinopoli»⁵⁸.

⁵⁷ V. LAZAREV, *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII-XIV (II)*, «Arte veneta», 20, 1966 (1967), pp. 43-61: 44-6.

⁵⁸ Si tratta certamente di un immigrato costantinopolitano, anche se non pare lecito spingersi a riconoscerne la stessa mano nella Kariye Djami, come proposto in più occasioni da C. DI FABIO, *La Cattedrale di Genova nel Medioevo, secoli VI-XIV*, Genova 1998, pp. 263-76 (ma non, in modo così diretto nel saggio qui in volume, pp. 7-33); cfr. inoltre, G. ALGERI, *Tra Siena e Costantinopoli: i nuovi modelli figurativi*, in *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, a cura di Ead. e A. De Floriani, Genova 2011, pp. 133-54: 140-3. Una presenza di tale caratura ogni tanto mi fa privatamente domandare se non si possa collegare a Genova, o quanto meno inserire in una triangolazione che includa la città, quel singolare caso di scambio culturale (anche nel senso della tecnica pittorica come cultura materiale) che è il Maestro del dittico Sterbini. Sul quale e sulle tante e diverse spiegazioni geografiche, cfr. ora M. BACCI, *Un ibrido di successo: il "dittico Sterbini", la Madonna "dal risvolto bianco" e la Vergine Konevskaia*, in *Survivals, revivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano*, a cura di N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi, Roma 2017, pp. 469-83, il quale argomenta a favore di un pittore greco presente a Venezia nel secondo quarto del Trecento (cfr. anche in questo volume, *infra*, p. 183). Riproduzioni dopo il restauro del dittico eponimo nella scheda di S. PETROCCHI, in *Restituzioni 2018. Tesori d'arte restaurati. Diciottesima edizione, Guida alla mostra*, a cura di C. Bertelli e G. Bonsanti, Venezia 2018, pp. 96-7 (edizione notevolmente ampliata *on line*, <http://restituzioni.marsilioeditori.it/2018/>: scheda 19, pp. 219-25). Nonostante l'informatissima e intelligente analisi di Michele Bacci, convincente nel rimuovere i diversi inciampi storiografici, non credo che il *Dittico Sterbini*

Un'ultima annotazione a più ridotto raggio geografico. Non riguarda l'espansione della cultura del Maestro di San Torpè lungo la costa a sud, fino a Campiglia Marittima, che è nei fatti superstiti, ma l'area a settentrione di Pisa. Da quel poco, pochissimo, che conosciamo della pittura lucchese di primo Trecento possiamo intravedere una situazione non troppo diversa da quella dominata a Pisa dal Maestro di San Torpè, ma tale da far intravedere una continuità con la costa ligure. Si dovrà andar cauti – in un panorama così rarefatto – nel considerare dello stesso autore la *Maestà* affrescata prima del 1309 in Santa Maria della Rosa, nel cuore di Lucca, e la più tarda tavola di Camporgiano (fig. 26), in alta Garfagnana, le cui tangenze liguri – con la *Madonna di Moneglia* – sono già state opportunamente notate da De Marchi⁵⁹. Poco cambia, se si punta al *milieu*. Quel modo di

vada necessariamente ambientato a Venezia. L'unica opera del pittore che abbia una meno incerta provenienza territoriale, dalla chiesa di San Gioacchino a Messina, è il trittico del locale Museo Regionale (inv. 964) con la *Madonna col Bambino fra i SS. Agata e Bartolomeo* F. ZERI, *Introduzione*, in *Messina. Museo Regionale*, a cura di Id. e F. Campagna Cicala, Palermo 1992, pp. 8-17: 11-2, rileva in questa «notevolissima opera», accanto alle componenti culturali di area veneta, «una forte radice di origine senese», domandandosi se nel Trecento Messina «non abbia posseduto una propria scuola pittorica». Zeri non parla di una diretta derivazione senese, ma di una mediata. A me pare che i due visi della tavola centrale (fig. 24), pur nel loro forte degrado materiale, rivelino almeno in parte qualche consonanza con il Maestro di Santa Maria di Castello (fig. 23), una consonanza che non potrà essere del tutto casuale. Cfr. la breve scheda di F. CAMPAGNA CICALA, *ibid.*, pp. 55-6, che riferisce l'attribuzione a Zeri, e quella precedente di G. CONSOLI, *Messina. Museo Regionale*, Bologna 1980, p. 6, che l'asigna a C.L. Raghianti, oltre al più recente e aggiornato F. CAMPAGNA CICALA, *Pittura medievale in Sicilia*, Messina 2017, pp. 231-5. La componente 'genovese' che si suggerisce di riconoscere nel Maestro del dittico non è in fondo che una più probabile mediazione di quel sottofondo senese che è stato più volte indicato nel trittico di Messina.

⁵⁹ Per una panoramica della pittura a Lucca nel primo Trecento, TARTUFERI, *Trecento lucchese*, pp. 42-63, dove la *Madonna di Camporgiano* è collegata a un frammentario affresco nella chiesa di Santa Maria Corteorlandini, che ripropone in modo un po' meno affilato il medesimo schema morfologico. Sempre in base alla parentela morfologica si potrà aggiungere a questo primo nucleo di persona artistica il massello con la *Madonna col Bambino* di San Francesco a Lucca, ricordata e riprodotta nel medesimo catalogo (p. 51; p. 49, fig. 18); nel dir questo, mi limito ad esplicitare quanto già avvertito da G. DONATI, *Arte e architettura in San Francesco di Lucca fino alle soglie*

del Cinquecento (con la vera storia della Cappella Guinigi), in *Il complesso conventuale di San Francesco in Lucca. Studi e materiali*, a cura di M.T. Filieri e G. Ciampoltrini, Lucca, 2009, pp. 13-133: 71). Per la *Madonna della Rosa*, nell'omonimo oratorio lucchese, già messa ellitticamente in parallelo al Maestro di San Torpè da M. FERRETTI, *Una croce a Lucca, Taddeo Gaddi, un nodo di tradizione giottesca*, «Paragone», 27, 1976, 317/319, pp. 19-40: 33, nota 9, e in questo senso più ampiamente commentata da A. PROTESTI FAGGI, *Un episodio di protogiottismo a Lucca: la 'Madonna della Rosa'*, «Antichità viva», 27/2, 1988, pp. 3-9, si veda per ultimo D. MORGANTI, *Un singolare episodio di protogiottismo nella Lucca di primo Trecento: l'affresco della Madonna della Rosa*, in *Esercizi lucchesi. Ricerche sul campo della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università di Firenze*, a cura di F. Cervini, A. De Marchi e A. Pinnelli, Lucca 2015, pp. 49-58, con un'accurata ricognizione bibliografica. A tale affresco A. DE MARCHI, *'Rayonnement' assiate lungo la via Francigena*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Atti del convegno di studi, a cura di S. Romano e D. Cerutti, Roma 2012, pp. 11-46: 17, accosta in modo prudente la frammentaria *Madonna col Bambino* di Camporgiano (con maggiore cautela, par di capire, rispetto a ID., *Pittori gotici a Lucca: indizi di un'identità complessa*, in *Sumptuosa tabula picta*, pp. 400-25: 403). Un lontano riflesso della tavola garfagnina, ma più rustico, a me pare che si possa scorgere nella cosiddetta *Madonna 'di Reggio'* a Vernazza. Inoltre, a rinforzare la sensazione di una certa continuità fra Lucca e Pisa al tempo del Maestro di San Torpè, mi domando se non possano risalire a un medesimo pittore lo strato più antico della *Madonna che allatta il Bambino e donatore* (fig. 27) nella controfacciata di San Michele in Foro (TARTUFERI, *Trecento lucchese*, p. 58) e la tavola (fig. 28) che E. CARLI, *Una rara anconetta del Trecento*, «Antichità viva», 20/6, 1981, pp. 5-6 (l'opera, e non il breve articolo, è riprodotta anche in ID., *Arte senese e arte pisana*, Torino 1996, fig. 178) avvicinò al pittore 'pisano', senza arrivare a un'attribuzione esplicita, che in quanto tale fu facilmente respinta da MARTELLI, *Per il Maestro di San Torpè*, p. 47, nota 73. Ma i ricaschi mobilissimi dell'abito della Madonna che non si possono accostare direttamente al pittore attivo a Pisa, fanno invece pensare all'affresco lucchese. Così, i blocchi plastici potenti e quasi slegati del trono, per quanto a scala ben diversa, ricordano l'affresco. È d'obbligo un'estrema cautela, comunque, non solo per la differente natura materiale: la tavola, che non conosco direttamente, appare interpolata in qualche passaggio significativo, come il viso della Madonna; l'affresco, di conservazione non meno complessa, dichiara visibilmente due distinti tempi d'esecuzione, come già riscontrato da TARTUFERI, *Trecento lucchese*, p. 59. Solo che invertirei i momenti da lui indicati: «l'ingombrante poderosa struttura del trono» a me non pare «di gusto squisitamente tardo gotico»; ha invece incastri stereometrici di radice protogiottesca. La tavoletta pubblicata da Carli miniaturizza appunto un trono costruito in modo simile. La foggia dell'abito del

dare risalto a profili quasi sbilenchi, nel frammento di Camporgiano, conferma la sensazione che il momento lucchese non dovesse essere troppo diverso da quello di Pisa al tempo del Maestro di San Torpè. Una situazione parallela che deve avere fatto credere a Vasari che vi avesse operato, a Lucca come a Pisa, Duccio in persona. È vero che a Lucca si potevano vedere Ugolino di Nerio o Bartolomeo Bulgarini o Francesco di Segna: scambi tollerabili per la *connoisseurship* vasariana; ma almeno in parte si sarà invece trattato di quel duccismo protogiottesco che fu alla base della comprensione longhiana del Maestro di San Torpè e di cui si è inteso avvistare una più complessa situazione geografica.

Buffalmacco e Pisa

Quasi mezzo secolo fa, quando Bellosi pubblicò il libro ben noto, nel mio piccolo fui fra quanti non consideravano blindata l'identificazione di Buffalmacco con il Maestro del Trionfo della Morte⁶⁰. Agli occhi

donatore, riconoscibile solo dal vero, conferma una datazione più alta di questa parte dell'affresco. In un secondo momento, l'intonaco della parte centrale fu rappezzato e dipinto con una Madonna allattante. In una situazione così rarefatta come quella lucchese, non si può escludere che il lavoro di rifacimento fosse affidato allo stesso pittore che aveva operato diverso tempo prima. In precedenza, l'affresco era stato cautamente indicato (innanzitutto in vista di un restauro che lo rendesse leggibile) sotto il nome del pittore studiato in quell'occasione da A. GONZÁLES-PALACIOS, *Percorso di Giuliano di Simone*, «Arte illustrata», 4, 1971, 45-46, pp. 49-59: 50; al quale fu riferito in maniera più esplicita dopo il restauro da C. BARACCHINI, M.T. FILIERI, *Un affresco ritrovato di Giuliano di Simone. Il restauro della "Madonna in trono con il Bambino" nella chiesa di S. Michele in Foro*, Lucca 1990. Commentando la bella riproduzione che figura sempre sotto quel nome in G. CONCIONI, C. FERRI, G. GHILARDUCCI, *Arte e pittura nel Medioevo lucchese*, Lucca 1994, p. 327 (riproduzione che in effetti può dare l'illusione di una parentela morfologica) F. BOGGI, *Recent research on Lucchese Painting*, «Arte cristiana», 85, 1997, 780, pp. 167-72: 172, riferisce una lettera di Miklòs Boskovits, che saggiamente avverte: «the fresco displays the marks of subsequent interventions from painters of different periods, and that the attribution to Giuliano di Simone is therefore unsatisfactory».

⁶⁰ L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974, riedito con una premessa dell'autore (Milano 2003) e, successivamente, (Milano 2016), con l'aggiunta di una postfazione di Roberto Bartalini (*Ai margini di «Buffalmacco»*, pp. 277-94); i

di un 'longhiano' laureato da poco, non poteva sembrare sicuro un collegamento di quel tipo fra l'affresco aretino e il ben più famoso ciclo pisano. Oltre agli indizi, in sé impressionanti, si facevano raffronti di natura tipologica, fisiognomica; e ci era stato insegnato che le coincidenze di questa natura non sono sufficienti a ricomporre una biografia stilistica. Non è un caso che grandi storici dell'arte come Federico Zeri e Ferdinando Bologna, dello stesso schieramento metodologico, abbiano respinto la sua ricostruzione, che tuttavia quel libro è sempre parso, e non solo a chi scrive, uno dei non molti capolavori della storiografia dell'arte dell'ultimo mezzo secolo⁶¹. La ricostruzione – che si portava dietro la demolizione di un intero quadro cronologico invalso e fallace – più che sugli usuali confronti di stile sembrava affidarsi a una pur solida e ben intessuta rete di indizi e di più tarde testimonianze, a partire da quella di Ghiberti. In realtà, quella di Bellosi era fondamentalmente un'identificazione, più che un'attribuzione. Tanto che la posizione di Zeri e Bologna appare più coerente di quella di chi usa il nome di Buffalmacco seguito da un «attribuito», come si usa fare, per eccesso di prudenza o meno, quando ci sono soltanto prove stilistiche. In questo caso, e proprio perché di un'identificazione si tratta, non si può: o il gruppo del Camposanto va sotto il nome storico di Buffalmacco oppure quel nome deve corrispondere a un'ipotesi ancora in attesa di convincenti conferme figurative. In questo senso la situazione non è cambiata da allora.

Solo che l'onere della prova è ormai passato a chi non si fida della catena per così dire indiziaria – o innanzitutto indiziaria – di Bellosi.

riferimenti al dibattito suscitato dal libro qui presenti consentono di sveltire le indicazioni bibliografiche. Cfr. inoltre R. BARTALINI, "Bonamico eccellentissimo maestro". *Sul Buffalmacco di Luciano Bellosi*, «Prospettiva», 163-164, 2016, pp. 76-87.

⁶¹ Non so dire se Federico Zeri si fosse mai espresso per scritto su questo problema. Anche in tal caso il mio ricordo verrebbe sopraffatto da quello più vivo di un colloquio in cui esprimeva chiaramente la sua contrarietà (a ogni buon conto – mi rammenta Andrea Bacchi – teneva le fotografie del ciclo del Camposanto come «Pittore pisano»). F. BOLOGNA, *Editoriale*, «Confronto. Studi e Ricerche di Storia dell'Arte Europea», 1, 2003, pp. 4-13: 12-3, che pure aveva sentimenti di amicizia e stima per Bellosi, si esprime con particolare asprezza sulla «fin troppo fortunata proposta di identificare il Buffalmacco della tradizione nel bolognesizzante Maestro del *Trionfo della Morte* di Pisa, senza aver verificato l'estrema – per non dire proibitiva – difficoltà di passare dall'unica e ben misera opera documentata del Buffalmacco vero a quelle di tutt'altro respiro del gruppo intitolato all'affresco del Camposanto pisano».

In quasi mezzo secolo di collaudo non sono emerse opere o documenti tali da rimettere in discussione il suo ragionamento; e la cronologia del ciclo del Camposanto ha soltanto trovato conferme, pur sempre indiziarie. Anche la «stratificazione» del contesto stilistico – a cui si vorrebbe ora contribuire – non si è rivelata sfavorevole⁶². Resta ancora arduo lo scalino dell'impasto culturale, oltre che della 'qualità', fra il Buffalmacco di Arezzo e quello di Pisa: manca (per alcuni) quello che Elsig definirebbe il *maillon intermédiaire*⁶³. Ma in quanti altri casi, per abitudine o pigrizia, gli storici dell'arte hanno continuato a fidarsi di accostamenti di stile altrettanto precari, non potendo contare sempre su ferme certezze biografiche (esistenziali, ecc.)? E viceversa: per fare solo un esempio, se non ci fossero state indicazioni d'archivio così stringenti, sarebbe stato possibile riconoscere nelle pitture murali di Spoleto un pittore di futura levatura europea come Giovanni Serodine?⁶⁴ Ma è un esempio cercato in altro secolo: non può essere replicata in qualsiasi tempo la medesima strategia di accertamento.

Quando ero non dirò contrario, ma privatamente ancora dubbioso sulle deduzioni di Bellosi, mi capitò di parlarne piuttosto a lungo con Carlo Volpe, ricavandone l'impressione di aver tenuto la parte dell'avvocato del diavolo nell'insistere sullo scarto fra Arezzo e Pisa. In realtà, a sembrare più risoluto era solo il mio fervore di apprendista. Volpe non era certo di bocca meno buona in merito alle prove di stile, alle quali spettava la sentenza definitiva, e di lì a pochi anni, nel saggio per la *Storia dell'arte italiana* Einaudi, impostò il problema in un modo che sembra ancora corretto. Così scrisse in una lunga nota: «questi [Buffalmacco], se ha ragione Bellosi, [...] sarebbe dapprima fiorentino purissimo, poi pisano dei più schietti». E poche righe più in là:

Pisano, in ogni caso, dovrà essere considerato nella sua più ammirevole stazione il fiorentino Buffalmacco, che non soltanto in area pisana concluderebbe il

⁶² Sul principio di stratificazione, all'interno di una sistemazione didascalica delle procedure attributive, F. ELSIG, *Connoisseurship et histoire de l'art: considérations méthodologiques sur la peinture des XV^e et XVI^e siècles*, Genève 2019, pp. 45-9.

⁶³ *Ibid.*, pp. 81-4.

⁶⁴ Anche come riflessione operativa di più generale interesse, B. TOSCANO, *Rischio e calcolo nel primo Serodine*, «Paragone», 30, 1979, 355, pp. 3-27, dedicato al ritrovamento del Serodine spoletino, che in un primo momento aveva sollevato la diffidenza di alcuni autorevoli storici dell'arte.

suo viaggio, ma si immerge nel linguaggio locale forse più di quanto Bellosi non dica⁶⁵.

In realtà, in una sintesi del suo libro destinata ai lettori tedeschi e intestata non a caso al «pittore girovago», Bellosi proverà a sciogliere quel nodo, così come farà non molto tempo dopo pubblicando un inedito giovanile di Francesco Traini⁶⁶.

Forse Pisa aveva direttamente conosciuto la stessa situazione di sostanziale dissidenza giottesca che Buffalmacco aveva portato ad Arezzo. Il 'forse' è legato anche all'indicazione di Carlo Lasinio che venissero dalla chiesa pisana di Santa Marta due tavolette frammentarie con *San Michele* (fig. 29) e *Santa Margherita* (fig. 30). Al Museo Lia di La Spezia, dove si trovano, sono esposte come opera di un fiorentino verso il 1330: sul che nulla da dire, se non per aggiungere che la data potrebbe essere stata di poco arrotondata per difetto⁶⁷. Almeno mor-

⁶⁵ C. VOLPE, *Il lungo percorso del «dipingere dolcissimo e tanto unito»*, in *Storia dell'arte italiana*, coord. ed. P. Fossati, 12 voll., Torino 1979-83, V, *Dal Medioevo al Quattrocento*, a cura di F. Zeri, 1983, pp. 229-304: 285-7, nota 37. Ma vedi anche l'intervista a Luciano Bellosi pubblicata dopo la sua scomparsa da S. FACCHINETTI, *Storie e segreti del mercato dell'arte: opere, collezionisti, mercanti*, Bologna 2019, pp. 57-8, dove lo studioso ricordava che «appena uscito il Buffalmacco mi ha confessato [Volpe] che la cosa più importante del saggio non era la ricostruzione della fisionomia di Buffalmacco, ma la revisione della cronologia della pittura bolognese del Trecento. In seguito ha sempre mantenuto una posizione ambigua». Il dissenso da Bellosi di tre storici dell'arte più anziani, metodologicamente omogenei, meriterebbe di essere sviluppato in un bilancio dell'originalità complessiva di Bellosi, lettore attentissimo ai dati di stile, non idealisticamente refrattario a metterli a confronto di altri (in questo senso riesce davvero brutale la semplificazione di una medievista che di lui incidentalmente dice: «uno storico dell'arte che utilizza l'abbigliamento come principale parametro di datazione», C. IANNELLA, *Cultura di popolo. L'iconografia politica a Pisa nel XIV secolo*, Pisa 2018, p. 200, nota 78: al contrario, per Bellosi quei dati servivano da più empirica riprova di quanto era il frutto di un'eccezionale intelligenza delle congiunture stilistiche).

⁶⁶ L. BELLOSI, *Buffalmacco, pittore girovago* (ed. or. *Buffalmacco, ein ruheloser Maler, «Freibeuter. Vierteljahreszeitschrift für Kultur und Politik»*, 37, 1988, pp. 83-96), in ID., «*I vivi parean vivi*», pp. 337-42; ID., *Sur Francesco Traini*, «*Revue de l'Art*», 92, 1991, pp. 9-19 (poi in ID., «*I vivi parean vivi*», pp. 338-98).

⁶⁷ A.G. DE MARCHI, schede 174-175, in ID., F. ZERI, *Dipinti. La Spezia, Museo civico Amedeo Lia*, Cinisello Balsamo (Milano) 1997, pp. 376-9, che riproduce il cartellino

fologicamente, si avvicinano alla tavola con *San Michele* del Museo di Arezzo, assegnata al primo Buffalmacco da Boskovits, con una sincera (e istruttiva) conferma di Bellosi, che in un primo momento non lo aveva preso in considerazione come tale (fig. 31)⁶⁸. Non sembra este-

applicato al retro della tavoletta con *Santa Margherita* con la scritta di Carlo Lasinio, che la riferisce a Bernardo di Cione e la dice «tolta da un quadro più grande guasto per l'antichità». M. BOSKOVITS, *Il Maestro della Croce del Refettorio di Santa Maria Novella: un parente più probabile di Giotto?*, «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», 44, 2000 (2001), pp. 64-78: 74, confermandolo a una bottega fiorentina «tra il terzo e il quarto decennio del Trecento», lo aggregò al *corpus* del maestro ricostruito in tale occasione, *corpus* che pare poco omogeneo. I tratti fisiognomici che in questo caso si soffermava a caratterizzare non mi sembrano coincidere bene con il basso, ma più esplicito giottismo delle altre opere. Ma è importante che Boskovits osservasse che «il punto di riferimento del pittore potrebbe essere stata l'attività pisana di un maestro fiorentino, Buffalmacco». In questo senso, la partita attributiva si potrebbe avviare solo con una più circoscritta datazione, dal momento che queste due tavole ricordano più il Buffalmacco di Arezzo che quello di Pisa: diciamo pure che possono essere sue solo se si collocano attorno al 1330. PISANI, *Francesco Traini*, p. 155, nota 346, propende per una lettura «in linea con gli esiti del Maestro della Croce di Santa Maria Novella», ma orientandosi «verso una datazione non anteriore al 1340» (la compianta studiosa, presente al convegno del 2017, si esprimeva in modo consapevolmente contrario alla gravitazione attributiva da me proposta in quell'occasione). Un riferimento alternativo delle due tavolette spezzine è quello al Maestro di Mezzana avanzato da A. DE MARCHI, *Prato 1338: una pala risarcita di Bernardo Daddi, una città che cresce sotto il segno della Cintola*, in *Legati da una cintola, l'Assunta di Bernardo Daddi e l'identità di una città*, Catalogo della mostra, a cura di Id. e C. Gnoni Mavarelli, Firenze 2017, pp. 13-29: 26, 29 nota 43; un riferimento che non mi sembra però corrispondere alle più meccaniche attitudini espressive dell'anonimo, anche alla luce del bilancio fatto da A. TARTUFERI, *Per il Maestro di Mezzana e alcuni appunti sulla pittura del Trecento a Prato*, «Studi di Storia dell'Arte», 27, 2016 (2017), pp. 65-82. Uno dei due referees mi fa presente un dato contrario alla datazione qui proposta per le tavole Lia, ricordandomi che il «sistema di punzonatura dipende [...] da quello che Skaug ha battezzato *pearls on the string*, introdotto da Bernardo Daddi nel passaggio fra quarto e quinto decennio», e che dunque non sarebbe da escludere l'antica provenienza da S. Marta. La considerazione era già stata fatta da Linda Pisani, al corrente della mia proposta. Ma alla luce della consistenza di questo tipo di tipologia decorativa, ho deliberatamente scelto di privilegiare la cronologia suggerita dall'aspetto pittorico delle due tavolette.

⁶⁸ M. BOSKOVITS, *Marginalia su Buffalmacco e sulla pittura aretina del primo Trecento*, «Arte cristiana», n.s., 86, 1998, 786, pp. 165-76: 167-8); L. BELLOSI, *Premessa*,

riore e trascurabile, nelle tavole spezzine, l'affinità degli occhi grandi e marcati e della smisurata canna nasale con il *San Michele* aretino (viene a mente anche il *San Giovanni Battista* della Christ Church, che magari non sarà opera del primo Buffalmacco ma gli si avvicina parecchio)⁶⁹. E prima ancora di una somiglianza morfologica, che potrebbe forse giustificare l'accostamento al Maestro di Mezzana, le accomuna una stranita espressività, che non è nelle corde dell'anonimo pratese. Siamo però certi che venissero da Pisa (più difficilmente potevano essere fin dall'origine in Santa Marta, costruita nel 1342)?⁷⁰ Se dunque prendiamo per buona la provenienza – che non ha controindicazioni –, in base a questa concreta traccia si può credere che a Pisa avesse avuto corso la stessa cultura fiorentina – ma in fondo poco giottesca – che Buffalmacco diffuse ad Arezzo. O fu solo un episodio? Rimane infatti da spiegare perché a Pisa avvenne la radicale mutazione di Buffalmacco.

Sembra più difficile sostenere, in base ai dati figurativi di cui disponiamo, che tale conversione espressiva fosse maturata in Emilia. Vasari volle precisare la notizia di Ghiberti (generica ma sulla carta attendibile: «fece moltissimi lavorii nella città di Bologna») in quella (cronologicamente impossibile) che avesse cominciato a dipingere la cappella Bolognini in San Petronio, che si comincerà a costruire

in Id., *Buffalmacco*, Milano 2003, p. 130 (ed. Milano 2016, p. 276); l'attribuzione è successivamente accolta da I. DROANDI, *Pittori 'forestieri' ad Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli e P. Refice, Firenze 2005, pp. 41-56: 50, 54, e A. DE MARCHI, scheda 9, in *Entre tradition et modernité. Peinture italienne des XIV^e et XV^e siècles*, éd. par G. Sarti, Paris 2008, p. 29.

⁶⁹ BELLOSI, *Buffalmacco*, (ed. 1974), p. 82.

⁷⁰ Il vescovo Santarelli ne aveva autorizzato la costruzione nel 1334, avvenuta solo nel 1342 (E. TOLAINI, *Forma Pisarum, storia urbanistica della città di Pisa - problemi e ricerche*, Pisa 1979², p. 180, nota 70). L'altare a cui appartennero le due tavolette Lia (Pisani pensa a una predella) poteva essere giunto lì assieme alle monache della Misericordia della Spina a Pisa. Ci si dovrebbe inoltrare un po' troppo in là, negli anni Quaranta, se si pensasse che fosse fatto per la nuova sede. D'altra parte, le provenienze indicate da Lasinio possono riferirsi a punti di raccolta di materiali provenienti da chiese soppresse. Per esempio, proprio da Santa Marta indica (con il nome di Buffalmacco) proveniente la bandinella processionale identificata da PISANI, *Francesco Traini*, p. 19, con quella divisa fra la Pinacoteca Vaticana e l'ex Collezione Sterbini; ma in forza dei dati iconografici la stessa studiosa sospetta che non fosse originariamente destinata al convento femminile.

nel 1388⁷¹. Si è osservato che il primo Vitale da Bologna, in pieno quarto decennio, sembra risentire della sua presenza; ma è cosa che si può scorgere fra le righe delle pure consuetudini del mestiere (da non disdegnare idealisticamente, per carità, utili anzi quando si tratta di confermare più consistenti e visibili relazioni)⁷². Il riflesso forse maggiormente riconoscibile di una persona artistica in grado di coniugare forme massive e lente con umori fisiognomici, quale potrebbe essere stata appunto Buffalmacco fra Arezzo e Pisa, a me pare che si intraveda semmai in un affresco frammentario riemerso pochi anni fa nel chiostro di San Biagio a Modena (fig. 32)⁷³: opera di un artista locale, verosimilmente, è l'isolato segnale di una possibile congiuntura espressiva da cui poi emergerà, con precocità quasi mozartiana, il modenese Tommaso. Sembra invece più difficile vedere la presenza nel Battistero di Parma del pittore del Camposanto di Pisa come un'estensione dell'attività bolognese nota a Ghiberti. Sia perché la distanza fra Parma e Bologna non è poi così marcatamente minore di quella fra Parma e Pisa, tanto da far escludere un viaggio lungo costa e per la vecchia via romea della Cisa; sia perché gli affreschi del Battistero antelamico – ora che è stato ulteriormente indiziato l'anno 1331 per

⁷¹ LORENZO GHIBERTI, *I commentarii* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, I, 333), ed. a cura di L. Bartoli, Firenze 1998, p. 86; GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 9 voll., Firenze 1966-87, II (testo), 1967, pp. 167-8 (sia nell'ed. 1550, sia in quella del 1568). Per la ripresa della notizia vasariana – che non trova riscontro in Pietro Lamo – nella successiva tradizione bolognese, si veda in sintesi F. CAVAZZONI, *Scritti d'arte*, a cura di M. Pigozzi, Bologna 1999, p. 18, nota 22; per i più tardi dubbi dei commentatori, GIORGIO VASARI, *Le Vite*, II (commento), 1969, pp. 484-5.

⁷² BELLOSI, *Sur Francesco*, in ID., «*I vivi parean vivi*», p. 388 (non a caso il confronto è fatto con l'appena riemersa *Madonna di Pradalbino* di Vitale, la cui datazione al tempo del *Cenacolo* di San Francesco da me proposta in M. FERRETTI, *Rappresentazione dei Magi. Il gruppo ligneo di S. Stefano e Simone dei Crocefissi*, Bologna 1981, p. 54, nota 5, è oggi comunemente accolta; il confronto fatto da BELLOSI, *Sur Francesco*, in ID., «*I vivi parean vivi*», p. 389 riguardava un espediente operativo: la segnatura continua della base del collo, contrassegno morfologico che è tipico del ciclo pisano; rondine che, con il rispetto dovuto al grande studioso, da sola non basta a far primavera).

⁷³ R. BOSI, *Per il dipinto ritrovato in San Biagio nel Carmine*, «Taccuini d'arte», 2, 2007, pp. 25-43.

quelli di Buffalmacco in San Paolo a Ripa d'Arno⁷⁴ – si pongono probabilmente a metà strada rispetto al ciclo del Camposanto; e comunque a Parma si incontra un pittore omogeneo alla serie stilistica pisana e ormai diverso da quella di Arezzo.

A spiegare la mutazione di rotta fatta da Buffalmacco dall'inizio del quarto decennio non basta fare riferimento ai dipinti di Francesco Traini e alle miniature del suo stretto ambito⁷⁵. Non dico certo che sia sbagliato, semplicemente non basta. Rimane comunque un'acquisizione importante. Chi è nato o cresciuto dopo la guerra, come Bellosi o i suoi più anziani contraddittori, degli affreschi del Camposanto è stato costretto a usare le fotografie; ci si è abituati così a guardare la somma dei particolari più che il 'tabellone' d'insieme. Il recentissimo restauro ha invece rivelato tratti di una fattura preziosa, effetti di seta che riuscirebbero incomprensibili senza la presenza a Pisa di Simone Martini «e chompagni», in particolare senza Traini, che a sua volta si

⁷⁴ PISANI, *Francesco Traini*, p. 74.

⁷⁵ *Ibid.*, *passim*. L'uscita, purtroppo postuma, di questo bel libro, mi solleva dalla necessità di appoggiare quanto accennato al convegno in merito al rapporto Buffalmacco-Traini con una ricapitolazione in nota sulla cronologia (e sul catalogo) del pittore pisano. Vi avrei fatto ammenda dell'indiscussa fiducia nella ricostruzione longhiana mostrata in gioventù. Del catalogo di Traini proposto da Linda Pisani non trovo però necessario sottoscrivere – neppure in forma ipotetica – la sua presenza a fianco del Maestro di San Torpè della tavola già Farsetti (fig. 33). Quel sostrato segnato dalla posizione di dominio del più anziano pittore era già emerso nella *Santa Caterina* della collezione Alana pubblicata da Bellosi; e a questo punto ci si dovrà contentare di fermarsi. Gli angeli della tavola ex Farsetti si confrontano bene con quelli della Madonna della Badia di Morrone (fig. 2). Non si può neppure colmare quel passaggio pensando a un congruo intervallo di tempo. La *Santa Caterina* può risalire al 1325 circa, mentre la tavola ex Farsetti fu dipinta dal Maestro di San Torpè al più presto attorno al 1323. Un cambiamento di programma culturale o di destinatario richiese infatti di dipingere sopra i due santi martiri che oggi si vedono nel registro inferiore: un san Domenico e un san Tommaso d'Aquino (canonizzato appunto nel 1323), che a giudicare dall'immagine della Fototeca Zeri (inv. 23504) non sembrano vistosamente diversi per stile e tempi. Della cronologia del Traini proposta da Linda Pisani, per limitare ad essa la discussione (in realtà la monografia è il più aggiornato e completo panorama sulla pittura a Pisa nel Trecento), non condivido la collocazione verso il 1340 (invece di qualche anno prima) della *Sant'Agnese* (tav. XXVII) *homeless*, opportunamente connessa alla frammentaria *Madonna col Bambino* già Schiff ed oggi al Louvre di Abu Dhabi (tav. XXVII).

mostrò sensibile a certe annotazioni pungenti del pittore 'itinerante', riducendole di scala. Ma la maestosa struttura sintattica delle figure del Camposanto, quella loro carica emotiva e capace d'indugi descrittivi, ha altre spiegazioni. In certo senso resta ancora sul tavolo il punto interpretativo che portò Longhi a credere (e sulla sua scia Carli, Bologna, ecc.) che gli affreschi pisani fossero di un bolognese. Longhi sembrava cedere (per una volta!) a un uso forse più categoriale che fenomenologicamente geografico della rischiosa proiezione novecentesca del termine «espressionismo» (per quanto fosse un grimaldello utile a scardinare l'immagine egemone del pangiottismo nel Trecento italiano)⁷⁶. Si trattava però di un altro tipo di «espressionismo».

Buffalmacco si trasformò a Pisa, in una situazione artistica di costa. Più di una volta, in passato, a proposito degli affreschi del Camposanto furono evocati Giovanni Pisano o Tino di Camaino. Occorre mettere a frutto invece l'arretramento cronologico del ciclo del Camposanto che subito apparve come il più sicuro esito storiografico del libro di Bellosi. È già capitato di dire in breve che occorre invece riferirsi agli sviluppi successivi a Giovanni e a Tino, ossia alla scultura pisana diffusa nel secondo quarto di secolo lungo la costa mediterranea, da Barcellona a Genova, in una condizione di sostanziale congiuntura di tempi⁷⁷. E a questo punto, evocando la costa, sarà più immediato riferirsi direttamente a Lupo di Francesco. Soprattutto da quando si è scoperto che un *magister lapidum* di questo nome si trovava a Barcellona nel 1327, anno in cui (e questo già lo si sapeva) il *Sepolcro di Santa Eulalia* (fig. 36) risulta affidata a uno scultore «de partibus pisarum»⁷⁸. Non sarà questo il luogo per cercare di fare il punto sulle diverse cose che a torto o a ragione gli sono state attribuite, e soprattutto sulla banda di oscillazione che si può far corrispondere all'autografia di una

⁷⁶ «'Espressionistico' usato da Longhi per caratterizzare un certo pittore del Tre o Quattrocento si legge come l'aggettivo giusto al posto giusto» (B. TOSCANO, *Longhi e la pittura umbra del Trecento*, in *Il mestiere del conoscitore*, pp. 79-101: 88; a p. 87 viene ricordato Buffalmacco).

⁷⁷ M. FERRETTI, *Gli affreschi del Trecento. Pittori a Parma, pittori di Parma*, in *Battistero di Parma*, 2 voll., Milano 1992-93, II, *La decorazione pittorica*, 1993, pp. 137-216: 148. Nel dibattito seguito alla mia relazione, Clario Di Fabio ha riferito che nella tesi di dottorato di Roberto Paolo Novello (1990) era stata formulata una proposta simile (per la stima che ne ho, me ne compiaccio).

⁷⁸ J. BRACONS CLAPÉS, *Lupo di Francesco, mestre pisà, autor del sepulcre de Santa Eulàlia*, «D'Art», 19, 1993, pp. 43-51.

bottega. Si vuole sottolineare, piuttosto, che l'esplicita derivazione dal perduto affresco di Buffalmacco con l'*Accertamento delle stimmate da parte degli apostoli* (fig. 35) dal rilievo al centro del *Sepolcro del Cardinal Fieschi* a Genova (fig. 34) – dove non si riconosce all'opera altro atelier che quello di Lupo di Francesco – rappresenta assai di più che l'immediata conferma di un *exemplum*⁷⁹. L'*exemplum* iconografico coincide con una più interna corrispondenza di propositi stilistici, ma lungo una traiettoria dove lo scultore appare già avviato prima di Buffalmacco (per quanto non sembri improbabile che a un certo punto Lupo di Francesco abbia guardato verso Buffalmacco; ma non è quasi mai possibile fissare, per uno scultore, quella più puntuale successione cronologica che è propria del lavoro del pittore). Nessun dubbio, invece, che lo scultore tenesse come riferimento di partenza la «folle asprezza di Giovanni Pisano»⁸⁰; anche se poi nel suo svolgimento e nelle oscillazioni operative della sua taglia si trovò a derogare dagli incodificabili e sublimi strappi plastici del figlio di Nicola. La linea di scultura che fa capo al nome di Lupo è capace di effetti paratattici; di ritmi slogati che sarebbero andati di traverso a Giovanni – come nella *Madonna* dell'edicola di San Michele (fig. 37) –; di metri estranei a ogni prosodia martiniana). Si enfatizzano gli scavi fisiognomici (figg. 38-39). In breve, il nuovo «espressionismo» di Buffalmacco fiorì a

⁷⁹ J. POLZER, *Christ Judge, Saviour, Advocate. Franciscan Devotion and the Doubting Thomas*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, ed. by S. Bertelli and G. Ramakaus, 2 voll., Firenze 1978, II, *History of Art, History of Music*, pp. 301-10. Il sepolcro Fieschi fu deciso subito dopo la scomparsa del cardinale, ad Avignone nel 1336, e nel 1343 non era ancora completato. Se si considera che l'affresco, definitivamente perduto nell'ultima guerra, corrisponde all'inizio dei lavori di Buffalmacco in Camposanto, la precedenza del pittore è probabile, anche se il programma della tomba fosse stato fissato fin dal primissimo momento. Quanto all'autografia del sepolcro genovese condivido l'opinione di J. POLZER, *S. Maria della Spina, Giovanni Pisano and Lupo di Francesco*, «*Artibus et historiae*», 26, 2005, 51, pp. 9-36: 23, 35 (nota 30) di riconoscervi una sola 'mano', e non due come ha riaffermato C. DI FABIO, *Segni di egemonia: mecenatismo e committenze di Luca Fieschi a Genova*, in G. AMERI, C. DI FABIO, *Luca Fieschi, cardinale, collezionista, mecenate (1300-1336)*, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, pp. 112-37: 126 (quel tipo di oscillazioni esecutive rientrano nella nozione di 'mano' propria della scultura, un po' diversa da quella che si usa nello studio della pittura o del disegno).

⁸⁰ R. LONGHI, *Arte italiana e arte tedesca*, in *Id.*, *'Arte italiana e arte tedesca' con altre congiunture fra Italia ed Europa (1939-1969)* (Opere complete, 9), Firenze 1979, pp. 3-21: 9.

contatto con questo tipo di scultura. Fu soprattutto così che il fiorentino Buffalmacco divenne un pittore «di costa», sempre più distante da ogni forma di razionalità giottesca.

* * *

Postilla

Quando una relazione a convegno viene pubblicata a distanza di tanto tempo – a meno che il senso del discorso non risulti compromesso – riesce sempre difficile, e forse anche un po' equivoco, continuare a integrarla sull'onda del flusso bibliografico successivo. E tuttavia, fino a quando è durato il lavoro redazionale di Caterina e Alessandro (che ringrazio di cuore), si è provato a fare opera di aggiornamento, andando così incontro al rischio di rendere le note troppo stratificate e poco amichevoli. Solo nel caso dei due studi più recenti mi sembra opportuno aggiungere una postilla.

Il primo studio è quello di R. MARRONE, *La cappella di San Nicola nell'antico episcopio di Pistoia e il suo ciclo pittorico. Stile, contesto, significato*, «Prospettiva», 177, 2020, pp. 22-69. Per Marrone il maestro dell'episcopio di Pistoia rivela gravitazioni pisane (mentre a me pare, alla primissima impressione, che vadano valorizzate piuttosto le affinità, o convergenze che siano, con l'autore degli affreschi, tutt'altro che banali come è noto, che meno di cinquanta anni fa furono staccati dalla controfacciata di San Frediano a Lucca: TARTUFERI, *Trecento lucchese*, pp. 47-9). E meglio ancora, sempre nello stesso complesso di San Frediano, con l'affine *Crocefissione* staccata dal cimitero di Santa Caterina (*ibid.*, figg. 23-25), dove – a torto o a ragione (dipende in quale misura vengono intesi) – sono stati indicati riflessi pisani e traineschi a partire da A. CALECA, *Presenze nella prima metà del secolo XIV*, in *Il secolo di Castruccio. Fonti e documenti di storia lucchese*, Catalogo della mostra, a cura di C. Barachini, Lucca 1983, pp. 197-200: 199, seguito da M. PAOLI, *Arte e committenza privata a Lucca nel Trecento e nel Quattrocento. Produzione artistica e cultura libraria*, Lucca 1986, p. 259, e TARTUFERI, *Trecento lucchese*, p. 52, che indica «cultura pisana di matrice trainesca [ma] probabilmente entro il quarto decennio». Concorda con loro Antonia d'Aniello, in EAD., G. DONATI, M.T. FILIERI, *Da Castruccio alla rinascita della Repubblica e delle arti*, in *Arte a Lucca. Un percorso nell'arte lucchese dall'Alto Medioevo al Novecento*, a cura di M.T. Filieri, Lucca 2011, pp. 102-63 (A. D'ANIELLO, *Scultori e pittori a Lucca nel secolo di Castruccio Castracani*, pp. 104-19): p. 119, che ne dà una riproduzione d'insieme a colori (per confrontare meglio l'affresco con quelli pistoiesi mi è però mancato un controllo dal vivo). Puntando invece su una più diretta e precoce

gravitazione pisana dei poco noti affreschi pistoiesi, Marrone propone una corposa riconsiderazione dell'«ambito di Pisa proto-trecentesca, un calderone ribollente» (p. 43). Superando così una rappresentazione accentrata sul solo Maestro di San Torpè, richiama e riproduce diverse opere di cui è parlato nella prima parte di questo contributo. Certe opinioni critiche sono perfettamente coincidenti con la mia relazione del giugno 2017 (come l'accostamento fra la tavoletta di Volterra e il Salterio-Innario della Biblioteca Universitaria di Pisa), o come quella sul polittico di Oristano, la cui autografia propriamente non combacia con altre opere. Nel caso della *Maestà* Lichačëv, per cui Marrone è stato bravo a procurarsi a San Pietroburgo un'efficace e aggiornata documentazione fotografica, l'interferenza pisana appare all'esordiente studioso anche più esplicita di quanto sembrasse a me, e soprattutto lo sembri ora grazie all'immagine dell'insieme «in corso di restauro» (a richiamare l'ambiente pisano sono soprattutto le storiette della fascia che corre lungo i lati). Invece, la cronologia delle due tavole di Altenburg e Pisa appare a Marrone cronologicamente più alta di quanto indicato in queste pagine, dove si è preferito mantenere come boa della cronologia stilistica il 1317 richiamato all'attenzione da Anna Rosa Calderoni Masetti per i corali di San Nicola.

L'altro contributo recentissimo è la fastosa plaquette di A. TARTUFERI, *Francesco Traini, un volume e la santa Barbara ritrovata*, Signa (Firenze) 2021. Il volume a cui si allude nel titolo è quello da Linda Pisani, che aveva potuto conoscere soltanto attraverso una fotografia il dipinto che Tartuferi fa ora oggetto di studio particolare. Sulla fragile base allora consentita, la compianta studiosa fondava il convincimento che il dipinto fosse di «Traini e bottega», giudizio di qualità ribadito ipotizzandone la provenienza da un altare al cui centro sarebbe stata la Madonna col Bambino di San Giusto in Cannicci. Opera, questa, riferita a Traini in persona da Meiss (1960), ma di lì a poco regredita da Longhi (1962) a opera di un suo seguace («privo degli accenti folgoranti del maestro»), e poi in genere tenuta un po' ai margini del pittore pisano. Tartuferi ha pienamente ragione nel negare la ricostruzione del polittico proposta da Linda Pisani – non fosse altro in base alla considerazione che il fondo della tavola di San Giusto in Cannicci è in argento meccato – e a rivendicare la piena qualità della Santa Barbara, dove il fondo è d'oro. Non credo però che sia giusto diminuire la tavola di San Giusto in Cannicci fino al punto di metterla fuori dal novero delle cose etichettabili come trainesche («pittore pisano», dice Tartuferi). Una delle due volte in cui mi riuscì entrare nella chiesetta dalle parti dell'aeroporto, almeno trenta anni fa (nella precedente ero ancora troppo condizionato dall'articolo di Longhi), ebbi soprattutto l'impressione di una sfortunata vicenda conservativa, con una sforbiciatura dei margini che soffocava il respiro spaziale delle figure; di un'opera che già in partenza non doveva avere richiesto l'attenzione riservata alle cose di più

alta natura materiale, ma sempre tale che non meritasse di calcare troppo sulla definizione di 'seguace', e tanto meno di essere messa fuori dal raggio di Traini. Tanto più che Tartuferi invoca «un'interpretazione più estensiva e aggiornata del concetto di bottega» quando si tratta di ricondurre al maggior pittore pisano del Trecento il santo vescovo degli Uffizi e il San Benedetto di collezione privata; che invece non ce la possono proprio fare a essere di bottega trainesca, neppure nel senso più esteso ed economicamente concreto della parola. Né sembra giusto negare i due santi a Giovanni di Nicola, in forza di un'opinione troppo bassa del pittore come quella ripetuta da lui con convinzione (la *Madonna dell'Umiltà* della Ca' d'Oro, ad esempio, non sembra consentirlo). Non si sta trasformando questa semplice postilla bibliografica in una sorta di recensione di una recensione (qual è quella annunciata dal titolo di Tartuferi). Occasione che invece sarebbe tentatrice, anche perché la plaquette è introdotta da alcune pagine di Antonino Caleca che ci risparmiano il consueto cerimoniale di questo genere di scritture, per affrontare in modo agile (e ovviamente aperto alla discussione) i nodi di fondo della non ancora ben chiarita posizione del grande pittore nel contesto pisano. Caleca e Tartuferi concordano con Linda Pisani nell'assegnare al Maestro della Carità la stupenda Madonna col Bambino della chiesa di San Nicola. Ed opportunamente Tartuferi riconosce che è il pezzo migliore del magro catalogo dell'anonimo pittore e miniaturista. A me pare che il riferimento attributivo al Maestro della Carità rappresenti piuttosto un'intelligente ipotesi di lavoro, ma che il caso – davvero fascinoso, anche nel quadro della circolazione avignonese – non possa dirsi definitivamente risolto. In merito a questa attribuzione non si pronuncia MARRONE, *La cappella di San Nicola* nel momento in cui avanza – con un giustificatissimo punto interrogativo – la paternità dell'anonimo pisano per la «Madonna delle Porrine» del Duomo di Pistoia: un affresco che sembra troppo malandato per consentire spiegazioni attributive, ma che – almeno per quanto si riesce a intuire – è da lui troppo distante.

Tornando al libro-recensione su Traini, autore e prefatore condividono l'opinione che a Traini vadano riconosciuti i mosaici dei due transetti del Duomo di Pisa. Era anche l'opinione di Bellosi, al tempo del Buffalmacco. Successivamente propose di riferirli a Simone Martini, ma in una fase precedente il polittico di Santa Caterina. Per quanto riguarda le personali titubanze in merito, dovute alla cautela con cui si deve maneggiare la nozione di autografia in casi del genere, proprio le più grandi e leggibili riproduzioni del testo di Tartuferi (figg. 17-18) mi hanno indotto a propendere in modo più convinto per l'attribuzione a Simone e soprattutto per la datazione precoce (il loro più addolcito, ma sodo progottismo non corrisponde a quello semplificato e un po' troppo severo di Lippo Memmi, giusto per far conto della diversa spiegazione attributiva proposta da Andrea De Marchi).

Ma del saggio di Tartuferi in questa postilla andrà richiamato quanto incrocia esplicitamente il mio. Registro una piena concordanza nel rifiutare come primo numero del catalogo di Traini la compartecipazione vista da Linda Pisani alla tavola già Farsetti del Maestro di San Torpè. E tuttavia è certo che le radici dell'esordiente Traini affondano nel campo concimato dal più anziano pittore, che se pur non fu l'unico pittore sulla piazza, a Pisa dev'essere stato quello di più consolidato prestigio. La migliore testimonianza di questa derivazione sono per mio conto i due angeli nei pennacchi della Santa Caterina di Traini ora in collezione Alana (già De Carlo), tanto da non consentire che questa tavola possa scivolare – come propone Tartuferi in dissenso dalla pur giustamente apprezzata monografia di Pisani – a valle del polittico smembrato del Museo di Pisa e della tavola di Pittsburg. A proposito della Santa Caterina, non sono d'accordo con Tartuferi quando esclude che fosse il perno di una *vita icon*, facendo leva sul fatto che in questi casi la presentazione iconica del santo dedicatario è rigorosamente frontale. È pur vero, ma in età precedente, quando si tratta di un'unica tavola. Per trovare un santo non «in maestà» al centro di una *vita icon*, non c'è bisogno di andare lontano: basta guardare il San Domenico del trittico di Traini, dove il santo è posto di tre quarti, come la Santa Caterina giovanile. Non si deve comunque credere che Tartuferi abbia inteso ridimensionare la complessiva valutazione critica su cui è fondata la monografia su Traini di Linda Pisani (e questo va aggiunto, perché proprio di recente un pur benemerito studioso di cose pisane come J. POLZER, *Who was the primary illuminator of Guido da Pisa's Commentary on Dante's Inferno in Chantilly?*, «Studi di Storia dell'arte», 28, 2017, pp. 45-60: 52, scrive di lui: «was primary a follower and not a leader»).

Va invece indicato un disparere più sostanziale da TARTUFERI, *Francesco Traini*, p. 16, quando sintetizza che l'«ambiente pisano sia egemonizzato dal 1280 in avanti da fiorentini e senesi»; ma non è il caso di ripetere in chiusura quanto si è cercato di dire sull'ambiente attorno al Maestro di San Torpè.

MASSIMO FERRETTI



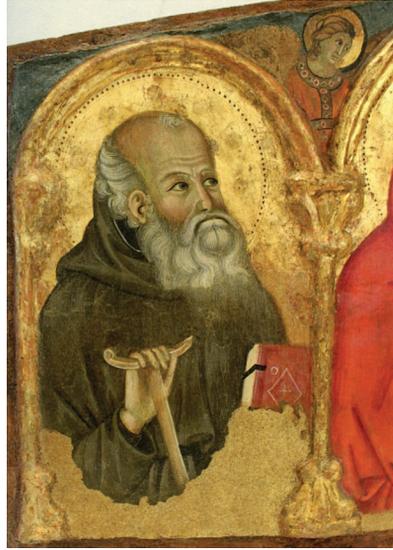
1. DOMENICO GHIRLANDAIO, *Miracolo delle Stimate*, particolare. Firenze, Chiesa di Santa Trinita (Cappella Sassetti)
2. MAESTRO DI SAN TORPÈ, *Madonna col Bambino e angeli*. Terricciola, Badia di Morrona



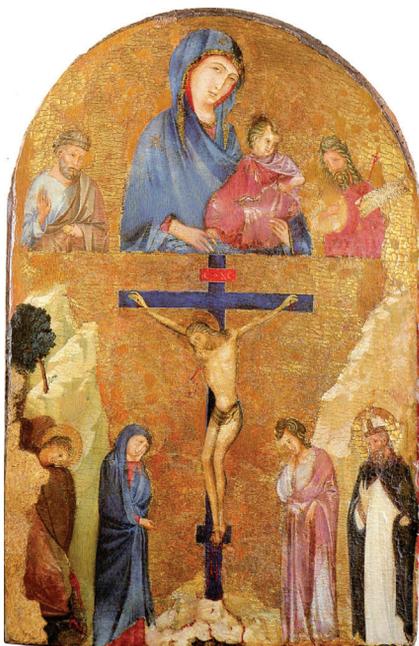
3. Pittore pisano (VINCINO DI VANNI ?), *Madonna col Bambino*. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo (già Pisa, Chiesa di San Francesco)
4. VINCINO DI VANNI, *Vergine*, particolare dal catino absidale con *Cristo in trono tra la Vergine e San Giovanni*. Pisa, Duomo (abside maggiore)



5. Pittore pisano, *Dossale della Madonna col Bambino e Santi*. Oristano, Museo Diocesano Arborese
6. MAESTRO DI SAN TORPÈ, *Madonna col Bambino tra i santi Lorenzo e Bartolomeo*. Treggiaia, Oratorio della Madonna di Ripaia



7. Pittore pisano, *Dossale della Madonna col Bambino e Santi*, particolare. Oristano, Museo Diocesano Arborese
8. Pittore pisano, *Dossale della Madonna col Bambino e Santi*, particolare con Sant'Antonio Abate. Oristano, Museo Diocesano Arborese
9. Pittore pisano (VINCINO DI VANNI ?), *San Giovanni Evangelista*. Altenburg, Lindenau-Museum
10. Arte del pittore dell'altare di San Francesco (VINCINO DI VANNI ?) *Madonna col Bambino*. Pisa, Chiesa di San Sisto



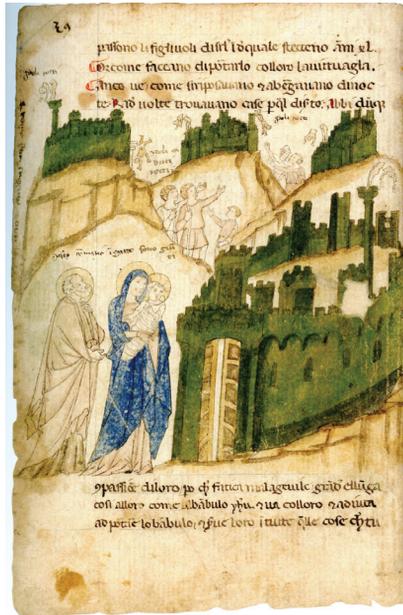
11. Pittore attivo a Pisa nel primo decennio del Trecento, *Madonna col Bambino e Santi, Crocifissione*. Volterra, Pinacoteca Civica
12. Pittore attivo a Pisa nel primo decennio del Trecento, *Madonna col Bambino e Santi, Crocifissione*. Volterra, Pinacoteca Civica (fotografia del 1950 ca.?)



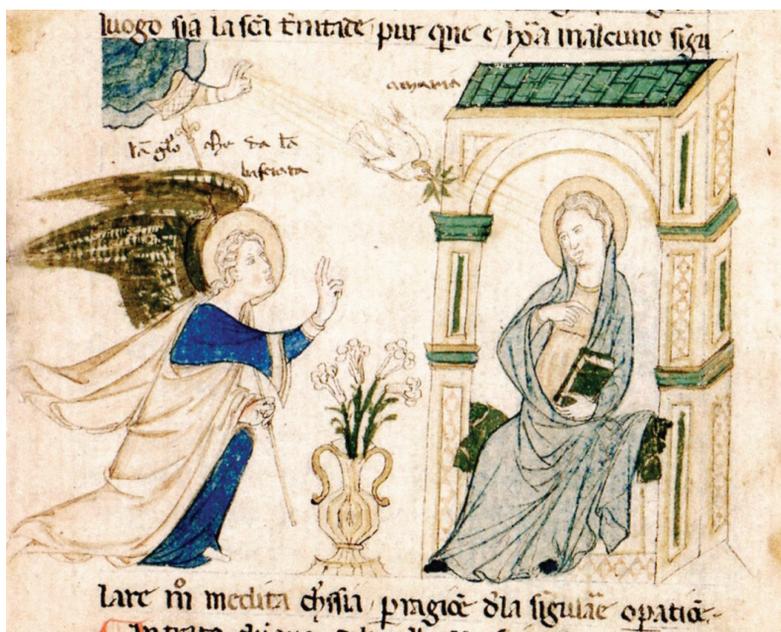
13. Miniatore attivo a Pisa nel XIV secolo, *Iniziale B* (dal Salterio-Innario n. 528).
Pisa, Biblioteca Universitaria



14. Pittore attivo a Pisa nel primo decennio del Trecento, *Madonna col Bambino e Santi, Crocifissione*. Volterra, Pinacoteca Civica (fotografia del 1950 ca.?, particolare)
15. Pittore attivo a Pisa negli ultimi decenni del Duecento, *Madonna col Bambino in trono tra San Giovanni Battista, San Pietro e angeli*. Washington D.C., National Gallery of Art



16. Artista attivo in Toscana a metà del XV secolo, *La Sacra famiglia in Egitto: la casa in affitto*, illustrazione dal ms. *Meditationes vitae Christi* (it. 115, c. 40r). Parigi, Bibliothèque Nationale de France
17. Artista attivo in Toscana a metà del XV secolo, *La fuga in Egitto: la caduta degli idoli*, illustrazione dal ms. *Meditationes vitae Christi* (it. 115, c. 39v). Parigi, Bibliothèque Nationale de France



18. Artista attivo in Toscana a metà del XV secolo, *L'Annunciazione*, particolare, illustrazione dal ms. *Meditationes vitae Christi* (it. 115, c. 10r). Parigi, Bibliothèque Nationale de France
19. BARTOLOMEO DA CAMOGLI, *Madonna dell'Umiltà*, particolare con l'Annunciazione. Palermo, Palazzo Abatellis (già Palermo, Chiesa di San Francesco)



20. Pittore genovese ?, *Madonna col Bambino*. Torino, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica



21. Maestro dello Scrivano di Lérida, *Scrivano*, illustrazione dal ms. *Llibre dels Usatges ho constitucions de Catalunya* (ms. 1375, c. 75). Lleida, Arxiu Municipal
22. Miniatore pisano, ms. *Breviario di Suor Eurasia dei Lanfranchi* (ms. Strozzii 11). Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana
23. MAESTRO DI SANTA MARIA DI CASTELLO, *Madonna col Bambino*, particolare. Genova, Museo di Santa Maria di Castello
24. MAESTRO DEL DITTICO STERBINI, *Madonna col Bambino tra i santi Agata e Bartolomeo*, particolare. Messina, Museo Interdisciplinare Regionale



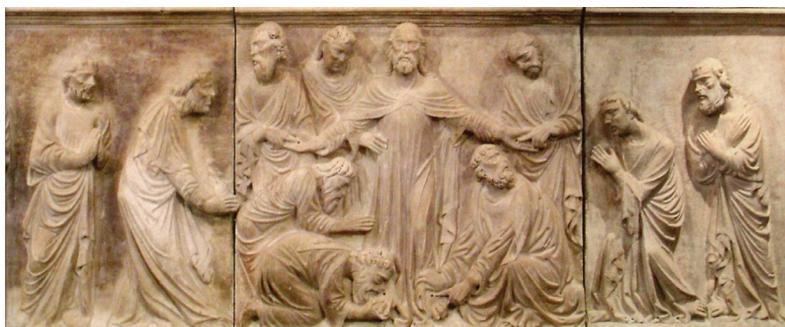
25. MAESTRO DI SAN TORPÈ, *Madonna col Bambino*. Firenze, Gallerie degli Uffizi
26. Pittore lucchese, *Madonna col Bambino*. Camporgiano, Chiesa di San Giacomo apostolo
27. Pittore lucchese, *Madonna col Bambino in trono*. Lucca, Chiesa di San Michele in Foro
28. Pittore lucchese, *Madonna col Bambino in trono*. Collezione privata



29. Arte di Buffalmacco, *San Michele Arcangelo*, particolare. La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia
30. Arte di Buffalmacco, *Santa Margherita*, particolare. La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia
31. BUFFALMACCO, *San Michele Arcangelo*. Arezzo, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna



32. Pittore modenese del terzo decennio del Trecento, *Madonna col Bambino in mandorla e San Martino*. Modena, Chiesa di San Biagio



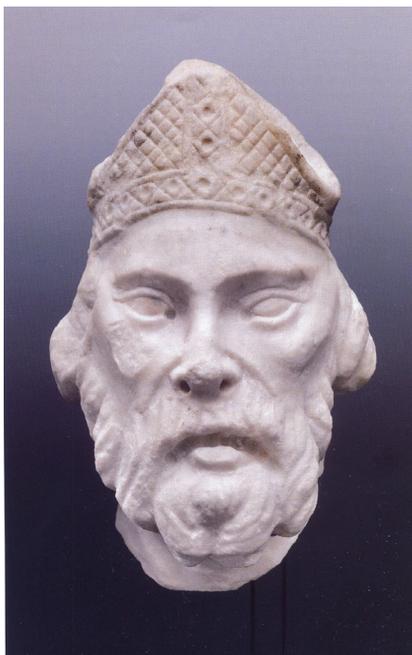
33. MAESTRO DI SAN TORPÈ, *Madonna col Bambino e santi*, particolare. Collezione privata
34. LUPO DI FRANCESCO, *Monumento funebre del cardinale Luca Fieschi*, particolare. Genova, Museo diocesano



35. BUFFALMACCO, *Accertamento delle stimmate da parte degli apostoli* (distrutto).
Pisa, Camposanto
36. LUPO DI FRANCESCO, *Sepolcro di Santa Eulalia*, particolare. Barcellona, Cattedrale



37. LUPO DI FRANCESCO, *Madonna col Bambino tra angeli e un abate*, particolare. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo (già Pisa, Chiesa di San Michele in Borgo)



38. LUPO DI FRANCESCO, *Testa di santo vescovo*. Collezione privata

39. BUFFALMACCO, *Apostolo*, particolare. Pisa, Camposanto

Rotte, scali ed equipaggi genovesi tra Mediterraneo e Mar Nero (secoli XIV-XV)

Nel lungo secolo che separa l'avvento della peste nera dalla caduta di Costantinopoli, Genova conosce importanti mutamenti: sia dal punto di vista politico-istituzionale, sia da quello più marcatamente socio-economico e culturale. Il dogato, istituito nel 1339, conteso tra poche famiglie – i Guarco e i Montaldo, prima; gli Adorno e i Campofregoso, poi –, è sostituito, nel 1396, dalla prima dominazione francese, che si protrae sino al 1413; quindi, tra il 1421 e il 1435, da quella viscontea, prima di tornare in auge nel successivo ventennio per poi cedere il passo nuovamente ai francesi di Carlo VII e agli Sforza¹. L'attività commerciale e finanziaria risente della crisi generalizzata che caratterizza tutto il secolo – dunque, della contrazione demografica e del calo della domanda –, conoscendo progressive ristrutturazioni². I regimi che si succedono alla guida della città – a eccezione, forse, del

Ringrazio sentitamente Caterina Fioravanti e Alessandro Diana per l'invito al convegno *Per omnia litora. Interazioni artistiche, politiche e commerciali lungo le rotte del Mediterraneo fra XIV e XV secolo*, tenutosi a Pisa, presso la Scuola Normale Superiore, il 9 e il 10 giugno 2017. Sono grato, inoltre, a Enrico Basso, Pinuccia Simbula e Bruno Figliuolo per le osservazioni ricevute nel corso della stesura del testo.

¹ Per il Quattrocento genovese, il punto di partenza rimane J. HEERS, *Gênes au XVe siècle. Activité économique et problèmes sociaux*, Paris 1961. Per un quadro di sintesi cfr. G. PETTI BALBI, *Tra dogato e principato: il Tre e il Quattrocento*, in *Storia di Genova. Mediterraneo, Europa, Atlantico*, a cura di D. Puncuh, Genova 2003, pp. 233-324, e C. SHAW, *Genoa*, in *The Italian Renaissance State*, ed. by A. Gamberini and I. Lazzarini, Cambridge 2012, pp. 220-36. Un recente approfondimento sulle dedizioni alla Francia si deve a F. LÉVY, *La monarchie et la commune. Les relations entre Gênes et la France, 1396-1512*, Rome 2014.

² Sui mutamenti strutturali della rete economico-commerciale genovese trecentesca si veda, da ultimo, E. BASSO, *Insediamenti e commercio nel Mediterraneo basomedievale. I mercanti genovesi dal Mar Nero all'Atlantico*, Torino 2008, pp. 23-68; ID., *Tra apogeo, crisi e trasformazioni: gli spazi economici di Genova nel Trecento fra Mediterraneo, Atlantico e Mar Nero*, in *Spazi economici e circuiti commerciali nel Me-*

governatorato visconteo – pongono in essere una politica che ha nel mantenimento delle rotte e degli scali verso Oriente uno dei propri capisaldi. La struttura del *network* commerciale genovese non subisce grosse variazioni: il processo d'integrazione delle rotte orientali con quelle occidentali è, ormai, un dato di fatto, allargandosi, a levante, al mercato pontico; a ponente, alle coste atlantiche (l'apertura del traffico regolare con le Fiandre risale al 1277-78; la presenza genovese a Caffa, invece, al 1275). Allo stesso modo, la tipologia merceologica non conosce grosse modifiche. Dalla prima metà del Trecento, il commercio genovese è andato specializzandosi nel traffico delle cosiddette merci 'pesanti': l'allume, trasportato letteralmente da un capo all'altro del Mediterraneo, attorno al quale si crea un vero e proprio monopolio; ma anche il sale, il grano o la lana grezza. Conseguentemente, la galea da mercato è sostituita progressivamente da *naves* sempre più imponenti, maggiormente adatte al trasporto di merci voluminose, che permettono di navigare 'in dirittura', sfruttando una forza lavoro numericamente inferiore³.

È, dunque, in un quadro di relazioni allargate e sostanzialmente stabili, nonostante i frequenti rivolgimenti interni, che va inquadrata la politica adottata dai Genovesi nell'Oriente mediterraneo. Se nella seconda metà del Trecento sono poste in essere azioni aggressive per assicurarsi il controllo degli scali e delle rotte di maggiore rilevanza per il proprio *network* di relazioni – mi riferisco alla conquista di Chio, nel 1346, e alla spedizione contro Cipro del 1373: tutte mete già

diterraneo del Trecento, Atti del convegno di studi, a cura di B. Figliuolo, G. Petralia e P. Simbula, Amalfi 2017, pp. 185-207.

³ Sulla politica armatoriale genovese fra Tre e Quattrocento cfr. P. CAMPODONICO, *La Marineria Genovese dal Medioevo all'Unità d'Italia*, Milano 1989, pp. 47-123; ID., *Navi e marinai genovesi nell'età di Cristoforo Colombo*, Genova 1991; A. MUSARRA, *La marina da guerra genovese nel tardo medioevo. In cerca d'un modello*, «Revista Universitaria de Historia Militar», 6/11, 2017, pp. 79-108. Sugli equipaggi cfr., invece, S. ORIGONE, *Marinai disertori da galere genovesi (secolo XIV)*, in *Miscellanea di storia italiana e mediterranea per Nino Lamboglia*, Genova 1978, pp. 291-343; M. BALARD, *Les équipages des flottes génoises au XIV siècle*, in *Le genti del mare Mediterraneo*, a cura di R. Ragosta, 2 voll., Napoli 1981, I, pp. 516-34; A. MUSARRA, *Economic migrants or commuters? A Note on the Crews of Genoese Galleys in the Medieval Mediterranean, 14th-15th Centuries*, in *Multi-ethnic Cities in the Mediterranean World*, ed. by M. Folin, A. Musarra and H. Porfyriou, 2 voll., New York-London 2021, I, *Culture and Practices of Coexistence, 13th-17th Centuries*, ed. by M. Folin and A. Musarra, pp. 62-75.

frequentate nel XIII secolo –, nel secolo successivo, superata la fase boucicaultiana, sia l'apparato governativo, sia i privati tendono ad assumere una posizione 1) 'attendista' nei confronti dell'espansionismo ottomano, in fase di consolidamento dopo la parentesi timuride; 2) conciliante verso Bisanzio, cui si promettono costantemente aiuti (che giungeranno raramente) per contrastarne il depauperamento territoriale; 3) altalenante con l'Orda d'Oro, con cui si giunge a conflitto nonostante le paci stipulate tra le parti; 4) offensiva verso l'Egitto mamelucco, dove, peraltro, predomina Venezia. Il tutto, nel tentativo di conservare il più a lungo possibile le posizioni acquisite – in particolare, nel Mar Nero, pullulante d'insediamenti genovesi – e di seguitare a mantenere un ruolo nell'area sud-orientale del Mediterraneo⁴. Siamo di fronte, dunque, a un vasto scenario, la cui conoscenza approfondita è, però, lungi da venire, vista la scarsità di ricerche, a fronte di quelle dedicate ai due secoli precedenti. E ciò, ritengo, a causa d'una reale sovrabbondanza di fonti – in particolare, notarili –, cui può ovviarsi sia ponendo al centro questioni circostanziate, sia privilegiando a lunghe (e, comunque, incomplete) serie statistiche, l'analisi di documenti particolarmente 'eloquenti'. È quanto ho tentato di fare in questo lavoro, ricostruendo il sistema di rotte e di scali sviluppato dai Genovesi nel Mediterraneo orientale a partire da una prospettiva diversa da quella usuale: marittima e navale; complementare più che alternativa a quella economico-commerciale, sinora maggioritaria. Su quali porti era basata la logistica della navigazione? In che misura, la presenza a bordo di forza-lavoro proveniente dagli stabilimenti orientali è legata a tale *network* di relazioni? Esiste un legame tra le rotte e le funzioni portuali di determinati scali e la provenienza geografica degli equipaggi?

1. *Le fonti*

Prima d'abbozzare una risposta a tali questioni è necessario gettare uno sguardo alle tipologie documentarie disponibili. Il primo riferimento è costituito dalla documentazione legislativa contenuta nel

⁴ Sull'ampia diaspora genovese si veda l'edizione dotata di aggiornamento bibliografico a cura di Michel Balard di R.S. LOPEZ, *Storia delle colonie genovesi nel Mediterraneo*, Genova 1996² e la messa a punto recente di E. BASSO, *Strutture insediative ed espansione commerciale. La rete portuale genovese nel bacino del Mediterraneo*, Cherasco 2011.

cosiddetto *Liber Gazarie*, redatto nella sua forma attuale tra il 1340 e il 1344, che raccoglie una serie di norme emanate a partire dal 1316 dall'ufficio degli *Octo Sapientes super factis navigandi et Maris Maioris* – diretta emanazione d'un più ampio Consiglio di ventiquattro *sapientes* nominati nel 1313 per occuparsi di tutte le cose che «pertinent ad bonum statum civitatis, riperie et districtus Ianue» –, la cui attività, volta inizialmente al controllo della navigazione nel Mar Nero, sembra sia andata allargandosi precocemente alla navigazione in genere, comprendendo quella atlantica verso i porti inglesi e fiamminghi⁵. Se l'attività di questo ufficio è sufficientemente nota, lo stesso non può dirsi per quella di altre magistrature che sappiamo da fonti indirette coinvolte, più o meno direttamente, nella navigazione col Levante mediterraneo; spesso, con compiti e obiettivi diversi da quelli meramente economico-commerciali. È il caso, ad esempio, del cosiddetto *Officium guerre*, dal carattere temporaneo – eretto, cioè, soltanto in caso di necessità –, operante, almeno dalla metà del Trecento, in occasione di conflitti quali quello con Venezia e la Corona catalano-aragonese o con l'Egitto mamelucco; oppure, dell'*Officium maris*, sorto verso la fine del secolo (probabilmente a partire da una sottrazione di competenze all'*Officium Gazarie*), le cui funzioni principali paiono essere quelle di controllare i ruoli degli equipaggi; o, ancora, dell'*Officium camere Orientis*, composto da quattro ufficiali, con mansioni essenzialmente finanziarie, di cui non è rimasta alcuna testimonianza documentaria se non qualche menzione sparsa a cavallo tra i due secoli; non diversamente, del resto, dall'*Officium Cipri et Alexandriae*, sorto

⁵ G. FORCHERI, *Navi e navigazione a Genova nel Trecento. Il "Liber Gazarie"*, Genova 1974. Il *Liber* – l'unico esemplare del quale è conservato presso l'Archivio di Stato di Genova [d'ora in poi ASGe], *Manoscritti membranacei*, III) – conosce, oggi, una insoddisfacente situazione editoriale. Al pari dei successivi *Statuti di Gazaria*, emanati nel 1403, e delle posteriori *Regulae Officii Gazariae*, del 1441. Si veda, a questo proposito, L. SAULI, *Imposicio Officii Gazarie*, in *Historiae Patriae Monumenta*, 22 voll., Torino 1836-1955, II, *Leges municipales I*, 1838, coll. 299-430. Alcuni estratti si trovano in J.M. PARDESSUS, *Collection des lois maritimes antérieures au XVIIIe siècle*, 4 voll., Paris 1828-45, IV, 1837, pp. 439-57 (su tale edizione si veda J. PAVIOT, *Notes sur le manuscrit parisien de l'«Imposicio Officii Gazarie» et de l'«Officium Gazariae»*, in *Saggi e documenti VII. Tomo secondo*, Genova 1986, pp. 277-85). Un'edizione ulteriore – anch'essa parziale, riguardando unicamente le rubriche di carattere marittimistico – è presente in V. VITALE, *Le Fonti del Diritto Marittimo Ligure*, Genova 1951, pp. 61-170, e, per gli *Statuti di Gazaria* e le *Regule Officii Gazariae*, pp. 171-214.

al principio del Quattrocento, che possiamo supporre sovrintendesse alla navigazione di linea verso tali porti, effettuata da due o tre galee ogni anno per ragioni commerciali, diplomatiche e militari⁶.

La difficoltà di comprendere a fondo le caratteristiche e le competenze dei principali uffici cittadini preposti alla navigazione è, in parte, aggirabile grazie ai numerosi registri di bordo che talvolta ne citano la supervisione, consentendo di comprenderne, quantomeno, gli effetti operativi. Il riferimento è alla serie *Galearum marinariorum* del fondo *Antico Comune* dell'Archivio di Stato di Genova, da cui è possibile ricavare numerose informazioni sulla conduzione di galee private impegnate temporaneamente in operazioni di carattere bellico o diplomatico a servizio del comune. Il materiale è diviso in due parti: *Galearum marinariorum rationes* e *Galearum marinariorum introitus et exitus*. La prima è formata da una sessantina di matricole di uomini, generalmente suddivisi tra ufficiali, *socci* (solitamente balestrieri) e semplici marinai. La seconda è assai più varia. Si tratta, infatti, di circa sessanta libri mastri relativi all'esercizio finanziario d'una o più galee, anch'esse alle dipendenze del comune, contenenti informazioni sulla costruzione, l'allestimento o il raddobbo dell'unità navale, sull'acquisto di materiali e di elementi dell'allestimento consegnate ai patroni, agli scribi di bordo o agli artigiani in occasione del viaggio, sulla paga dei maestri artigiani e dei loro aiutanti, sul salario corrisposto all'equipaggio e sugli acquisti di cibo e bevanda, accompagnate da notazioni relative ai costi, ai tassi di cambio e ai sistemi metrici e ponderali in uso, e corredate da notizie sulla conformazione degli equipaggi (di nuovo: nomi, ruoli e provenienze), sulle rotte, sugli scali e perfino sui tempi di percorrenza⁷. I dati ricavabili da tale tipologia di fonte forniscono un quadro pressoché completo della prassi marittimista del

⁶ Per un accenno a tali magistrature e alla (scarna) bibliografia relativa cfr. MUSARRA, *La marina da guerra genovese*, pp. 87-8.

⁷ ASGe, *Antico Comune, Galearum marinariorum rationes*, nn. 628-688; ASGe, *Antico Comune, Galearum marinariorum introitus et exitus*, nn. 689-756. Il fondo è stato inventariato da Valeria Polonio, cfr. V. POLONIO, *L'amministrazione della res publica genovese tra Tre e Quattrocento. L'Archivio «Antico Comune», «Atti della Società Ligure di Storia Patria»*, n.s., 17, 1977, pp. 272-309. Caratteri simili presenta, inoltre, ASGe, *Galearum S. Georgii*, n. 2122/c. Di qualche interesse è il recente rinvenimento della cosiddetta *Bonna Parolla*, recitata all'atto della partenza o in caso di pericolo, menzionata spesso all'interno dei registri, costituita da una serie di invocazioni alla corte celeste e ai santi dei principali santuari mediterranei, cfr. V. RUZZIN, *La Bonna*

tempo, limitato, però, alla sola navigazione pubblica. O, meglio, alla navigazione privata ‘a carattere pubblico’, giacché nell’arco di tutto il secolo – benché si diano tentativi di porre in essere una flotta di *galee communis* (che raramente andrà oltre la decina, e, soprattutto, oltre l’utilizzo in singole missioni)⁸ –, la proprietà navale continua a essere appannaggio dei privati: nobili o popolari che siano. Il comune, dal canto suo, si limita a prendere a nolo qualche unità, a concordare coi privati l’importazione di derrate alimentari per l’annona oppure a pagare il prezzo del trasporto qualora debba inviare dei propri ambasciatori in missione diplomatica⁹.

Le informazioni fornite da questo materiale sono completate dalla documentazione notarile, recante atti di diversa natura riguardanti prevalentemente (ma affatto esclusivamente) la navigazione mercantile. Lo scavo in questo materiale è facilitato dalla pubblicazione, promossa nell’arco dell’ultimo cinquantennio, di buona parte degli atti di quei notai operanti direttamente nel Levante mediterraneo e nel Mar Nero, dai quali è possibile ricavare numerose notizie di viaggi com-

Parolla. *Il portolano sacro genovese*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 53/2, 2013, pp. 21-59.

⁸ A questo proposito cfr. P. CAMPODONICO, *Les génois. Une flotte militaire privée*, in *La mer dans l’histoire*, 4 voll., éd. par C. Buchet, Woodbridge 2017, II, *The Sea in History: The Medieval World. Le Moyen Âge*, ed. by M. Balard, pp. 203-14; G. PETTI BALBI, *Flottes publiques et flottes privées à Gênes au XIVe siècle*, *ibid.*, pp. 215-24.

⁹ Sfogliando i cartolari notarili è possibile imbattersi, nell’ambito di contratti di nolo o di assicurazione, in situazioni in cui funzioni di pubblica utilità sono svolte da privati. Un esempio per tutti: nel 1386, un certo Luchino Berardi si obbliga col doge e con gli organi di governo per fare arrivare a Genova un carico di 800 mine di grano dalla Crimea servendosi della nave patronizzata da Giovanni da Calcinara. Legni privati, dunque, utilizzati – per citare Gian Giacomo Musso (da cui traggio l’esempio) – «per conto della pubblica autorità e, tuttavia, sempre legati, nel loro funzionamento, a ottemperare anche a quei compiti di transito e commercio che costituiscono la vera natura dell’armamento mercantile privato», cfr. G.G. MUSSO, *Navigazione e commercio genovese con il Levante nei documenti dell’Archivio di Stato di Genova (secc. XIV-XV)*, Roma 1975, p. 25. Tale caratteristica della navigazione genovese – ma non solo genovese – ha spinto Giovanna Petti Balbi a parlare di un ‘binomio indissolubile’ tra pubblico e privato, benché si possa obiettare circa la reale consistenza di tali concetti nel periodo considerato: cfr. G. PETTI BALBI, *Un binomio indisoluble: navegación comercial y armamento público en Génova en los siglos XIV-XV*, in *Navegación institucional y navegación privada en el Mediterráneo medieval*, ed. R. González Arévalo, Granada 2016, pp. 41-76.

merciali¹⁰. Allo stesso modo, è possibile trarre numerose informazioni dall'escussione – condotta, sovente, con piglio erudito – di buona parte della documentazione superstite operata tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta del secolo scorso da Gian Giacomo Musso¹¹. L'episo-

¹⁰ Cito, senza pretesa d'essere esaustivo, i riferimenti principali: P.P. ARGENTI, *The Occupation of Chios by the Genoese and their Administration of the Island, 1346-1566*, 3 voll., Cambridge 1958, III; D. GIOFFRÈ, *Atti rogati in Chio nella seconda metà del XIV secolo*, «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», 24, 1962, pp. 319-404; G. PISTARINO, *Notai genovesi in Oltremare. Atti rogati a Chilia da Antonio di Ponzò (1360-61)*, Genova 1971; *Notai genovesi in Oltremare: atti rogati a Caffa e Licostomo (sec. XIV)*, a cura di G. Balbi e S. Raitieri, Genova 1973; M. BALARD, *Gênes et l'Outre-Mer*, II, *Actes de Kilia du notaire Antonio di Ponzò (1360)*, Paris 1980; A. ROCCATAGLIATA, *Notai genovesi in Oltremare. Atti rogati a Pera e Mitilene*, 2 voll., Genova 1982, I, *Pera: 1408-1460* e II, *Mitilene: 1454-1460*; *Notai genovesi in Oltremare. Atti rogati a Chio (1453-1454, 1470-1471)*, a cura di A. Roccatagliata, Genova 1982; M. BALARD, *Péra au XIV^e siècle. Documents notariés des Archives de Gênes*, in *Les Italiens à Byzance*, éd. par M. Balard, A.E. Laiou et C. Otten-Froux, Paris 1987, pp. 9-78; *Notai genovesi in Oltremare. Atti rogati a Chio da Donato di Chiavari (17 febbraio-12 novembre 1394)*, a cura di M. Balard, Genova 1988; E. BASSO, *Notai genovesi in Oltremare. Atti rogati a Chio da Giuliano de Canella (2 novembre 1380-31 marzo 1381)*, Atene 1993; P. PIANA TONIOLO, *Notai genovesi in Oltremare. Atti rogati a Chio da Gregorio Panissaro (1403-1405)*, Genova 1995; M. BALARD, L. BALLETTTO, C. SCHABEL, *Gênes et l'Outremer. Actes notariés de Famagouste et d'autres localités du Proche-Orient (XIV^e-XV^e s.)*, Nicosie 2013; L. BALLETTTO, *Notai genovesi in Oltremare. Atti rogati a Chio nel XIV secolo dal notaio Raffaele De Casanova*, Bordighera 2015; M. BALARD, L. BALLETTTO, C. OTTEN-FROUX, *Gênes et l'Outre-mer. Actes notariés rédigés à Chypre par le notaire Antonius Folieta (1445-1458)*, Nicosie 2016; *Notai genovesi in Oltremare. Atti redatti a Caffa ed in altre località del Mar Nero nei secoli XIV e XV*, sotto la direzione di S.P. Karpov, a cura di M.G. Alvaro et al., St. Petersburg 2018.

¹¹ Oltre a quanto segnalato alla nota precedente, si vedano i riferimenti contenuti in G.G. MUSSO, *Nuovi documenti dell'Archivio di Stato di Genova sui Genovesi e il Levante nel secondo Quattrocento*, «Rassegna degli Archivi di Stato», 27/2-3, 1967, pp. 443-96; ID., *Armamento e navigazione a Genova tra il Tre e il Quattrocento (Appunti e documenti)*, in *Guerra e commercio nell'evoluzione della marina genovese tra XV e XVII secolo*, Genova 1973, pp. 32-77; ID., *Le ultime speranze dei Genovesi per il Levante. Ricerche d'archivio*, in *Genova, la Liguria e l'Oltremare tra Medioevo ed Età Moderna. Studi e ricerche d'archivio*, a cura di R. Belvederi, 4 voll., Genova 1974-81, I, 1974, pp. 1-39; ID., *Navigazione e commercio*; ID., *I Genovesi e il Levante tra Medioevo ed Età moderna. Ricerche d'archivio. Con Appendice archivistico-documentaria a cura*

dicità e, in qualche caso, l'imprecisione delle segnalazioni rese in nota dallo studioso hanno costretto, sovente, a ripercorrerne il materiale, per la maggior parte inedito, in riferimento ai registri di quei notai di cui è nota – per così dire – l'attitudine marittimista; e, dunque, con particolare riguardo ai rogiti di Giuliano Canella, Tommaso Casanova, Andreolo Caito, Teramo Maggiolo, Giovanni Bozzolo, Oberto Grassi, Ilario De Benedetti, Bartolomeo Gatto e Giovanni Balbi, su cui ho compiuto una serie di verifiche, allargate a veri e propri sondaggi a seconda dei casi¹². I dati raccolti sono stati inseriti in un apposito database. Quanto emerso non ha alcuna pretesa di definitività né di completezza; tanto più che la stessa situazione delle fonti – abbondanti sì, ma pervenute pur sempre in maniera alluvionale; senza contare le informazioni ulteriori reperibili nel carteggio della compagnia Datini di Genova, per la fine del Trecento¹³; o nei registri delle dogane¹⁴ – non permette ragionevolmente affermazioni definitive. Le informazioni stesse sono parziali: talvolta, è indicata solamente la prima destinazione, trascurando le tappe intermedie; talaltra, la destinazione è generica: «ad partes Romanie», «ad partes ultramarinas», ecc. La documentazione presenta, comunque, una certa ripetitività, interpretabile con qualche cautela come prova dell'esistenza di rotte più battute di altre, che provvederò, ora, a illustrare.

2. *Le rotte e gli scali*

Molto è noto circa la crescita progressiva, fra XII e XV secolo, di quello che, a ragione, Geo Pistarino ha definito il «commonwealth genovese»¹⁵. Raramente, tuttavia, si è proceduto a inquadrare i nu-

di Maria S. Jacopino, in *Genova, la Liguria e l'Oltremare tra Medioevo ed Età moderna. Studi e ricerche d'archivio*, a cura di R. Belvederi, 4 voll., Genova 1974-81, II, 1976, pp. 65-183. Laddove l'indicazione archivistica risultava dubbia o incompleta – fatto assai frequente – ho provveduto al controllo diretto.

¹² ASGe, *Notai Antichi*, 175; 221-223/I, 224-240; 309/I-314; 319-324; 460-463; 473; 478-483; 485; 396-406; 603/I.

¹³ Su cui si veda M. GIAGNACOVO, *Mercanti toscani a Genova. Traffici, merci e prezzi nel XIV secolo*, Napoli 2005.

¹⁴ J. DAY, *Les douanes de Gènes 1376-1377*, Paris 1963.

¹⁵ G. PISTARINO, *Comune, "Compagna" e Commonwealth nel medioevo genovese*, in *La storia dei Genovesi III*, Atti del convegno di studi, Genova 1983, pp. 9-28.

merosi insediamenti genovesi sparsi per il Mediterraneo nell'ambito d'un sistema di rotte di lunga, media o corta percorrenza a partire da una prospettiva marittimo-navale; tenendo conto, cioè, delle necessità della navigazione. Il problema – affrontato parzialmente da Gian Giacomo Musso, Michel Balard e John Dotson¹⁶ – reca con sé diversi corollari, il principale dei quali consiste nel verificare l'esistenza o meno di particolari mutamenti strutturali o congiunturali nell'ambito delle rotte maggiormente frequentate correlabili a fattori diversi: dalla situazione geo-politica locale o regionale alla specializzazione nel commercio di beni particolari, alla predilezione per determinati tipi nautici. D'altra parte, se le mete finali del movimento sul mare, sia bellico, sia commerciale, sono piuttosto note, lo stesso non può dirsi per gli scali intermedi, solitamente taciuti dalla documentazione notarile; ricostruibili, dunque, solamente attraverso i giornali di viaggio riportati all'interno dei registri di bordo o seguendo il corso delle singole annotazioni degli scribi, solitamente redatte in porto. Un problema, questo, strettamente connesso con quello della legislazione statutaria, anch'essa esplicita nei confronti delle mete finali ma muta

¹⁶ Il riferimento è a MUSSO, *Armamento e navigazione*, pp. 32-77; M. BALARD, *Escales génoises sur les routes de l'orient méditerranéen au XIV^e siècle*, «Recueil de la Société Jean Bodin», 32, 1974, pp. 243-64; MUSSO, *Navigazione e commercio*; J.E. DOTSON, *The voyage of Simone Leccavello: a Genoese naval expedition of 1351*, in *Saggi e documenti VI*, Genova 1985, pp. 267-82. Più centrati su questioni militari, alimentari o salariali, ma contenenti dati utili per una geografia delle rotte: M. BALARD, *A propos de la bataille du Bosphore - L'expédition génoise de Paganino Doria à Constantinople (1351-1352)*, «Travaux et Mémoires du Centre de Recherches d'Histoire et Civilisations byzantines», 4, 1970, pp. 431-69; ID., *Navigations génoises en Orient d'après les livres de bord du XIV^e siècle*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 4, 1988, pp. 781-93; una traduzione parziale si trova in ID., *Navigazione, arsenali e cibo dei marinai genovesi in Oriente nel Trecento*, in *La Storia dei genovesi*, Atti del convegno di studi, 10 voll., Genova 1981-90, IX, 1989, pp. 235-44; ID., *Biscotto, vino e... topi: dalla vita di bordo nel Mediterraneo medievale*, in *L'uomo e il mare nella civiltà occidentale. Da Ulisse a Cristoforo Colombo. Atti del convegno, Genova, 1-4 giugno 1992*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 32/2, 1993, pp. 241-54; ID., *Prix et salaires du bâtiment à Gênes au XIV^e siècle*, in *Oriente e Occidente tra Medioevo ed Età moderna. Studi in onore di Geo Pistarino*, 2 voll., a cura di L. Balletto, Genova 1997, I, p. 47-59; E. BASSO, *I consumi di bordo nei secoli XIV-XV. Note dai registri Galearum genovesi*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 53/1, 2013, pp. 37-60.

nei confronti delle tappe intermedie; e ciò, nonostante il principio utilizzato nel corso del Trecento per stabilire le dotazioni d'uomini, armi e armati di ciascun legno sia sostanzialmente geografico, legato, dunque, alla particolarità e alla pericolosità della singola rotta; principio, peraltro, abbandonato all'inizio del Quattrocento in favore d'un metro prettamente ponderale: conseguenza diretta della predilezione per la *navis* in luogo della galea da mercato e per l'adozione di tipologie nautiche sempre più imponenti¹⁷. Il primo problema d'affrontare, dunque, è quello di stabilire quali fossero le rotte più battute nel Mediterraneo orientale, «intelligentur loca orientalia quecumque loca que, eundo recta linea a Corvo [capo Corvo, in Lunigiana] versus meridiem, reperiantur situata a parte sinistra»¹⁸; al netto, naturalmente, del gran numero di atti in cui è semplicemente dichiarato che l'unità navale debba dirigersi «ad partes de quibus Deus disponet» o «quo Deus melius administraverit»¹⁹. Tenendo conto del complesso dei dati raccolti ma anche dell'estemporaneità delle situazioni si può ragionevolmente affermare che le principali direttrici levantine si riducano alle seguenti: una 'rotta degli stretti', diretta verso la *Romània* e il *Mare Maius*; una 'rotta delle isole', con terminale presso l'isola di Chio, ma strettamente connessa a tutto l'Arcipelago greco (e, principalmente, all'isola di Rodi); una rotta che 'sud-orientale', diretta a Cipro, ma anche in Siria e in Egitto. A ciò bisogna aggiungere, inoltre, gl'itinerari opposti, tesi – come si vedrà – a procedere 'in dirittura', così da economizzare i tempi.

2.1. La 'rotta degli stretti'

Una delle principali mete della navigazione genovese per tutto il Trecento e per buona parte del Quattrocento è, senza dubbio, la *Romània*, raggiunta attraverso la cosiddetta 'rotta degli stretti'. Com'è noto, gran parte del traffico ruota attorno a Pera: città forte e produttiva, secondo Ruy Gonzáles de Clavijo, che la visitò nel 1403²⁰. Si può

¹⁷ A questo proposito cfr. FORCHERI, *Navi e navigazione*, pp. 67-115; BALARD, *Les équipages*, p. 515; MUSARRA, *La marina da guerra*, pp. 98-101.

¹⁸ ASGe, *Archivio segreto, Diversorum comunis Ianue*, 3021, c. 120r.

¹⁹ Tali indicazioni iniziano a comparire con maggiore frequenza verso la fine del Duecento, cfr. A. MUSARRA, *Benedetto Zaccaria e la caduta di Tripoli (1289): la difesa d'Outremer tra ragioni ideali e opportunismo*, in *Gli Italiani e la Terrasanta*, Atti del seminario di studio, a cura di A. Musarra, Firenze 2014, pp. 219-37.

²⁰ R. GONZÁLES DE CLAVIJO, *Viaggio a Samarcanda, 1403-1406. Un ambasciatore*

dire, a ogni modo, che il Mar Nero pulluli d'insediamenti genovesi, strettamente connessi tra loro, capaci di garantire, oltre al traffico di lunga distanza, la circolazione di merci a livello regionale e il necessario sostegno logistico in termini di costruzione e riparazione navale non meno che di mano d'opera – non necessariamente a buon mercato – pronta a imbarcarsi certa, come si dirà, di fare ritorno a casa in tempi relativamente brevi²¹. Sia che il comune ne detenga il pieno possesso, sia che siano in mano a singole famiglie (è il caso di Matrega, all'imboccatura del Mar d'Azov, in cui si installano, a partire dal 1419, i Ghisolfi), sia che si registri solamente una generica presenza ligure, sta di fatto che la zona resterà per buona parte del Quattrocento uno snodo importante. Oltre a Caffa, crescono velocemente d'importanza Sudak (Soldaia), occupata nel 1365, e Cembalo (Balaklava), quest'ultima dai caratteri del porto militare. Ma è l'intero litorale compreso tra i due centri, chiamato spesso *Gozia*, il 'distretto dei quaranta villaggi fortificati', tra cui spiccano Pertinice e Yalta, a essere sotto controllo dei Genovesi; che, peraltro, si spingono a Levante sino a Tana, sul Mar d'Azov, dove entrano in conflitto con i Veneziani. Varie sono le merci esportate dalle sponde del Mar Nero: dagli insediamenti collocati presso le foci del Danubio si ricava grano, cuoio, lana, miele e cera; alcuni centri del Levante come Sebastopoli o Mapa (Anapa) forniscono cuoio, lana, zafferano, cera e schiavi; dalla costa meridionale, in particolare da Trebisonda, giunge la seta, anche se in quantità modeste, soprattutto a seguito della chiusura della rotta con la Cina con l'avvento della dinastia Ming. Caffa e Pera costituiscono i principali collettori di queste merci, parte delle quali sono convogliate verso il Mediterraneo giungendo solitamente a Genova²².

Gli atti notarili rogati a Genova indicano, sovente, tali scali mediante un'espressione generica: «ad partes Romanie». Le rotte seguite verso questa direttrice, a ogni modo, sono facilmente ricostruibili grazie ad

spagnolo alla corte di Tamerlano, ed. a cura di P. Boccardi Storoni, Roma 2010³, pp. 67-8.

²¹ BASSO, *Strutture insediative*, pp. 122-38. Per l'avvio dei traffici verso questa direttrice, non anteriore agli anni Ottanta del Duecento, cfr., ora, A. MUSARRA, *L'alleanza difficile. Guerra, commercio e diplomazia tra Genova e Costantinopoli negli anni Sessanta del Duecento*, in *Il pallio di San Lorenzo*, a cura di M. Angar e A. Hoffmann, Florenz, Kunsthistorisches Institut (in corso di stampa).

²² BASSO, *Strutture insediative*, pp. 134, 136-8; ID., *Tra apogeo, crisi e trasformazioni*, p. 160.

alcuni registri di bordo²³. Prendo come esempio il viaggio della galea di Simone Lecavella, inviata nel Levante nel settembre del 1351 in appoggio alla flotta di Paganino Doria, impegnata contro la coalizione veneto-greco-catalana, la quale segue una rotta di cabotaggio toccando circa quaranta scali, tra cui Negroponte, Chio, Gallipoli ed Eraclea²⁴. Benché si tratti d'una galea – dunque, d'un legno deputato alla guerra, alla difesa, alle comunicazioni veloci –, si può dire che i suoi spostamenti non siano poi così dissimili da quelli delle coeve galee da mercato («de Romània» o «de Syria», secondo la legislazione genovese), salvo per il numero di elevato di soste, spiegabile, più che con le pur presenti necessità d'approvvigionamento, col tentativo di reperire informazioni sul nemico ma anche di completare gli equipaggi. Del resto, il cabotaggio è qualcosa di ordinario per gli scafi sottili a causa della necessità di caricare in continuazione a bordo, dove lo spazio è limitato, acqua e viveri freschi. E ciò a differenza delle navi commerciali, capaci di accogliere a bordo un ingente numero di vettovaglie²⁵. In entrambi i casi, a ogni modo, la navigazione avviene «per costeriam»: di costa in costa, di isola in isola, così da garantire approvvigionamenti

²³ Si veda, in particolare, ASGe, *Antico Comune, Galearum marinariorum rationes*, nn. 628-629; ASGe, *Antico Comune, Galearum marinariorum introitus et exitus*, nn. 691-692.

²⁴ Il legno tocca in successione Genova, Portovenere, Piombino, Porto Ercole (Grosseto), Monte Circeo (Latina), Gaeta, Capo della Minerva (tra Napoli e Salerno), Palinuro, San Lucido, Tropea, Messina, Crotone, Santa Maria di Leuca, nuovamente Crotone, Zante, Capo Sant'Angelo (Capo Malea), *Sculli* (Capo Skili), Capo Sunio, Karystos, Negroponte, Chio – nel frattempo sono passati trentacinque giorni dalla partenza –, Naxos, Siphnos (Cicliadi), Monemvasia, Cervi (Elaphonesos), *Cava de Figo* (non identificato), Caglia, Venetico (Theganousa) Cerigo (Citera), nuovamente *Sculli* (Capo Skili), Chio, Paralia Lankados (Chio), Capo Syrgion (Mitilene), Capo della Greca (Gallipoli), San Giorgio (Gallipoli), Eraclea, Santo Stefano (Costantinopoli), Pera, raggiunta dopo dieci settimane mezzo di navigazione, prima di fare ritorno in Occidente toccando grosso modo le medesime tappe, cfr. BALARD, *A propos de la bataille du Bosphore*; DOTSON, *The voyage of Simone Leccavello*.

²⁵ Per alcuni esempi di viaggi di cabotaggio tirrenico cfr. ASGe, *Antico Comune, Galearum marinariorum rationes*, n. 636 (12 gennaio-2 aprile 1357); 643 (13 febbraio-11 luglio 1367); 646 (1370); 558 (1395). Per una rivisitazione della differenza tra unità navali a scafo sottile e a scafo tondo, e per la bibliografia relativa, si veda ora A. MUSARRA, 1284. *La battaglia della Meloria*, Roma-Bari 2018, pp. 74-87.

continui e ricavare informazioni a terra²⁶. La differenza nell'utilizzo dell'una o dell'altra tipologia nautica è da ricercare, probabilmente, nel numero di scali intermedi toccati di necessità. Per le «naves» mercantili, tali scali diminuiscono man mano che ci si inoltra nel XV secolo; e ciò, a causa dell'affinamento della strumentazione tecnica – e, dunque, dell'introduzione della bussola, della carta nautica, delle tavole di martellogio –, che consente una più sicura navigazione d'altura, e della costruzione di legni imponenti – la maggior parte dei quali, come ha mostrato Jacques Heers, appannaggio genovese –, capaci di caricare a bordo ingenti quantitativi di merci²⁷.

Non siamo di fronte a bastimenti lenti. La lunghezza del viaggio dipende da numerosi fattori: dal vento, non sempre favorevole; dalla lunghezza delle soste stesse, dovuta ai fattori più disparati: dalla complessità delle operazioni di carico e scarico alla stipula di contrattazioni, alla necessità di effettuare riparazioni sfruttando la manodopera locale, presente praticamente in ogni porto orientale, soprattutto laddove massiccia è la presenza genovese. È quanto accade, ad esempio, al legno di Bertono Iuro, in viaggio tra il 1368 e il 1369 tra Famagosta, Chio, Rodi, Pera e Napoli, il cui registro enumera le provenienze degli artigiani incontrati lungo il tragitto²⁸. Va detto, a ogni modo, che la navigazione commerciale lungo la 'rotta degli stretti' risulta, talvolta, rallentata dall'alto numero di scali potenzialmente interessati da operazioni commerciali. Prendo come esempio il viaggio della *navis Santa Maria*, restituitoci da un atto notarile del notaio Andreolo Caito del 17 aprile 1393. Partito da Genova, il vascello si ferma un giorno intero a Porto Pisano, tre giorni a Gaeta e poi sei a Napoli; quindi, quattro giorni a Chio, per raggiungere Pera poco dopo e ripartire dopo tre giorni alla volta di Caffa. Qui, si carica a bordo del grano, trasportato nuovamente a Genova attraverso lo stesso itinerario, passando da Si-

²⁶ *Ibid.*, pp. 88-93.

²⁷ J. HEERS, *Types de navires et spécialisations des trafics en Méditerranée à la fin du Moyen Age*, in *Le navire et l'économie maritime du Moyen Age au XVIII^e siècle, principalement en Méditerranée*, Travaux du deuxième colloque international d'histoire maritime, éd. par M. Mollat, Paris 1958, pp. 107-18. Per la strumentazione citata cfr. ora A. MUSARRA, *Medioevo marinaro. Prendere il mare nell'Italia medievale*, Bologna 2021, in part. pp. 151-74.

²⁸ ASGe, *Banco di San Giorgio, Galearum S. Georgii*, 2122/c., su cui si veda BALARD, *Navigations génoises en Orient*.

racusa²⁹. Non sappiamo se la *Santa Maria* stesse svolgendo un compito di natura pubblica o privata. Senza dubbio, Caffa, la «Ianuensis civitas in extremo Europae», costituisce il principale punto di confluenza del grano e delle merci provenienti dalle steppe settentrionali; così importante da imporre all'amministrazione genovese locale l'armamento di galee *ad custodiam* per difenderne il tragitto verso Pera da pirati e corsari³⁰. Da Caffa provengono, inoltre, la cera, il sapone e gli storioni, ma anche perle e perfino spade («cultellas que more vellachorum appellatur corde»: spade corte, daghe), in taluni casi trasportate a Cipro, in quello che per i Genovesi è e resterà uno scenario 'caldo' (soprattutto dopo la ribellione di Giano di Lusignano, nel 1402); e poi, in gran numero, gli schiavi, tradotti dalle steppe caucasiche sulle sponde del mar Nero, destinati prevalentemente all'Egitto mamelucco, secondo una pratica già ampiamente in voga alla fine del XIII secolo³¹. Secondo il mercante veneziano Emanuele Piloti, che visse a lungo al Cairo, attorno al 1420, Alessandria sarebbe stata raggiunta ogni anno da circa duemila schiavi, per la maggior parte acquistati a Caffa dagli agenti sultaniali³².

2.2. La 'rotta delle isole'

Una seconda direttrice è quella che conduce a Chio; in mano agli eredi di Benedetto Zaccaria, prima che, nel 1329, Andronico III Paleologo riuscisse a riconquistarla all'impero, si tratta del maggior possedimento genovese dell'Arcipelago; centro organizzato per l'esportazione del mastice e dell'allume proveniente dalle due Foce e dall'entroterra

²⁹ MUSSO, *Navigazione e commercio*, pp. 45-6.

³⁰ M. BALARD, *La Romanie génoise (XIIe-début du XVe siècle)*, 2 voll., Genova-Roma 1978, I, pp. 105-228; ID., *Caffa e il suo porto (secc. XIV-XV)*, in *Città di Mare del Mediterraneo medievale. Tipologie*, Atti del convegno di studi, a cura di A. Cerenza, Amalfi 2005, pp. 61-77; BASSO, *Strutture insediative*, pp. 129-38.

³¹ Lungo sarebbe elencare le occorrenze, ma si veda, a titolo di esempio, ASGe, *Notai Antichi*, 396, atti di Bartolomeo Gatto, cc. 103v-104r; ASGe, *Notai Antichi*, 405/I, atti di Bartolomeo Gatto, cc. 23v-24r. In generale, MUSARRA, *Benedetto Zaccaria*, pp. 229-30. Per un esempio di itinerario verso Caffa si veda ASGe, *Antico Comune, Galearum marinariorum introitus et exitus*, n. 754.

³² E. PILOTI, *L'Égypte au commencement du quinzième siècle d'après le traité d'Emanuel Piloti de Crète (Incipit 1420)*, éd par P.H. Dopp, Cairo 1950, pp. 15-6. Inoltre, per un profilo sintetico cfr. A. MUSARRA, s.v. *Piloti, Emanuele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIII, Roma 2015, pp. 678-9.

anatolico. La sua conquista è all'origine della cosiddetta terza guerra veneto-genovese, segno della sua importanza nell'ambito dei principali circuiti di trasporto. I fatti sono noti. Nel 1346, il doge, Giovanni da Murta, emana un bando per assoldare una flotta, composta da privati cittadini, da contrapporre ai guelfi fuorusciti. Rispondono all'appello ventinove patroni – tre nobili e ventisei popolari –, ch'eleggono come loro ammiraglio il popolare Simone Vignoso. La sola notizia della partenza della spedizione, il 3 di maggio, ha l'effetto di convincere i guelfi a battere in ritirata (molti di loro entreranno al servizio di Filippo di Francia, trovando la morte nella battaglia di Crécy). Ritrovatisi senza occupazione, i patroni accolgono la proposta del governo di recarsi a levante, a tutela degli interessi genovesi nell'area. L'8 giugno, la flotta guadagna Negroponte, trovandovi un gran numero di legni veneziani e rodiensi, reduci dalla crociata di Smirne, sostenuta da Venezia e capeggiata da Umberto II, delfino del Viennois. Questi propone ai Genovesi di apportare un attacco congiunto contro Chio e Focea, così da farne una base per le future operazioni. Il Vignoso oppone un rifiuto, informando la reggente bizantina, Anna di Savoia, delle finalità della spedizione. Tuttavia, vedendosi negata l'autorizzazione a porre Chio sotto la propria protezione, vi si volge contro, con l'intento d'impadronirsene prima dei veneziani. L'assedio, iniziato il 15 giugno del 1346, si risolve il 20 settembre successivo, nell'indifferenza di Costantinopoli, con la completa occupazione genovese. Focea Vecchia e Focea Nuova, sorta nei pressi della precedente, cadono poco dopo. L'ammiraglio avrebbe voluto dar seguito all'azione attaccando Lesbo e Tenedo; tuttavia, pare che gli equipaggi iniziassero a mostrare segni d'insoddisfazione, reclamando il soldo. Si decide, pertanto, di fare ritorno a Genova, così da richiedere il risarcimento per le spese sostenute. Per l'occasione, il 26 febbraio 1347, ci si riunisce in una *maona*, una vera e propria società per azioni, costituita dall'elenco degli armatori che avevano partecipato all'azione. Il comune s'accorda per una dilazione del pagamento in vent'anni, stabilendo che, in caso di insolvenza, la *maona* avrebbe potuto sfruttare a suo piacere le risorse isolate, tra cui principalmente il mastice, esportato in tutto il Mediterraneo³³.

³³ Per questi fatti cfr. GEORGII ET IOHANNIS STELLAE, *Annales Genuenses*, a cura di G. Petti Balbi, Bologna 1975, pp. 145-7; *I Libri Iurium della Repubblica di Genova*, 2 voll. (I/1-8; II/2-3), a cura di D. Puncuh, et al., Roma-Genova, 1996-2011 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Fonti, XII, XIII, XXIII, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXII, XXXV, XXXIX; Fonti per la storia della Liguria, I, II, IV, X, XI, XII, XIII, XV, XVII,

Da questo momento in poi, al pari di Bonifacio, Pera e Caffa, Chio inizia a figurare tra i capisaldi del dominio genovese d'oltremare – al pari di Modone, Creta e Negroponte per Venezia –, sì da orientare la costruzione dei percorsi, divenuti velocemente usuali. L'isola riveste una duplice funzione, fungendo sia da terminale delle merci provenienti da Occidente, dal Mar Nero o da Cipro sia da scalo intermedio ancorché nell'ambito dei medesimi itinerari. Si tratta, in effetti, d'un vero e proprio scalo strategico nell'ambito di percorsi di lunga percorrenza: vero nodo pulsante dell'intero sistema³⁴. La documentazione permette di cogliere a pieno il suo carattere ambivalente: talvolta, l'isola risulta la destinazione finale del viaggio; talaltra, è lasciata libertà di fare scalo successivamente «in Alexandria vel in Peira» a seconda della convenienza³⁵. Siamo di fronte, dunque – se mi è consentito –, a un'«isola-porto», in stretta connessione con l'itinerario proveniente da Genova ma altrettanto con le isole dell'Arcipelago e con le coste anatoliche. Funzione che è dato ritrovare, in parte, nella vicina isola di Rodi, sede d'un consolato genovese, benché i rapporti con gli Ospitalieri siano spesso turbati da reciproche azioni corsare e piratesche³⁶.

XX, XXI, XXII), vol. II/3, a cura di F. Mambrini, Genova 2011 (doc. 314). L'ammon-tare delle spese fu calcolato in 250.000 lire genovesi; tuttavia, i crediti furono ripartiti per un massimo di 203.000 lire, ottenendo come corrispettivo della parte restante la possibilità di sfruttare i redditi provenienti dall'isola e dalle due Focee, cfr. GEORGII ET IOHANNIS STELLAE, *Annales*, pp. 145-7. Sulla conquista dell'isola – e sulle relative fonti – e la sua amministrazione cfr., in generale, ARGENTI, *The Occupation of Chios*; A. ROVERE, *Documenti della Maona di Chio (secc. XIV-XVI)*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 19/2, 1979; cfr., ora, A. MUSARRA, *Il Grifo e il Leone. Genova e Venezia in lotta per il Mediterraneo*, Roma-Bari 2020, pp. 225-6.

³⁴ Musso, *Navigazione e commercio*, pp. 63-70; BASSO, *Strutture insediative*, pp. 111-6.

³⁵ ASGe, *Notai antichi*, 314, atti di Andreolo Caito, c. 125r.

³⁶ Musso, *Navigazione e commercio*, pp. 123-4, e *passim*. Anche Rodi conosce una propria specializzazione: i Genovesi vi acquistano pepe, trasportato a Genova oppure nella Romania genovese; in compenso, da Licostomo, attraverso Pera, così come da Chio – che funge spesso da centro di smistamento –, giunge a Rodi il grano: il 15 aprile del 1394, ad esempio, Bernardo di Recco, abitante dell'isola, loca una cocca ad Antonio Giustiniani per navigare da Chio «ad insulam Mohisie vel Parii Arcipellagi, ad unum ex duobus locis dicte insule» trasportando grano e orzo. Dopodiché, il vascello sarà libero di navigare verso Rodi; quindi, alla volta di Tripoli di Siria, cfr. *Notai genovesi in Oltremare. Atti rogati a Chio da Donato di Chiavari*, a cura di M. Balard,

Il *network* chiota, a ogni modo, appare assai articolato, condividendo buona parte del tragitto con le altre rotte. Inizialmente, si costeggia la penisola: Talamone, Gaeta o Napoli, talvolta Castellammare e Salerno, Messina, Reggio; quindi, si passa alle isole greche: Corfù, Cefalonia, Zante sino a raggiungere la meta; e di qui procedere, magari, verso Costantinopoli³⁷. Verso Chio, inoltre, si dirigono i Genovesi installati nell'Egeo: i Gattilusio, da Lesbo, Lembo, Taso, Samotracia ed Enos³⁸; i Centurione Zaccaria, dall'Acaia, come mostrano, oltre agli atti editi dei notai Donato di Chiavari e Giovanni Bardi, anche quelli inediti del notaio Giovanni Balbi, vissuto a Chio tra la fine del Trecento e l'inizio del secolo successivo³⁹. Tale *network*, coinvolgente anche lo smercio di materiali di reimpiego e di opere d'arte (ne sono testimonianza i palazzi dei Gattilusio), si allarga, inoltre, a Salonicco, alle due Focee – come nel caso del viaggio compiuto nel 1408 da un certo Andreolo Giustiniani, forse il celebre umanista –, alla veneziana Candia e all'entroterra turco⁴⁰.

2.3. *La 'rotta sud-orientale'*

Un terzo itinerario conduce da Genova verso il Mediterraneo sud-orientale, passando per Chio e Rodi oppure toccando una serie di scali veneziani quali Modone, Milo e Candia. La meta primaria è costituita dall'isola di Cipro⁴¹; in particolare dal porto di Famagosta, in mano genovese tra il 1373 e il 1464, senza tralasciare Paphos, Limassol e

doc. 26. Cfr., inoltre, ASGe, *Notai Antichi*, 313, atti di Andreolo Caito, c. 252r per un ulteriore viaggio lungo questa direttrice compiuto nel marzo del 1396.

³⁷ Per alcuni esempi si veda, in particolare, D. JACOBY, *Silk in Western Byzantium before the Fourth Crusade*, «Byzantinische Zeitschrift», 84-85, 1991-92, pp. 452-500, in part. 460-1.

³⁸ Per uno sguardo d'insieme, con particolare riguardo ai Gattilusio, cfr., ora, CH. WRIGHT, *The Gattilusio Lordships and the Aegean World, 1355-1462*, Leiden 2014.

³⁹ Per le edizioni citate cfr. *supra*, nota 11. Quanto a Giovanni Balbi si veda, invece, ASGe, *Notai Antichi*, atti di Giovanni Balbi, 603/I.

⁴⁰ ASGe, *Notai antichi*, 603/I, atti di Giovanni Balbi, doc. 429, su cui si veda MUSO, *Navigazione e commercio*, p. 120. Sul Giustiniani cfr. A. GIUSTINIANI, *Relazione dell'attacco e difesa di Scio nel 1431*, a cura di G. Porro Lambertenghi, «Miscellanea di storia italiana», 6, 1865, pp. 541-58.

⁴¹ Si veda, ad esempio, ASGe, *Antico Comune, Galearum marinariorum introitus et exitus*, nn. 709-711.

Nicosia⁴². Anch'essa, tuttavia, al pari di Chio, funge sia da terminale, sia da porto di smistamento per le merci provenienti dall'Egitto – dunque, da Damietta, Rosetta e Alessandria (in quest'ultima è presente stabilmente un console genovese) – oppure dalla Siria; in particolare, da Beirut e da Tripoli, in stretto collegamento con Damasco (dove, nel 1407, si registra la presenza d'un consolato genovese)⁴³. L'influenza genovese su Cipro è costantemente in crescita; e ciò, a causa della cronica situazione debitoria dei Lusignano, sempre in aumento per interessi, come mostrano le molte voci dedicate nei registri dell'*Officium Sancti Georgii introitus et exitus* e, a partire dal 1389, in quelli della *massaria* di Famagosta⁴⁴. Tuttavia, proprio tale preponderanza, unita a una situazione politica instabile, avrà un ruolo nella progressiva (ma mai definitiva) perdita d'importanza dell'isola tra i principali investitori genovesi: nel corso della prima metà del Quattrocento, la folta colonia isolana risulta drenare risorse considerevoli, sia in termini di sostentamento – diversi sono i viaggi organizzati da Genova per recarvi grano e cereali –, sia in termini di difesa, per contrastare, da un lato, i tentativi dei Lusignano d'emanciparsi dalla presenza genovese, dall'altro, la lotta tra questi ultimi e l'Egitto mamelucco. Numerosi sono i viaggi compiuti verso Cipro per il trasporto di armi e munizioni.

⁴² Su questa specifica rotta si veda, da ultimo, A. MUSARRA, *The Role of Famagusta in Genoese Maritime Routes between the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, in *Famagusta Maritima: Mariners, Merchants, Pilgrims and Mercenaries*, ed. by M.J.K. Walsh, Leiden 2019 (Brill's Studies in Maritime History, 7), pp. 130-43.

⁴³ Sui rapporti tra Famagosta e i territori mamelucchi cfr. A. FUSS, *Rotting Ships and Razed Harbors: The Naval Policy of the Mamluks*, «Mamluk Studies Review», 5, 2001, pp. 45-71; N. COUREAS, *Commercial Relations Between Genoese Famagusta and the Mamluk Sultanate, 1374-1464*, in *Egypt and Syria in the Fatimid, Ayyubid, and Mamluk Eras VII*, ed. by U. Vermeulen, K. D'Hulster and J. Van Steenberghe, Leuven-Paris-Walpole, MA 2013 (Orientalia Lovaniensia Analecta, 223), pp. 329-50.

⁴⁴ Per un quadro della situazione si veda, da ultimo, A. MUSARRA, *Nuove spigolature genovesi. Quattro documenti sul mancato ritorno a Cipro di Giacomo I di Lusignano (1383)*, in A. MUSARRA, *Nuove spigolature genovesi. Quattro documenti sul mancato ritorno a Cipro di Giacomo I di Lusignano (1383)*, «Επετηρίδα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών» [Cyprus Research Centre Annual Review], 39, 2019, pp. 191-216. Sulla *massaria* cfr., oltre a MUSSO, *Armamento e navigazione a Genova*, p. 13 e nota 19, oltre a M. BALARD, *La Massaria Gènoise de Famagouste*, in *Diplomatics in the Eastern Mediterranean, 1000-1500: Aspects of Cross-Cultural Communication*, ed. by A.D. Beihammer, M.G. Parani and C.D. Schabel, Leiden-Boston 2008, pp. 235-50.

Un caso su tutti: nel novembre del 1394, il doge e il Consiglio degli Anziani si accordano con Niccolò Andrea Lomellini perché questi ponga la *navis* di cui è patrono, la *Santi Nicolò e Giacomo*, già allestita, alle dipendenze dell'Ufficio di Gazaria; il bastimento avrebbe dovuto avere a bordo, oltre all'equipaggio, ottanta uomini, comprendenti *officiales, stipendiarios, caporales* e trenta *socii seu balistrarii*: in sostanza, un piccolo esercito; avrebbe dovuto recarsi a Famagosta passando per Porto Pisano, Gaeta, lo stretto di Messina e Rodi. Ci troviamo, dunque, in una situazione di conflitto; ma ciò non significa che non si approfitti del viaggio per effettuare operazioni commerciali: per il viaggio di ritorno è contemplato, infatti, un carico di cotone, bombici, spezie e cammellotti proveniente dai porti siriani, anche se in misura limitata, giacché la nave avrebbe dovuto fare sosta in Sicilia per caricare grano per conto del comune⁴⁵.

L'esempio è piuttosto paradigmatico: siamo di fronte a un viaggio organizzato dal comune, volto al trasporto di truppe, che, tuttavia, si configura, al contempo, come spedizione privata destinata al commercio e facente funzioni pubbliche in rapporto al rifornimento anonario. In effetti, questa è piuttosto la regola che l'eccezione. Le fonti disponibili mostrano come la navigazione genovese sia *multitasking*, capace, cioè, d'assolvere a più funzioni contemporaneamente. La medesima commistione tra pubblico e privato si ritrova, ad esempio, lungo la rotta che conduce ad Alessandria d'Egitto, con cui i Genovesi sono in guerra a partire dagli anni Ottanta del Trecento. L'Egitto, più della Siria-Palestina – che continua, però, a mantenere stretti rapporti con i porti ciprioti, come testimoniano i registri della *massaria* di Famagosta e le carte dell'Archivio Datini di Prato⁴⁶ –, è il vero catalizzatore del commercio internazionale⁴⁷. Il conflitto, sorto per problemi

⁴⁵ ASGe, *Archivio segreto, Diversorum comunis Ianue*, 3021, c. 116r. Sulla difesa di Famagosta si veda, inoltre, M. BALARD, *The Mercenaries of Genoese Famagusta in the Fifteenth Century*, in *The Harbour of All This Sea and Realm: Crusader to Venetian Famagusta*, ed. by M.J.K. Walsh, T. Kiss and N. Coureas, Budapest 2014, pp. 77-90.

⁴⁶ F. MELIS, *Note sur le mouvement du port de Beyrouth d'après la documentation florentine aux environs de 1400*, in *Sociétés et compagnies de commerce en Orient et dans l'Océan Indien*, Actes du huitième colloque international d'histoire maritime, éd. par M. Mollat, Paris 1970, p. 372.

⁴⁷ Musso, *Navigazione e commercio*, pp. 73-5 e *passim*; BASSO, *Strutture insediative*, pp. 82, 103, 110. Ad Alessandria giungono le spezie asiatiche, l'oro sudanese, il grano di Tunisi, il sale di Ibiza, l'olio di Gerba, perfino la lana inglese, e poi legname e metalli

legati alla pirateria musulmana, dà adito a numerose ambascerie, di cui è rimasta traccia nei registri di bordo, la cui analisi conferma il carattere ambivalente delle spedizioni genovesi verso quest'area⁴⁸. Un tentativo di risolvere la questione ha luogo nel 1382, quando la galea *Sant'Antonio*, una galea grossa di proprietà di Silvestro de Marini, salpa alla volta di Alessandria con a bordo, oltre a un gruppo di mercanti, due legati, imbarcatisi pagando regolarmente il prezzo per il trasporto. L'esempio è piuttosto calzante per valutare la commistione tra pubblico e privato di cui s'è detto. La partenza avviene da Genova il 20 di marzo. Il viaggio dura circa otto mesi. La navigazione avviene inizialmente «per costeriam», fermandosi quasi ogni giorno. A fronte di 104 giorni di navigazione, l'imbarcazione è ferma ben 143 giorni. Il viaggio di andata dura 44 giorni; quello di ritorno 60. Tuttavia, i giorni effettivi di navigazione sono quasi identici: 40 all'andata e 42 al ritorno (è probabile, tuttavia, che non tutti i porti toccati dalla galea siano registrati dallo scriba, ma solamente quelli in cui sono effettuati degli acquisti). La *Sant'Antonio* percorre in tutto oltre 5.100 miglia marine (circa 9.400 km) in 123 giorni di viaggio a una velocità media di 41,5 miglia (76,9 km) al giorno. Tra Castelfranco (oggi Frangokastello) e Sfakia, a

dalle coste libanesi, trasportati dai mercanti occidentali nonostante i «deveta» papali, cui si fa fronte attraverso la richiesta di dispense «ad personam», in genere decennali, cfr. G.I. BRĂȚIANU, *Autour du projet de croisade de Nicolas IV: la guerre ou le commerce avec l'Infidèle*, «Revue historique du Sud-Est européen», 22, 1945, pp. 250-5; G. PETTI BALBI, *Deroghe papali al «Devetum» sul commercio con l'Islam*, «Rassegna degli Archivi di Stato», 32, 1972, pp. 521-33; J. TRENCHS ODENA, «De Alexandrinis». *El comercio prohibido con los mussulmanos y el Papado de Aviniòn durante la primera mitad del siglo XIV*, «Anuario de estudios medievales», 10, 1980, pp. 237-320. Si è in attesa d'un ulteriore contributo al riguardo da parte di Michael Carr, che ringrazio per la segnalazione.

⁴⁸ Tra il 1369 e il 1370, ad esempio, la galea di Pellegro Maraboto trasporta ad Alessandria due ambasciatori; il legno compie numerose tappe, facendo scalo a Portofino, Levanto, Portovenere, Lerici, Gorgona, Bastia, Santa Manza, Bonifacio, Porto Ercole, Civitavecchia, Gaeta, Napoli, Salerno, Capo Morice, Messina, Reggio, Capo Pellaro, Roccella, Crotone, Santa Maria di Leuca, Torre San Giovanni, Santa Maria di Leuca, Corfù, Syvota, Leucade, Cefalonia, Modone, Caglia, Cervi (Elaphonesos), Monvemvasia, Millo, Nio, Velopula, Gerakounia (Phalkonera), Naxos, Amorgos, Levita, Stanchio (Kos), Barbanicola, Simi, Rodi, Alessandria d'Egitto, Aboukir, Rosetta, nuovamente Alessandria, e poi indietro attraverso Rodi, Stampalia, Nio, Millo, Capo Malea, *Choa-re*, Motollo (Modone), Belvedere (Skaphidia), Porto Fiscardo, *Criffo*, Diapollon, Fano, Torre San Giovanni, Capo Colonna, Reggio, Messina, Monte Leone, Napoli sino a guadagnare Genova, cfr. BALARD, *Escales génoises*, doc. 2.

Candia, probabilmente perché spinta dai venti del Nord Ovest, compie eccezionalmente un giro di 85 miglia in un giorno; tra Gaeta e Genova copre, invece, una distanza di 300 miglia in quattro giorni⁴⁹.

L'itinerario della Sant'Antonio può essere preso a modello della navigazione genovese lungo questa direttrice. La prima tappa è La Spezia, dove si compra del pane, dei pesci e due barili di vino. Un più ampio rifornimento di vino è compiuto a Lerici. Il 23 marzo, si giunge a Livorno; il 26, è a Civitavecchia dove è comprato dell'«erbagio»: verdure fresche ed erbe aromatiche; il 28 guadagna Gaeta; il 30, Napoli, dove sosta sino al 2 aprile. Tre giorni dopo tocca San Lucido, sulla costa, quindi, in successione, Tropea, Messina, Reggio e nuovamente Messina. Dopodiché abbandona le coste italiane guadagnando Corfù il 14 aprile. Il 22 è a Modone. Poi si effettuano tre soste a Creta; in particolare, a Castelfranco, il 24 aprile, a Sfakia, il 25, a Samarias, il 26: località che si trovano in sequenza da Levante a Ponente e che lasciano ipotizzare che si cerchi essenzialmente acqua. Dopo Samarias, la galea intraprende, infatti, un viaggio della durata d'una settimana sino ad Alessandria, raggiunta il 3 di maggio. A questo punto ha inizio un lungo periodo di navigazione di cabotaggio della durata di quattro mesi e mezzo. L'itinerario compiuto dalla galea ha un ché di frenetico: ripartita l'8 maggio dal porto egiziano, la *Sant'Antonio* tocca in sequenza Beirut, il 14 maggio; Famagosta, il 20; ancora Beirut, il 22; Tripoli di Siria, tra il 23 e il 28; ancora Famagosta, tra l'1 e il 10 giugno; Alaya, sulla costa turca, il 14 di giugno; nuovamente Famagosta, tra il 20 giugno e il 3 luglio; e poi di nuovo Beirut, il 5 luglio; Famagosta, tra il 7 luglio e il 1 agosto; infine, Alessandria, il 10 agosto, dove si ferma sino al 22 settembre. Non sappiamo se questo continuo andirivieni dipenda dalla missione degli ambasciatori piuttosto che dalle necessità dei mercanti. Benjamin Kedar ed Eliyahu Ashtor hanno ipotizzato il tentativo da parte dei primi di concertare un'azione comune contro l'Egitto con il «capitaneus» di Famagosta e il governatore mamelucco della Siria centrale di stanza a Beirut⁵⁰. In realtà, mi pare più probabile

⁴⁹ A. MUSARRA, *Il mastro a doppia registrazione di una galea genovese del Trecento: il registro della Sant'Antonio (1382)*, in *Tripulacions i vaixells a la Mediterrània medieval. Fonts i perspectives comparades des de la Corona d'Aragó*, Seminario internacional, coord. por R. Salicrú i Lluh, Barcelona 2019, pp. 159-76. Il registro è stato utilizzato da John Day per uno studio sui prezzi dei generi alimentari, cfr. J. DAY, *Prix agricoles en Méditerranée à la fin du XIVe siècle (1382)*, «Annales E.S.C.», 16/4, 1961, pp. 629-56.

⁵⁰ B.Z. KEDAR, E. ASHTOR, *Una guerra fra Genova e i Mamlucchi negli anni 1380*, «Archivio storico italiano», 133, 1975 [ma 1975 (1977)], pp. 3-44, in part. 3-16.

che tali soste avessero come fine principale quello del commercio, benché il registro non fornisca alcuna notizia sul tipo di merce presente a bordo⁵¹. La rotta seguita per il viaggio di ritorno è leggermente diversa da quella di andata. Si riparte il 22 settembre, passando sopra Creta, toccando Rodi, Zante, Corfù. Quindi, Otranto, il 29 ottobre. Dopodiché ci si dirige verso la Calabria, toccando Reggio e Messina; poi, Gaeta. Infine, si guadagna Genova il 21 novembre⁵².

2.4. *Da Oriente a Occidente*

La *Sant'Antonio* segue quella che, nella seconda metà del Trecento, si configura, ormai, come una rotta tipica per i Genovesi diretti a levante, sia per ragioni commerciali, sia puramente belliche. A partire dai primi decenni del secolo successivo s'intensificano, a ogni modo, le notizie relative a navigazioni intraprese nella direzione opposta senza necessariamente configurarsi come viaggi di ritorno: da Alessandria o Pera, passando per Famagosta o Chio, verso gli scali iberici (Siviglia e Cadice, soprattutto), le Fiandre e l'Inghilterra; passando, magari, da Pantelleria, acquistata dai Genovesi verso la fine del Trecento dalla corona aragonese: punta avanzata verso Tunisi, ma anche scalo nella navigazione di lunga distanza (nel 1391 è instaurato nell'isola un capitanato e un governatorato, mantenuto da un certo Baldassarre Squarciafico, «civis Ianue»)⁵³. Non si tratta, certo, d'un fatto nuovo:

⁵¹ Le uniche notazioni circa tale attività riguardano lo scriba, che annota le proprie spese: lungo il viaggio egli commercia, infatti, grosse quantità di materie prime e prodotti manifatturieri inglesi, irlandesi e fiorentini (due balle di lana inglese; cinquantacinque pezzi di Sayes d'Irlanda; ottocentotrenta pelli di ermellino; due pezzi di stoffa in lana fiorentina; cinque fasci di filo di velata acquistato a Napoli) e acquista pesce e carne salata: il tutto per un valore complessivo di 980 fiorini. A Famagosta, Beirut e Alessandria compra, invece, ventotto pelli di cammello, 27 onces di perle di Damasco (circa 990 grammi), e poi gioielli e stoffe di vari colori. Stando così le cose, è probabile che i mercanti presenti a bordo facessero altrettanto; ed è forse questo il motivo per cui il vitto del viaggio di ritorno risulta più consistente e vario. Il 10 agosto si compra, infatti, una notevole quantità di cibo: quaranta quaglie, cavoli, carne, pesce, uva, olio, pollastri, limoni, ecc., cfr. MUSARRA, *Il mastro a doppia registrazione*, p. 171.

⁵² *Ibid.*, p. 172.

⁵³ MUSSO, *Navigazione e commercio*, p. 101. Per esempi di viaggi lungo questa direttrice, con particolare riguardo a Chio, si veda, oltre a R. DOEHAERD, *Les relations commerciales entre Gênes, la Belgique et l'Outremont, d'après les archives notariales génoises aux XIIIe e XIVe siècles*, 3 voll., Bruxelles-Rome 1941, *passim*, e a ID., CH. KER-

tale rotta, conosciuta nell'antichità, era praticata quantomeno dalla fine del Duecento, anche se in maniera meno sistematica⁵⁴. La novità – evidente dal punto di vista documentario solamente col volgere del secolo – consiste, semmai, nella tendenza a ridurre gli scali intermedi, saltando anche la sosta presso lo scalo genovese. Si tratta, certamente, d'un elemento importante, da associare al crescente gigantismo navale: elemento che differenzia Genova da città concorrenti quali Venezia e Firenze e, in misura minore, Barcellona, che seguitano a utilizzare galee grosse e galeazze specializzandosi nel trasporto delle cosiddette merci sottili. I Genovesi, al contrario, continuano a trafficare in merci pesanti, il cui trasporto necessita di bastimenti di grande capacità⁵⁵. La 'rivoluzione nautica' genovese, verificatasi fra Tre e Quattrocento, consta, essenzialmente, nel puntare sui vantaggi derivanti dalla costruzione di *naves* sempre più imponenti⁵⁶. In pieno Quattrocento, Genova possiede, senz'altro, i maggiori tonnellaggi: il fiorentino Benedetto Dei segnala nella sua *Cronaca*, per il 1424, l'esistenza di sessantatré grossi vascelli genovesi da più di 1.000 botti (pari circa a 10.000 cantari)⁵⁷. Ed è probabile che i numeri siano grossomodo gli stessi per buona parte del periodo.

Ciò reca con sé diversi corollari: oltre a un maggiore frazionamento della proprietà navale e all'incentivarsi della pratica assicurativa – già in essere, peraltro, negli anni Quaranta del secolo precedente: la perdita d'uno solo di questi natanti significava un danno economico notevolissimo –, la ricerca è soprattutto quella di soluzioni per economizzare i tempi e aumentare il lucro. L'affinamento delle tecniche di navigazione permette, ormai, d'imbarcare un minore numero di

REMANS, *Les relations commerciales entre Gênes, la Belgique et l'Outremont d'après les archives notariales génoises, 1400-1440*, Bruxelles-Rome 1952, *passim*, *Notai genovesi in Oltremare. Atti rogati a Chio da Gregorio Panissaro (1403-1405)*, a cura di P. Piana Toniolo, Genova 1995, docc. 76-78, 133, 152-153, 156-157.

⁵⁴ Per un quadro di sintesi cfr. G. PETTI BALBI, *Mercanti e nationes nelle Fiandre: i genovesi in età bassomedievale*, Pisa 1996, pp. 23-5; E. BASSO, *I Genovesi in Inghilterra fra Tardo Medioevo e prima Età Moderna*, in *Genova: una 'porta' del Mediterraneo*, 2 voll., a cura di L. Gallinari, Cagliari-Genova-Torino 2005, I, pp. 523-74.

⁵⁵ Si veda, a titolo di esempio, il lungo elenco delle merci contenuto in ASGe, *Notai antichi*, 312, atti di Andreolo Caito, cc. 8r-9v.

⁵⁶ Su tali questioni si esprimeva, già, HEERS, *Gênes au XVe siècle*, in part. pp. 276-8.

⁵⁷ B. DEI, *La Cronica. Dall'anno 1400 all'anno 1500*, a cura di R. Barducci, Firenze 1985, p. 58.

uomini: non più di 100-130, certamente inferiore rispetto all'equipaggio delle galee grosse, che sfiora i 160-180⁵⁸. Si tratta, senz'altro, d'un ingente risparmio, capace di fare fronte alla carenza generalizzata di manodopera posteriore alla peste. Soprattutto, si tenta di sfruttare a proprio vantaggio la capacità, tipica di questi grossi bastimenti, di rimanere in mare più a lungo, così da diminuire le soste, secondo un criterio prettamente capitalistico di massimo sfruttamento del singolo viaggio per mare. Gli esempi sono molti. Può accadere, ad esempio, d'imbattersi, nelle carte del notaio Oberto Grassi, nell'allestimento, effettuato nel 1398, d'una cocca per un viaggio compiuto tra Chio e le Fiandre (in particolare a Middelbourg) passando per Focea nuova «de Turquia», dove si caricano 3000 cantari di allume, e per Focea vecchia, dove se ne caricano altri 490: secondo l'atto, qualora l'inverno rigido impedisse di raggiungere velocemente la destinazione, sarebbe stato possibile svernare a Portofino; ma nulla di più⁵⁹. Ma è possibile incontrare, anche – questa volta, tra le carte del notaio Andreolo Caito –, in un'assicurazione marittima stipulata a Metelino, nell'Arcipelago, il 9 giugno 1409, per un viaggio che terminerà a l'Écluse, il porto di Bruges, sulla riva sinistra della Schelda⁶⁰. O, ancora, nelle carte del notaio Giovanni Balbi, in una nave a due coperte, la *Santa Maria*, di cui è patrono Anfreone Squarciafico, noleggiata, il 4 gennaio del 1409, a certi mercanti per un viaggio tra Rodi e le Fiandre⁶¹. Da questo punto di vista, una ricerca sistematica nel fondo notarile non è stata ancora effettuata; e ciò, a causa dell'ingente mole. Essa, tuttavia, è quanto mai auspicabile, a fronte della quantità d'informazioni ricavabili da tale materiale.

Naturalmente, era possibile anche combinare più d'un percorso. Il 29 novembre del 1399, la cocca *Santa Maria e San Raffaele* è noleggiata da Napoleone Lomellini ad alcuni mercanti che compiranno un

⁵⁸ FORCHERI, *Navi e navigazione*, pp. 67-115; BALARD, *Les équipages*, p. 515; MUSARRA, *La marina da guerra*, pp. 98-101.

⁵⁹ ASGe, *Notai Antichi*, 473, atti di Oberto Grassi, segnalato in MUSSO, *Navigazione e commercio*, p. 118 (non mi è stato possibile verificare la notazione di Gian Giacomo Musso a causa delle cattive condizioni di conservazione dell'unità archivistica, attualmente non consultabile). Il notaio roga alcuni atti a Licostomo, cfr. *Notai genovesi in Oltremare: atti rogati a Caffa e Licostomo (sec. XIV)*, a cura di G. Balbi e S. Raitieri, Genova 1973.

⁶⁰ ASGe, *Notai antichi*, 314, atti di Andreolo Caito, c. 173r.

⁶¹ MUSSO, *Navigazione e commercio*, doc. 21.

viaggio da Occidente a Oriente, toccando numerosi scali per operazioni di carico e scarico: Genova, Valenza, Ibiza, Maiorca, Gaeta, Tropea, Chio, Pera. Il documento è piuttosto esplicito: la cocca deve caricare a Genova «vegetes de vino de Neapoli, plena quorumcumque volent dicti conductores» quindi, dovrà sbarcare la merce a Valenza e caricare altro vino da trasportare a Ibiza per essere sbarcato nuovamente. La stessa operazione dovrà essere compiuta tra Ibiza e Tropea; quindi, il vino calabro dovrà viaggiare verso Chio, dove lo si scaricherà per imbarcare merci ulteriori da trasportare a Pera⁶². Cito ancora il caso della *navis Santa Maria, Niccolò e Teramo* che, nell'autunno del 1408, Stefano Colombotto da Noli ha noleggiato a Dexerino Bustarino, che tocca e sintetizza tutti gli scali mercantili più importanti. Questa volta si parte da Savona, diretti ad Alessandria d'Egitto. Gli scali intermedi sono i soliti: si passa, dunque, per Gaeta, Napoli, Castellamare, Salerno e Rodi. Ad Alessandria ci si ferma venticinque giorni per scaricare e caricare merce. Quindi, si fa ritorno in Occidente attraverso Rodi, Chio, Focea nuova, Metelino, Modone, nuovamente Chio, ancora Modone, e poi dritti fino a Maiorca; quindi, Southampton e l'Écluse⁶³. Probabilmente, dietro itinerari di questo genere v'è un gioco informativo relativo a qualità e prezzi di cui non è rimasta traccia, a eccezione dei pochi registri riguardanti i carichi presso il porto genovese della filiale della compagnia Datini di Prato⁶⁴. Tuttavia, un dato emerge con chiarezza: la riduzione delle tappe intermedie in favore d'una crescente varietà delle destinazioni. L'allargamento dei circuiti commerciali genovesi alle mete occidentali non è, affatto, una caratteristica del periodo. Piuttosto, ciò che si verifica è una crescente interrelazione tra rotte praticate da tempo; e ciò, attraverso la pratica della navigazione in dirittura e il crescente gigantismo navale, che costringerà, peraltro, a un riammodernamento delle strutture portuali. Quello genovese è e rimane un trasporto di massa: lento ma diretto, teso progressivamente a saltare le tappe intermedie in modo da economizzare i tempi⁶⁵. Piuttosto, è la navigazione non commerciale a procedere in maniera

⁶² ASGe, *Notai Antichi*, 485, atti di Ilario de Benedetti, c. 13r.

⁶³ ASGe, *Notai Antichi*, 405/II, atti di Bartolomeo Gatto, cc. 170r-173r, su cui si veda Musso, *Navigazione e commercio*, p. 170 (lo studioso segue una diversa cartulazione).

⁶⁴ A questo proposito cfr. *supra*, nota 15.

⁶⁵ Non a caso, mentre a Genova i carichi si misurano in cantari (1 cantaro = 47,65 kg), secondo un'unità di peso, altrove si preferiscono le misure di capacità.

settoriale, principalmente per motivi bellici e diplomatici; nel tentativo di mantenere intatto il patrimonio insediativo egeo e pontico, minacciato dall'avanzata ottomana.

3. *Gli equipaggi*

Il quadro della navigazione genovese nel Mediterraneo orientale non può dirsi completo senza un accenno alla questione degli equipaggi. Quali i riflessi di tale complesso *network* di relazione sulla loro composizione? A questa domanda non è possibile rispondere in maniera puntuale; e ciò, per un fatto evidente: la maggior parte dei ruoli d'equipaggio pervenuti appartiene a galee private utilizzate contemporaneamente o esclusivamente per scopi pubblici; non già a *naves* commerciali. Nonostante ciò, la quantità d'informazione ricavabili dalla documentazione è meritevole di considerazione. Scorrendo le *monstre* disponibili, ciò che si nota è – come si è detto – la particolare 'multi-etnicità' del personale bordo. Purtroppo, non possediamo dati cospicui per il periodo precedente alla peste di metà Trecento, sì che non è possibile stabilire l'esistenza di mutamenti di sorta; senza dubbio, la situazione è differente da quella della seconda metà del secolo precedente, quando, in occasione dei conflitti con Pisa e Venezia, le galee genovesi sono ricolme di *cives* e di uomini delle riviere; tutt'al più di qualche montanaro o lombardo incapace di mettersi al remo⁶⁶. Nel corso del Trecento si assiste, invece, a una crescente specializzazione: piloti e nocchieri esperti sono altamente ricercati; al contempo, però, si tenta di colmare i banchi di voga con personale raccogliaccico; e ciò, a causa della difficoltà di reperire manodopera. In questo, il caso genovese non è dissimile da quello di altre realtà. La 'multi-etnicità' è un fatto comune, ordinario; crescente dopo la grande peste di metà se-

⁶⁶ G. PISTARINO, *Gente del mare nel Commonwealth genovese*, in *Le genti del mare Mediterraneo*, 2 voll., a cura di R. Ragosta, Napoli 1981, I, pp. 215-6 e *passim*; MUSARRA, 1284. *La battaglia della Meloria*, pp. 93-8; ID., *Il Grifo e il Leone*, pp. 86-196. Si veda, ad esempio, il foglio paga della galea Vivalda, di proprietà di Benedetto e Manuele Zaccaria, in navigazione nel 1285: la maggioranza dell'equipaggio è ligure, cfr. R.S. LOPEZ, *Familiari, procuratori e dipendenti di Benedetto Zaccaria*, in *Miscellanea di storia ligure in onore di Giorgio Falco*, a cura di A. Sisto, Milano 1962, pp. 209-49, disponibile in ID., *Su e giù per la storia di Genova*, Genova 1975 (Collana storica di fonti e studi, 20), pp. 368-70.

colo⁶⁷. È possibile individuare, a ogni modo, una certa correlazione tra la presenza a bordo di numerosi levantini e la frequentazione delle rotte e dei scali individuati come i più frequentati. Prendo nuovamente come esempio il caso della *Sant'Antonio*. L'origine etnica degli uomini da remo è quanto mai varia: 38 si dichiarano genovesi, 36 provengono dalla riviera di Levante, 16 da quella di Ponente, 19 dall'Appennino ligure, 29 dal Mar Nero (in particolare da Caffa), 15 da Pera, 5 da Chio, 4 da Bonifacio, 2 da Cipro e altri 2 dalla Sicilia; sono presenti, inoltre, singoli marittimi originari di Asti, Cordova, Maiorca, Padova, Parma, Trapani, Trebisonda, Simisso, Zara⁶⁸. Come si vede, ritornano prepotentemente le località toccate dalle galee e dalle *naves* genovesi nel corso dei loro itinerari verso Oriente.

È, questa, una situazione piuttosto generalizzata. Michel Balard ha compiuto un'analisi accurata di quindici registri di bordo redatti tra il 1351 e il 1404, individuando 7508 nomi di marittimi e 851 di balestrieri: nel complesso, uno scavo importante, nel novero del quale, tuttavia, sono compresi anche gli equipaggi impegnati nelle guerre condotte dai Genovesi contro Venezia e la Corona catalano-aragonese tra il 1350 e il 1380⁶⁹. Benché lo studioso affianchi a tale massa di nomi i dati ricavati da alcuni registri impegnati in missioni diplomatiche o di semplice custodia, tale situazione non corrisponde alla pratica quotidiana. Piuttosto, all'eccezionalità della situazione di conflitto. Ho ritenuto utile compiere uno scavo ulteriore su altri sedici registri, redatti tra il 1354 e il 1416, individuando 2028 nomi di marittimi e 320 di balestrieri⁷⁰. Nonostante le riserve iniziali, i risultati non si sono rivelati poi così diversi da quelli presentati dallo studioso. Il primo dato da considerare è che la provenienza è spesso taciuta, sì che i calcoli effettuati non possono che essere approssimativi. Non vi sono dubbi, a ogni modo, circa l'origine ligure della maggior parte degli effettivi: oltre a Genova, le località maggiormente citate sono Sestri Ponente, Voltri, Arenzano, Varazze, Celle, Savona, Noli, Finale, Andora, San-

⁶⁷ Per un confronto con la coeva situazione aragonese cfr. P.F. SIMBULA, *L'arruolamento degli equipaggi nei regni della Corona d'Aragona (secc. XIV-XV)*, in *Ricchezza del mare, ricchezza dal mare, secc. XIII-XVIII*, Atti del convegno di studi, a cura di S. Cavaciocchi, Firenze 2005, pp. 1019-39.

⁶⁸ Una prima esposizione di questi dati trovasi in MUSARRA, *La marina da guerra*, pp. 102-3. Per un'analisi puntuale rimando a Id., *Economic migrants*, pp. 62-75.

⁶⁹ BALARD, *Les équipages*, pp. 519-34.

⁷⁰ MUSARRA, *Economic migrants*.

remo. A Levante, oltre a Nervi, non ci si spinge oltre Recco, Rapallo, Chiavari e Portovenere. Pochi, inoltre, sono coloro che provengono dall'Appennino ligure. Il Mediterraneo orientale è rappresentato, invece, da un quinto dei vogatori, per la maggior parte originari di quegli insediamenti in cui Genova aveva una propria influenza commerciale ed economica: Caffa, Pera e Chio forniscono da sole quasi un decimo degli equipaggi⁷¹. Ciò che importa, a ogni modo, è che, nei decenni a cavallo fra Tre e Quattrocento, il numero di vogatori d'origine levantina risulti costante. Prendo come esempio il registro d'una galea patronizzata da Pietro Doria, risalente al 1407, che riporta in totale 184 nomi: 30 marittimi – pari, dunque, a un sesto dell'equipaggio (16%) – sono, senza dubbio, di origine orientale⁷². Si trattava, dunque, di gente in movimento, sbarcata a Genova e pronta per reimbarcarsi e fare ritorno alle proprie case. Ma si dava anche il caso di galee o *naves* in partenza senza che fossero completati i ranghi; e ciò per carenza di personale a disposizione. Numerosi sono i casi in cui l'arruolamento è completato nel corso del viaggio; oppure, in cui si cerca di sostituire i vuoti lasciati dai morti o dai fuggitivi con marinai raccolti nei primi porti raggiunti. Tale situazione può spiegare, in parte, l'elevata presenza di 'orientali' a bordo delle imbarcazioni genovesi. Ciò che si nota, a ogni modo, è l'assegnazione, quasi esclusiva, a genovesi o a uomini delle riviere dei ruoli di comando e di quelli armati. La maggior parte dei *socci*, infatti, è di origine genovese, segno della volontà del comune di mantenere il controllo della forza e delle dotazioni belliche⁷³.

Quale, dunque, la connessione tra le rotte e gli scali frequentati e la provenienza della forza-lavoro? Senza dubbio, alcune provenienze si spiegano soltanto postulando l'esistenza di strette relazioni con porti e scali di alta frequentazione (Chio, Pera e Caffa, innanzitutto). Tale collegamento, a ogni modo, risulta ulteriormente evidente se ci si spinge avanti con la cronologia. Purtroppo non mi è stato dato di trovare – quantomeno allo stato attuale della ricerca – ruoli d'equipaggio risalenti alla metà del Quattrocento (ma non dubito che ve ne siano). Tuttavia, una norma delle *Regulae Officii Gazariae*, risalenti al 1441, fa divieto ai patroni di sbarcare i marinai colpevoli di abusi o disordini lungo la rotta stabilita alla partenza a eccezione dei porti di Pisa, Na-

⁷¹ *Ibid.*, pp. 65-6.

⁷² ASGe, *Antico Comune, Galearum marinariorum rationes*, 665.

⁷³ Nuovamente, i dati collimano con quanto rilevato da BALARD, *Les équipages*, pp.

poli, Trapani, Messina, Palermo, Nizza, Marsiglia, Pera, Famagosta, Valenza, Cadice e l'Écluse, là dove sarebbe stato relativamente facile trovare un nuovo ingaggio su imbarcazioni genovesi⁷⁴. Come si vede, soltanto Pera e Famagosta fanno parte del novero. La pratica della navigazione in dirittura, dunque, è ormai recepita dalla legislazione, che cita espressamente i porti maggiormente frequentati (tra cui spiccano soprattutto quelli della penisola). L'assenza di porti che, nel secolo precedente, fornivano forza-lavoro alla navigazione genovese (Chio, ad esempio; o Caffa) è difficilmente spiegabile; tuttavia, pare andare incontro alla tendenza a scegliere i marittimi tra persone legate maggiormente al territorio ligure o, in generale, al bacino occidentale del Mediterraneo. Tale situazione è riscontrabile, infatti, in alcuni ruoli d'equipaggio risalenti agli anni 1472-76, da cui è stato possibile ricavare circa 1200 nomi: la percentuale di marinai provenienti dal Levante mediterraneo è trascurabile – ciò che, senza dubbio, è da connettere con la progressiva perdita delle colonie, consumatasi tra il 1453 e il 1475 –; la quasi totalità dei marittimi proviene da Genova, dalle riviere liguri, dalla Corsica e dai principali porti italiani⁷⁵. La situazione, dunque, è ormai cambiata. L'elemento genovese risulta preponderante. Non a caso, è questa la situazione immortalata verso la metà del Quattrocento dal raguseo Benedetto Cotrugli, che, nel deprecare la 'multi-etnicità' degli equipaggi veneziani, loda, invece, la 'genovesità' di quelli liguri:

Laudo multo in questo la consuetudine de Genuesi che li padroni delle loro navi o sondo gentil hommini, o populani Gienuesi, et li marinari et o ciali Gienuesi da entro o de fora, in modo che lo patrone à grandissima cura de la nave et de la robba, et quando è ad uno bisogno, sondo tucti de uno animo et un sangue, et per consequens virilmente defende l'uno ad l'altro, et desserno oppressi o vincitori tucti quanti sondo in uno grado, che dove guardi de navi che ando varietà de passioni li hommini de quella⁷⁶.

⁷⁴ VITALE, *Le Fonti del Diritto Marittimo*, pp. 222-30.

⁷⁵ ASGe, *Archivio Segreto, Maritimarum*, 1665. Su tali *monstre* si veda CAMPODONICO, *Navi e marinai*, pp. 81-9.

⁷⁶ *Il trattato De navigatione di Benedetto Cotrugli (1464-1465). Edizione commentata del ms. Schoenberg 473 con il testo del ms. 557 di Yale*, a cura di P. Falchetta, «Studi Veneziani», 57, 2009, pp. 16-334, in part. 123, 230.

4. Conclusioni

Quanto tale situazione si mantenga nel corso dei decenni successivi è ancora da mettere in luce. Senz'altro, le presenze 'orientali' sono legate alla costruzione d'un sistema di rotte consolidato, che faceva perno su alcuni porti strategici. Come spiegare, tuttavia, le numerose diserzioni, generalmente segnalate nei registri di bordo con una piccola «f» («fugitivi») apposta a fianco dei singoli nomi? Al netto, naturalmente, di elementi poco raccomandabili, pescatori sorpresi su qualche spiaggia e costretti a riempire i ranghi, forzati o perdigiorno si può ipotizzare che buona parte di costoro approfittasse della fissità delle rotte semplicemente per fare ritorno a casa propria. I marittimi, insomma, erano disposti a spostarsi per trovare lavoro, avendo la sicurezza di poter tornare indietro. Forse, potendo contare sulla connivenza delle autorità preposte, vista la possibilità d'imbarcare qualcun altro al loro posto. Non ci troviamo di fronte a migranti economici, determinati a stabilirsi definitivamente in un luogo nuovo per motivi di sopravvivenza, bensì a veri e propri 'pendolari del mare', avvezzi a spostarsi in continuazione in ragione della contingenza⁷⁷. Si tratta, naturalmente, d'un'ipotesi di lavoro, da sottoporre a verifica ulteriore. Ma, credo, d'un'ipotesi piuttosto convincente. Tale situazione, a ogni modo, sembra mutare nel corso del Quattrocento, a seguito della contrazione dei traffici orientali e della riconversione dei circuiti verso occidente, dovuta alla montante marea ottomana. La presenza di marittimi d'origine orientale pare essere legata alla fase di maggiore frequentazione di quei porti, corrispondente a una sorta di 'lungo Trecento', iniziato negli ultimi decenni del XIII secolo (in particolare, con l'apertura del Mar Nero ai traffici genovesi) e conclusosi nei decenni centrali della prima metà del Quattrocento, prima che le nuove *Regulae* del 1441 suggeriscano il mutamento in atto. Certo, i dati riportati derivano soltanto dai ruoli superstiti di quelle galee private prese a nolo dalla cosa pubblica, ma v'è da credere che anche le *naves*, necessitanti d'un minor numero di uomini, partecipassero della medesima situazione. La diminuzione del personale di bordo, l'aumento dei carichi e, dunque, del guadagno potenziale, la crescente situazione di difficoltà che si registra nel Levante, non meno che la scarsa attenzione dei governi – è il caso, ad esempio, di quello milanese – per le questioni marittime,

⁷⁷ MUSARRA, *Economic migrants*, p. 71.

costantemente demandate ai privati, spingono, probabilmente, verso l'utilizzo di manodopera locale.

Ciò non significa, a ogni modo, che il sistema di rotte costruito nel corso del XIV secolo vada in disuso. Ciò che si nota è, piuttosto, la sua lunga durata nel tempo. Date queste considerazioni, mi pare, dunque, che lo sviluppo della navigazione levantina genovese possa riassumersi nelle seguenti proposizioni problematiche, che offro alla comune discussione: il sistema delle rotte Genovesi del Mediterraneo orientale non muta col passaggio della peste di metà Trecento; è in fase di costruzione già alla fine Duecento e pienamente stabilito entro gli anni Quaranta del Trecento, quando è immortalato dal *Liber Gazarie*. Allo stesso modo, nel passaggio fra il Tre e il Quattrocento, nemmeno la tipologia merceologica muta sensibilmente: al netto delle specificità locali, si può dire che l'attitudine per il traffico di merci pesanti, già evidente nella prima metà del XIV secolo, si affermi progressivamente influenzando sull'abbandono della galea da mercato in favore di *naves* sempre più imponenti, manovrate da un numero inferiore di uomini (100-130 a fronte delle 180 ca. delle galee grosse), cui è dedicata una specifica legislazione. Oltre a ciò, non è dato trovare grossi mutamenti nella distensione dei traffici commerciali nel secolo compreso tra il 1350 e il 1450, se non a seguito della caduta degli insediamenti pontici, dopo questo termine. La rotta che congiunge Chio o Focea alla Fiandre, risalente alla fine del Duecento, è praticata per lo smercio di merci pesanti. Ciò che muta, piuttosto, è l'intensificarsi dei traffici lungo tale direttrice, benché la pratica di navigare in dirittura, saltando, talvolta, il consueto scalo genovese, si affermi soltanto con la fine del Trecento. La frequenza degli stabilimenti orientali ha importanti riflessi sulla composizione degli equipaggi: la crisi della manodopera successiva alla peste è risolta, quando possibile, attraverso l'assunzione di personale multietnico, e levantino in particolare. Sarà la progressiva perdita degli insediamenti pontici, oltre che il ripiegamento delle attività economiche genovesi verso Occidente a segnare un mutamento sensibile nella scelta dei marittimi, i quali, alla metà del Quattrocento, risultano per la maggior parte liguri. Il nuovo orizzonte collettivo è la penisola iberica, raggiunta da rotte, merci, uomini e capitali.

ANTONIO MUSARRA

Reti, miscugli e grovigli 'adriatici' nel secolo XIV*

Nell'ambito degli studi sulla pittura italiana su tavola, non c'è dubbio alcuno che un impatto notevole sia stato esercitato dall'opera di censimento operata negli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento dallo studioso americano Edward B. Garrison, e confluita nel suo celebre *Index*¹. Come tutti i cataloghi, quest'ultimo è a tutt'oggi un punto di riferimento importante per chiunque si accosti allo studio della produzione del secolo XIII e degli inizi del XIV e sarebbe auspicabile poter disporre di una versione aggiornata nella forma di un database accessibile online, visto che il cd-rom con aggiornamento bibliografi-

* Il testo riprende, nelle sue caratteristiche fondamentali, l'intervento presentato originariamente al convegno *Per omnia litora* il 9 giugno 2017. Nel frattempo, ho trattato l'argomento, in modo più sistematico, nelle seguenti pubblicazioni: M. BACCI, *On the Prehistory of Cretan Icon Painting*, «Frankokratia» 1, 2020, pp. 108-64; ID., *Βένετο-βυζαντινές αλληλεπιδράσεις στη ζωγραφική εικόνων (1280-1450)*, *Μνήμη Μανόλη Χατζιδάκη, Ακαδημία Αθηνών*, 28 Φεβρουαρίου 2017, Atene 2021, mentre alcuni aspetti specifici sono stati indagati in ID., *Greek Madonnas and Venetian Fashion*, «Convivium» 7, 2020, pp. 152-77, e ID., *Icone trecentesche della 'Schöne Madonna'*, «Arte medievale», s. IV, 10 (*Arte e artisti tra Bisanzio e l'Occidente dopo la Quarta Crociata (1204-1430)*, Atti del convegno di studi, a cura di M. Castiñeiras et al.), 2020, pp. 247-60. Rimando a questi studi per un'informazione più approfondita, anche sul piano bibliografico.

¹ E.B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting: An Illustrated Index*, Firenze 1949. Il censimento fu poi ampliato dallo stesso autore in una serie di interventi successivi: ID., *Addenda ad Indicem: I*, «Bollettino d'arte», s. IV, 36, 1951, pp. 206-10; ID., *Addenda ad Indicem: II*, «Bollettino d'arte», s. IV, 36, 1951, pp. 293-304; ID., *Addenda ad Indicem: III*, «Bollettino d'arte», s. IV, 41, 1956, pp. 301-12; ID., *Addenda ad Indicem: IV*, in ID., *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, Londra 1993, II, pp. 210-2; ID., *Addenda ad Indicem: V*, in ID., *Studies*, III, pp. 261-6; ID., *Addenda ad Indicem: VI*, in ID., *Studies*, IV, pp. 377-8. Vd. anche l'aggiornamento di M. ONO, *An Appendix of Garrison's Index*, «Journal of the School of Humanities and Culture, Tokai University», 32, 2001, pp. 253-310.

co realizzato dal Courtauld Institute of Art nel 1998 sembra non esser più compatibile con gli attuali sistemi operativi².

La consultazione della versione cartacea è dunque ancor oggi indispensabile, nonostante tutte le difficoltà che può porre un'opera pubblicata nel 1949, in particolare per la scelta dell'autore di elencare le opere sulla base di tipologie morfologiche e di riprodurle, oltre che in bianco e nero com'era ovvio all'epoca, anche in dimensioni minuscole: se si considera il fatto che si trattava in gran parte di dipinti già di per sé scarsamente leggibili perché fortemente offuscati o ridipinti, la preziosa documentazione dell'*Index* spesso si rivela di difficile leggibilità e interpretazione, com'è evidente soprattutto nel caso delle numerose tavole che l'autore ebbe modo di registrare sul mercato d'arte o in collezioni private e di cui, da allora, si ignora completamente l'ubicazione.

Per ogni opera l'elenco forniva informazioni circa il luogo di conservazione e, in qualche caso, la provenienza, i soggetti rappresentati, le dimensioni, la bibliografia e le referenze fotografiche; a queste si aggiungeva una proposta circa l'origine geografica e la datazione, che l'autore esprimeva in modo lapidario e formulare. Si trattava di uno sforzo tassonomico che non permetteva di nascondersi dietro argomentazioni complesse: a ogni dipinto bisognava attribuire un'etichetta che non lasciasse adito a dubbi, sulla base di quanto si poteva dedurre dall'analisi delle caratteristiche formali. Se da un lato era più facile, grazie alla già lunga tradizione di studi, discriminare se una tavola era pisana, fiorentina o lucchese, dall'altro era assai meno agevole dare una collocazione adeguata agli oggetti di cui si percepiva una maggiore vicinanza all'ambito culturale bizantino, in Italia meridionale, a Venezia o in altre zone considerate *borderline*.

D'altra parte, dell'arte bizantina, e in particolare della sua pittura di icone, si aveva, in quel periodo, una conoscenza spesso assai approssimativa: le collezioni del Monte Sinai e dell'Athos non erano ancora state pubblicate, così come per lo più ignota era la produzione su tavola dei secoli XIII-XIV che, in Grecia come nei Balcani, è stata oggetto di studi approfonditi solo a partire dagli anni Cinquanta, mentre le opere pionieristiche di Kondakov e Likhačëv avevano una circolazione assai limitata fuori dalla Russia³. Senz'altro un'eccezione

² E.B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting: An Illustrated Index. With Revised Bibliography and Iconclass*, nuova edizione su cd-rom, Londra 1998.

³ Garrison ignorava, ad esempio, che sia Kondakov che Likhačëv avevano dedicato

fu rappresentata dal volume di David e Tamara Talbot Rice sulle icone di Cipro, pubblicato nel 1937⁴, nel quale Garrison trovò materiale per le sue ricerche: in particolare, gli sembrò più che ovvio che le due icone colossali della *Madonna di Agios Kassianòs* e del *San Nicola di Kakopetrià* fossero opere dell'Italia meridionale, presumibilmente sulla base degli stessi indizi che oggi ci incoraggiano a considerarle un prodotto per antonomasia della cosmopolita società cipriota del tardo secolo XIII: la compresenza cioè di elementi bizantini e latini, declinati però in una resa piuttosto lineare delle forme e in un forte colorismo⁵.

Sarebbe oggi anche troppo facile, forti come siamo dello sviluppo delle conoscenze nei settant'anni o giù di lì che ci separano da Garrison, stigmatizzare quella che per lui era una certezza e che a noi può apparire come un indizio più che evidente dell'arbitrarietà e dei limiti dell'approccio formalistico allo studio dell'arte medievale. Non c'è dubbio che l'enfasi di quest'ultimo sulla valorizzazione esclusiva di ciò che è – o appare – simile può facilmente portare a identificazioni che non reggono a un'analisi più approfondita. Rimane però il fatto che, in fondo, l'errore aveva anche una sua logica, visto che, nella loro combinazione di elementi che la storia dell'arte riconosce come bizantini con altri che si considerano specificamente italiani o occidentali, le due icone cipriote ricordano soluzioni che ricorrono nella pittura su tavola pugliese e che, anche in tempi recenti, si è cercato di spiegare ipotizzando relazioni dirette tra le due regioni.

Negli ultimi anni si è guardato in misura crescente al Mediterraneo come spazio dinamico di interazioni artistiche e si è posta sempre più enfasi proprio su quelle opere che si lasciano mal inquadrare nelle griglie tassonomiche sul genere dell'*Index* di Garrison in virtù di caratteri stilistici giudicati compositi o ibridi⁶. In un'ottica strettamente forma-

due opere monografiche alla questione degli ibridi veneto-bizantini: N.P. LIKHAČEV, *Istoričeskoe značenie italo-grečeskoj ikonopisi, izobraženija ikonopistsev i ix vlijanie na kompozitsii nekotoryx proslavlennyx russkix ikon*, Sankt-Peterburg 1911; N.P. KONDAKOV, *Ikonografija Bogomateri. Svjazi grečeskoj i ruskoj ikonopisi s italjanskoj živopis'ju rannego Vozroždenjija*, Sankt-Peterburg 1910. Cfr., su questo punto, I. FOLETTI, *Da Bisanzio alla Santa Russia. Nikodim Kondakov (1844-1925) e la nascita della storia dell'arte in Russia*, Roma 2011, pp. 142-3, e O. TARASOV, *Modern i drevnie ikony. Ot svjatini k šedevru*, Moskva 2016, pp. 142-4.

⁴ D. e T. TALBOT RICE, *The Icons of Cyprus*, London 1937.

⁵ GARRISON, *Index*, pp. 150-1, nn. 391 e 397.

⁶ Tra le opere di inquadramento generale sul tema prodotte negli ultimi anni, vd.

lista questi ultimi creano certamente difficoltà: se il presupposto è che gli stili siano un'espressione esclusiva, o quanto meno caratterizzante, dei gusti, delle esigenze e delle aspirazioni di un gruppo umano e più in generale del suo peculiare modo di vedere la realtà, la conseguenza inevitabile sarà che mantengano una coerenza costante e non si pieghino a contaminazioni con altre esperienze. Se ciononostante questo avviene, si parlerà allora di una 'influenza' dall'esterno – un concetto, derivato dalla medicina e dall'astrologia, che descrive una relazione subita, passiva e quindi anche indebita ma al contempo episodica e destinata ad estinguersi⁷.

L'enfasi che oggi poniamo così volentieri sugli 'ibridi' è tuttavia non meno problematica perché, come è stato evidenziato da più parti, riconosce comunque la derivazione quasi 'genetica' di questi ultimi da due tradizioni percepite come nettamente distinte e internamente coerenti. In parallelo, ha iniziato a svilupparsi un dibattito sulla terminologia a nostra disposizione per descrivere questi fenomeni e sulla possibilità di distinguere diverse tipologie o modalità di interazione culturale e artistica. Un recente progetto tedesco, ad esempio, ha insistito sull'utilità del termine inglese *entanglement* (alla lettera «groviglio»), intendendolo come un processo di decontestualizzazione e alterazione i cui esiti – nella forma di combinazioni più o meno articolate – cambiano fondamentalmente di significato se la loro genesi è dovuta al caso oppure è riconoscibile nella sua intenzionalità. Le relazioni stabilite all'interno dei *networks* internazionali – come possono essere le reti di

Interactions: Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period, ed. by C. Hourihane, Princeton 2007; *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen: kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, hrsg. von M. Mersch und U. Ritzerfeld, Berlin 2009; *Mechanisms of Exchange. Transmission in Medieval Art and Architecture of the Mediterranean, c. 1000-1500*, ed. by H.E. Grossman and A. Walker, Leiden 2013; *Cross-Cultural Interaction between Byzantium and the West, 1204-1669. Whose Mediterranean Is It Anyway?*, Papers from the Forty-Eighth Spring Symposium, ed. by A. Lymberopoulou, London-New York 2018.

⁷ Sul concetto, le sue origini e i suoi limiti cfr. M. BAXANDALL, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven (CT) 1985, pp. 58-62; H. BAADER, s.v. *Einfluss*, in *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von U. Pfisterer, Stuttgart 2003, pp. 73-6; *Under the Influence: The Concept of Influence and the Study of Illuminated Manuscripts*, ed. by A. Bovey and J. Lowden, Turnhout 2007; D.Y. KIM, *The Traveling Artist in the Italian Renaissance. Geography, Mobility, and Style*, New Haven (CT) 2014, pp. 11-38.

contatti a largo raggio fra compagnie mercantili, abbazie e conventi – possono condurre a forme di appropriazione sia pianificate che casuali, mentre vengono descritti come «tessiture» (*textures*) quegli oggetti a cui, nel momento stesso della loro produzione, è stato conferito di proposito un carattere composito, come nel caso dei bacini mame-lucchi in ottone niellato che, nel XIV secolo, erano decorati con temi cristiani e destinati a un pubblico occidentale. Buon ultimo, il concetto di 'rizoma' viene utilizzato per descrivere quelle forme visive e quei motivi architettonici che finiscono per essere ampiamente condivisi da culture diverse e in luoghi anche molto lontani tra loro in modo incontrollato e del tutto inconsapevole e in assenza di relazioni dirette, sulla base di sviluppi paralleli fondati sul ricorso comune a repertori di forme condivisi con intensità diverse e continuamente soggetti ad adattamenti e trasformazioni nei singoli contesti storici e geografici⁸.

Quest'prezzabile sforzo verso l'elaborazione di nuovi strumenti di interpretazione si scontra tuttavia con una questione di fondo, che corrisponde sostanzialmente al dilemma già sotteso al metodo formalista: nel momento in cui ci impegniamo a distinguere ciò che è intenzionale da ciò che non lo è in un'opera che ci appare composita non rischiamo di attribuire agli uomini del Medioevo la nostra capacità, come storici dell'arte, di riconoscere e apprezzare le differenze di stile? Fino a che punto possiamo esser certi che gli osservatori a cui le opere 'miste' erano destinate fossero in grado o persino fossero interessati a riconoscere l'associazione di certe forme, e non di altre, con specifiche tradizioni culturali? E d'altra parte è o non è legittimo pensare che la consapevolezza dell'origine straniera di determinati oggetti o forme fosse di stimolo alla loro appropriazione, reimpiego o rifiuto? La percezione dell'ibridazione stilistica, se esisteva, si manifestava sempre in forme costanti oppure variava a seconda dei contesti? Se invece tale carattere composito non veniva riconosciuto dai fruitori originari di un'opera d'arte, in che senso possiamo sentirci oggi autorizzati a parlare di *entanglements* o *mélanges*?

In realtà incombe sempre il rischio che, nel momento in cui riconosciamo il carattere stilisticamente ibrido di un oggetto e indipendentemente dal giudizio di valore che gli attribuiamo, lo carichiamo di un'intenzionalità che, forse, non giocava alcun ruolo nella percezione di coloro a cui le opere erano destinate. Se di fronte a una combinazio-

⁸ G. CHRIST, S. DÖNITZ, D.G. KÖNIG *et al.*, *Transkulturelle Verflechtungen. Mediävistische Perspektiven*, Göttingen 2016.

ne priva di confronti possiamo sempre immaginare che si sia trattato di un episodio isolato, del fortunato incontro tra esperienze diverse, più difficile è dar conto della diffusione in ampia scala di opere di aspetto composito: se accade infatti che vengano prodotte opere ‘ibride’ in quantità elevate, con varianti minime e in modo quasi seriale, viene a maggior ragione da pensare che l’aspetto *mélangée* venisse percepito come qualcosa di ordinario, di acquisito, la cui presunta deviazione da norme stabilite non era affatto posta in enfasi. Di fondo, nel momento in cui poniamo l’accento su manufatti di questo genere, non ci liberiamo veramente dell’imbarazzo che induceva Garrison ad elaborare fantasiose tassonomie per trovare un senso a quelle che giudicava essere opere d’arte eccentriche.

Tale imbarazzo si manifestò in modo evidente dinanzi all’ampio numero di pitture su tavola del secolo XIV che si caratterizzavano per la compresenza di elementi da lui ritenuti bizantini con altri da lui associati con l’ambito veneziano⁹. Già significativo è il fatto che queste ultime, nonostante la loro datazione avanzata, furono incluse nell’*Index*, benché quest’ultimo, nelle sue intenzioni, avesse l’ambizione di recensire unicamente i dipinti ‘romanici’, ovvero precedenti a Giotto, la cui opera era evidentemente vista come un momento di cesura assoluta. L’ambiente veneziano trecentesco rappresentava, di per sé, un problema di difficile interpretazione, giacché sembrava così solidamente ancorato alla tradizione bizantina nonostante la sua prossimità a Padova, uno dei più importanti centri di irradiazione della nuova pittura di ispirazione toscana. C’erano tuttavia numerose opere il cui bizantinismo pareva tanto pronunciato da rendere poco plausibile una loro esecuzione nella laguna e molto più probabile una loro appartenenza a uno spazio più concettuale che geografico, quello del cosiddetto ‘ambito adriatico’ – un ambiente quindi fluido, indeterminato e intermedio, collocato a est di Venezia ma a ovest di Bisanzio, come in una sorta di interstizio fra due mondi ritenuti incompatibili¹⁰.

⁹ Quanto segue sviluppa alcune mie ricerche precedenti – M. BACCI, *Some Thoughts on Greco-Venetian Artistic Interactions in the Fourteenth and Early Fifteenth Centuries*, in *Wonderful Things: Byzantium Thorough Its Art*, ed. by A. Eastmond and L. James, Farnham 2013, pp. 203-27; ID., *Veneto-Byzantine ‘Hybrids’: Towards a Reassessment*, «Studies in Iconography», 35, 2014, pp. 73-106 – e sintetizza i risultati raccolti, con maggiori dettagli, nel volume monografico *Βένετο-βυζαντινές αλληλεπιδράσεις στη ζωγραφική εικόνων*, Atene 2021.

¹⁰ GARRISON, *Index*, p. 11.

All'interno di quest'insieme, lo studioso americano distingueva diversi sottogruppi che riflettevano differenti rapporti di forza tra l'anima italiana e quella greca. Tre in particolare si distinguevano dagli altri «per la loro superiore qualità e per uno spirito italiano più profondo», di modo che si poteva supporre l'esecuzione sul suolo italiano delle opere da cui erano composti: c'era ad esempio un gruppo A che comprendeva tre dipinti di cui si postulava una realizzazione in Sicilia e che oggi sono annoverati tra i capolavori della prima pittura paleologa, come le *Madonne* Kahn e Mellon della National Gallery di Washington¹¹ o la *Madonna di san Luca* già nella chiesa del Carmine di Siena¹², mentre nei gruppi B e C erano classificate alcune opere che, benché prodotte a Venezia, mostravano alcuni elementi spiccatamente 'adriatici': tra queste, anche le tavole associate con il Maestro del dittico Sterbini, che recentemente – anche da parte di chi scrive – sono state interpretate come il risultato dell'attività in laguna di un pittore greco¹³. A questi si aggiungevano i gruppi, assai più numerosi, di opere per cui si supponeva una realizzazione in Dalmazia e che si caratterizzavano per la forte riduzione grafica delle forme, il piccolo formato, il forte colorismo e la ripetitività iconografica: ma anche in questi casi

¹¹ Su queste opere esiste oggi un'ampia bibliografia: cfr., da ultimi, J. FOLDA, *Byzantine Art and Italian Panel Painting. The Virgin and Child Hodegetria and the Art of Chrysography*, Cambridge 2015, pp. 115-31, e M.A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *Un nuovo contest per la Madonna Kahn? Michele VIII, l'Unione delle Chiese e la sconcertante connessione con Calahorra*, «Arte Medievale», s. IV, 10, 2020, pp. 261-82.

¹² M. BACCI, *Palaiologan Icons in Tuscany*, in *Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλο*, ed. by V. Katsaros and A. Tourta, Atene 2015, pp. 567-76, in part. 570-2.

¹³ Su questo vd., oltre ai titoli citati alla nota 9, M. BACCI, *Un ibrido di successo: il 'dittico Sterbini', la Madonna 'dal risolto bianco' e la Vergine Konevskaja*, in *Survivals, revivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano*, a cura di N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi, Roma 2017, pp. 469-83. Precedentemente, l'identificazione del maestro del dittico Sterbini con un maestro greco, considerato però attivo a Napoli, era stata proposta da R. CORRIE, *The Polesden Lacey Triptych and the Presence of Greek Painters in Italy*, in *Proceedings of the Ernst Kitzinger Memorial Colloquium*, ed. by H. Maguire and A.-M. Talbot, Washington D.C., 2005, pp. 1-13; EAD., *The Polesden Lacey Triptych and the Sterbini Diptych: A Greek Painter between East and West*, in *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies* (London, 21-26 August, 2006), ed. by E. Jeffreys, 3 vols., London 2006, III, pp. 47-8; EAD., scheda 250, in *Byzantium 330-1453*, ed. by R. Cormack and M. Vassilaki, London 2008, pp. 443-4.

l'intensità dei richiami verso l'Italia e Bisanzio era variabile, al punto che, nel caso di una serie di Madonne nel tipo della *Glykophilousa*, si poteva ipotizzare l'imitazione di opere adriatiche da parte di italiani, mentre altri dipinti mostravano d'essere «more Byzantine, yet with lingering Italianism». Tra questi ultimi, si annoveravano opere, come la *Crocefissione* del Pomona College di Claremont, in California, che di italiano non ha nulla fuorché uno stemma che il suo autore greco, verso il 1350, inserì nella scena verosimilmente per compiacere il suo committente latino. Infine, tutta una serie di oggetti il cui bizantinismo era variamente percettibile furono posti al di fuori del macrogruppo, ma in qualche modo associati con esso: tra queste c'era anche un'icona russa di dubbia datazione¹⁴.

In realtà, il tentativo di Garrison permise di trovare un'etichetta alternativa al concetto, ancora più vago, di arte 'veneto-bizantina' o 'italo-bizantina', utilizzato con non celate finalità colonialiste dagli studiosi italiani dei decenni precedenti, e in particolare da Sergio Bettini¹⁵. Senonché l'interpretazione di tutte queste opere come frutto di una o più scuole attive in Dalmazia o nel più vasto ambito adriatico era difficile da dimostrare: *in situ* Garrison conosceva soltanto la tavola a sportelli venerata nel Santuario di Tersatto (Trsat)¹⁶, a cui studi più recenti hanno aggiunto una *Vergine Galaktotrophousa* a Spalato, un'altra a Sebenico (Šibenik), un'altra ancora in una collezione privata a Zagabria – ma proveniente dall'isola di Zirona Grande (Veliki Drvenik) presso Traù – e ancora un dipinto con lo stesso soggetto nella chiesa di San Michele a Pirano d'Istria. Gli studiosi croati che si sono occupati di queste opere sono arrivati alla conclusione per cui, se non si può escludere una presenza di botteghe specializzate in questo tipo di oggetti nell'area dalmata, altrettanto plausibile è che questi siano arrivati nei porti adriatici da e attraverso Venezia¹⁷.

Pur in assenza di studi sistematici sull'argomento (con l'eccezione

¹⁴ GARRISON, *Index*, n. 32.

¹⁵ S. BETTINI, *La pittura di icone cretesi-veneziani e i madonneri*, Padova 1933.

¹⁶ GARRISON, *Index*, n. 286.

¹⁷ G. GAMULIN, *Il «Maestro della Madonna di Tersatto»*, «Arte Veneta», 34, 1980, pp. 18-25; Z. DEMORI STANIČIĆ, *Ikona Trsatske Bogorodice i njezin majstor*, in *Umjetnost na istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije*, urdili N. Kudiš e M. Vicelja, Rijeka 1993, pp. 195-204; EAD., *Javni kultovi ikona u Dalmaciji*, Split-Zagreb 2017, pp. 143-57; EAD., *Nove poznaje o triptihu Majke Božje Trsatke*, in *Vera imago G. V. Mariae Tersactensis*, urdila M. Vicelja, Rijeka 2019, pp. 31-42.

di alcuni interventi di Mojmir Frinta, Grgo Gamulin, Marisa Bianco Fiorin e, più recentemente, di Zoraida Demori Staničić)¹⁸, la serie di opere individuata da Garrison come 'adriatica' si è arricchita nel corso del tempo di nuove attribuzioni. Si tratta prevalentemente di dipinti di piccole dimensioni nella forma sia di immagini isolate che di tritici o tavole a sportelli, per cui è plausibile immaginare un'originaria destinazione devozionale. In grande misura, di queste opere ci è del tutto ignota l'originaria provenienza e si sa soltanto che in buona parte hanno circolato e continuano a circolare sul mercato antiquario: di conseguenza, in molti casi non si dispone neanche di una buona documentazione fotografica. Anche a un esame superficiale appare tuttavia oggi evidente che si tratta di immagini che solo in parte sono accomunate da affinità stilistiche: se alcune mostrano infatti una partecipazione immediata alle convenzioni visive e tecniche della pittura paleologa, altre si distinguono per una forte stilizzazione lineare delle forme e un minore interesse verso l'esaltazione armonica delle porzioni corporee. Ad accomunare questi oggetti è, prima che lo stile, l'osservanza di formule compositive e schemi iconografici ricorrenti, quasi esclusivamente mariani. Vale dunque la pena di approfondire questi aspetti.

In linea generale, si possono distinguere tre motivi fondamentali, che in più casi finiscono per l'intersecarsi tra loro: la *Madonna allattante* (o *Galaktotrophousa*, per dirla secondo le tassonomie bizantinistiche), la *Madonna affettuosa* (o *Glykophilousa*) e quella che, in assenza di una definizione più precisa, possiamo chiamare la *Madonna dal risvolto bianco*. In nessuno dei casi si tratta di soggetti comuni, come

¹⁸ G. GAMULIN, *La pittura su tavola nel tardo Medioevo sulla costa orientale dell'Adriatico*, in *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, Atti del convegno di studi, a cura di A. Pertusi, 2 voll., Firenze 1973-74, II, 1974, pp. 181-209; ID., *Il «Maestro della Madonna di Tersatto»*; M. BIANCO FIORIN, *La Madonna 'bizantina' di Valvasone e il problema della scuola adriatica*, in *Valvason/ Volesòn. 56° congrès* (16 setembar 1979), a cura di L. Ciceri, Udine 1979, pp. 18-27; EAD., *Mostra di icone al Museo Nazionale di Ravenna: una proposta di lavoro*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 5-6, 1982, pp. 191-203; M.S. FRINTA, *Searching for an Adriatic Painting Workshop with Byzantine Connection*, «Zograf», 18, 1987, pp. 12-20; DEMORI STANIČIĆ, *Javni kultovi*, in part. p. 127, nota 493, per una riflessione generale sul fenomeno, definito 'adriobizantinismo', per il quale vd. anche I. TRIVA, *Ljubo Karaman "On the Paths of Byzantine Characteristics in Art": Almost Sixty Years Later*, in *Liminal Spaces of Art between Europe and the Middle East*, ed. by I. Prijatelj Pavičić, M. Vicelja, M. Germ et al., Cambridge 2018, pp. 161-74.

ci si aspetterebbe da opere che, secondo il pregiudizio della vecchia critica formalistica, guarderebbero a Bisanzio perché animati da uno spirito conservatore nella ricerca di ciò che è tradizionale a scapito delle innovazioni.

Non c'è dubbio che la *Glykophilousa* (fig. 1) fosse ampiamente radicata nelle convenzioni bizantine, ma il tipo ripetuto nel gruppo di opere in esame si distingue per un dettaglio che viene fortemente enfatizzato: il gesto del Bambino che afferra il mento della Madre. Come tale, lo ritroviamo in due tavole che sembrano interpretare, con esiti diversi ma paralleli, un modello comune. Nel caso dell'icona del Museo Benaki di Atene (fig. 1, α)¹⁹, se da una parte bastano la carpenteria della tavola, le decorazioni in *verre églomisé* e la foggia del *maphorion* di Maria a indicare la sua associazione con l'arte veneziana, dall'altra i dettagli dell'abbigliamento, della posa e della fisionomia di Cristo indicano una forte sintonia con l'arte paleologa, e più in particolare con l'ambito di Tessalonica e della Macedonia: grazie all'affinità con la *Vergine Eleousa* venerata nel Monastero di Philotheou sul Monte Athos (fig. 1, Q) e risalente al 1350 circa si può ragionevolmente supporre l'esecuzione intorno alla metà del secolo. Nell'opera athonita, tuttavia, si distingue un elemento che manca nel dipinto ateniese e che è investito di un forte simbolismo: le gambe nude e incrociate del Bambino, che alludono proletticamente alla Passione²⁰.

¹⁹ M. VASSILAKI, scheda 73, in *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ed. by M. Vassilaki, Milano 2000, pp. 448-9; EAD., *Εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας του Μουσείου Μπενάκη* (αρ. ευρ. 2972), in *Βυζαντινές εικόνες. Τέχνη, τεχνική και τεχνολογία*, Iraklion 2002, pp. 201-7; EAD., scheda 305, in *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, ed. by H.C. Evans, New Haven (CT)-London 2004, pp. 502-3; EAD., scheda 251, in *Byzantium 330-1453*, p. 444; E. PΑPASTAVROU, *Quelques peintures vénitiennes du XIII^e siècle et la Glykophiloussa du Musée Bénaki* (inv. n. 2972), «Cahiers archéologiques», 48, 2000, pp. 161-77.

²⁰ E. Τσιγαρίδας, *Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού του Αγίου Αλυπίου Καστοριάς*, in *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2 voll., Athena 1991-92, II, pp. 648-56, in part. 654. Il dettaglio del braccio sinistro del Bambino che regge il *rotulus* tenendolo verticalmente rispetto al corpo, in associazione con l'abbigliamento che combina la tunica bianca con la doppia fasciatura scura orizzontale e verticale, è preso a prestito da un gruppo di varianti dell'*Hodighitria* diffuso nella seconda metà del Trecento e rappresentato dalla Vergine *Kosinitsa* nel Monastero athonita di Chilandar, da un'icona bilaterale nel Museo archeologico di Rodi e dalla Vergine *Gorgoe-pikoos* nella chiesa metropolitana di Kos: cfr. G. BABIĆ, *Quelques observations concer-*

Quest'ultimo elemento ritorna in un'altra opera importante, che si è spesso voluta associare al gruppo 'adriatico' e che si può datare anch'essa intorno alla metà del Trecento: l'immagine che, a partire dalla seconda metà del secolo XV, è stata venerata nella cattedrale di Cambrai sotto il titolo di *Notre-Dame-des-Grâces* come un autografo dell'evangelista Luca di supposta origine romana (fig. 1, A)²¹. Qui il riferimento a Bisanzio è assai meno evidente e sembra limitarsi agli aspetti compositivi. L'impostazione generale è molto simile a quella dell'icona ateniese e analoghe sono la posa di Maria e la foggia del *maphorion* (con le decorazioni pseudo-cufiche sul bordo), della tunica e della sottostante cuffia (o *kekryphalos*); a distinguersi sono invece la resa dei dettagli fisionomici – come ad esempio gli occhi lunghi e stretti tipici di così tanti imitatori di Giotto – nonché la posa e l'abbigliamento del Bambino, che sulla schiena porta un panno trasparente

nant l'icône de la Vierge Kosinitsa, in Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη, ed. by M. Aspra Vardavaki, Athena 2003, I, pp. 95-102. A questo gruppo si associano un'icona paleologa oggi nella chiesa di Colignola presso Pisa e il trittico conservato nel Museo Correr di Venezia, che, come già notato da Garrison (*Index*, n. 334), mostra affinità col gruppo di opere qui esaminato, ma si distingue senz'altro per una forte sintonia stilistica con la pittura di icone paleologa: cfr. BACCI, *Palaiologan Icons in Tuscany*, pp. 574-5.

²¹ Nell'opera sono state tradizionalmente identificate affinità con la pittura senese, cfr. M.W. AINSWORTH, scheda 349, in *Byzantium. Faith and Power*, pp. 582-4; R. BARTALINI, *La Maestà della Loggia del Palazzo Pubblico di Siena*, in *Ambrogio Lorenzetti*, Catalogo della mostra, a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini e M. Seidel, Milano 2017, pp. 298-305, in part. 303-5, con attribuzione ad Ambrogio Lorenzetti. Per le sue assonanze con altre opere a carattere misto, tra cui in particolare una tavola della *Vergine Hodighitria* emersa sul mercato antiquario nel 2018, si veda G. FREULER, *Virgin and Child*, in *Icons at the Crossroads of Cultures, 14th-17th Century*, ed. by L. Fernández Piqueras and S. Morsink, Amsterdam 2018, pp. 6-9, dove l'elemento senese è visto come mediato da Venezia; cfr. anche BACCI, *On the Prehistory*, pp. 126-31. Sul culto della sacra immagine vd. soprattutto M. MAILLARD-LUYPAERT, *D'une «image de Notre-Dame», l'autre. Genèse et origines de la dévotion à Notre-Dame de Grâce de Cambrai au 15^e siècle*, in *Cathédrale et pèlerinage aux époques médiévale et moderne. Reliques, processions et dévotions à l'église-mère du diocèse*, sous la dir. de C. Vincent et J. Pycke, Louvain-la-Neuve-Louvain 2010, pp. 175-97, e K. WOODS, *Byzantine Icons in the Netherlands, Bohemia and Spain during the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, in *Byzantine Art and Renaissance Europe*, ed. by A. Lymberopoulos and R. Duits, Farnham 2013, pp. 135-55, in part. 145-50.

ed è avvolto in un panno rosaceo che lascia scoperti un braccio e la gamba sinistra. Il punto di partenza sembra essere lo stesso, un'icona simile a quella del Monastero di Philotheou che viene trasformata in modo tale da renderla più vicina alla sensibilità devozionale italiana e alla sua enfasi sull'umanità di Cristo.

Tuttavia, il processo non si arresta qui e si moltiplicano le copie di quest'ultima – o di un'opera analoga oggi scomparsa – declinate però in un vocabolario formale diverso, che privilegia una forte linearità, con contorni marcati, un acceso colorismo e una distinzione appena accennata tra le zone ombreggiate e quelle illuminate dell'incarnato. Nonostante le forti ridipinture, è ancora riconoscibile l'appartenenza a questo gruppo della *Madonna Bruna* nella chiesa del Carmine di Napoli (fig. 1, a)²² e di altre quattro tavole (fig. 1, b), due delle quali (fig. 1, b³ e b⁴) si distinguono anche perché semplificano l'intreccio geometrico che decora le aureole nella *Madonna di Cambrai* trasformandolo in un motivo a zig-zag, che si incontra anche in numerose altre tavole 'adriatiche'²³. Accanto a queste, due altri dipinti conservati rispettivamente ad Alessandria in Piemonte (fig. 1, c¹)²⁴ e a Hvar (fig. 1, c²) in

²² S. D'OVIDIO, *Madonna del Carmine in Naples. The Making of an Icon (13th-17th Centuries)*, in *Saints, Miracles, and the Image. Healing Saints and Miraculous Images in the Renaissance*, ed. by L. Fenelli and S. Cardarelli, Turnhout 2017, pp. 229-49, con attribuzione a pittore centro-italiano di formazione bizantina attivo verso il 1280.

²³ Si tratta delle seguenti tavole: già chiesa di Santa Maria al Morrocco presso Tavarnelle Val di Pesa (fig. 1, b¹), per cui vd. GARRISON, *Index*, p. 64, n. 120; *Madonna dell'Arco* nel Monastero delle Vergini a Bitonto (fig. 1, b²), per cui vd. R. LORUSSO ROMITO, scheda 34, in *Icone di Puglia e di Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Catalogo della mostra, a cura di P. Belli d'Elia, Bari 1988, pp. 130-1; collezione privata padovana (fig. 1, b³), ma proveniente da Zara, segnalata in Fototeca Zeri, Bologna, scheda 6012, foto n. 26768; collezione Pittas di Nicosia, Cipro (fig. 1, b⁴), per cui vd. GARRISON, *Index*, p. 120, n. 311; *Adolphe Stoclet Collection. Selection of the Works Belonging to Madame Feron-Stoclet (Part I)*, ed. by J.P. van Goidsenhoven, Bruxelles 1956, pp. 29-33; GAMULIN, *La pittura*, p. 201, nota 1; GAMULIN, *Il «Maestro della Madonna di Tersatto»*, p. 23; S.G. CASU, *The Pittas Collection. Early Italian Paintings (1200-1530)*, Firenze 2011, pp. 150-3. A queste opere si ricollega un'icona quattrocentesca, probabilmente cretese (fig. 1, z), conservata un tempo nel palazzo episcopale serbo-ortodosso di Mostar, in Herzegovina: cfr. V. J. Djurić, *Icons de Yougoslavie*, Belgrade 1961, pp. 53, 114 e fig. 50.

²⁴ *La cattedrale di Alessandria*, a cura di C. Spantigati, Alessandria 1988, p. 67 e fig. 12.

Croazia²⁵ – sono riconoscibili come repliche attente dello stesso modello: sono stilisticamente molto simili e si distinguono, oltre che per il forte linearismo, per la resa improbabile delle proporzioni dei corpi. A questi si collega, forse della stessa mano, un'ulteriore immagine (fig. 1, *d*) dove la *Vergine affettuosa* è combinata con altri temi – un'*Annunciazione* e diverse figure di santi sotto arcatelle²⁶.

Infine, altre tre tavole si dimostrano affini a quest'insieme, anche se non derivano dal tipo di *Notre-Dame-des-Grâces*, giacché la posa del Bambino, non diversamente dalla resa dei dettagli dei volti, è più prossima agli archetipi bizantini. L'icona conservata nel Tesoro di Santa Caterina a Galatina, nel Salento, costituisce una variante particolare, nella quale il Bambino non tocca direttamente il mento di Maria con la mano, bensì lo sfiora col lembo del chitone avvolto intorno al polso²⁷. Gesù ha le gambe coperte e indossa una tunica verdognola decorata, con una fascia attorno alla vita. Da un punto di vista stilistico, la palette cromatica, il forte contrasto luce-ombra nella resa del modellato, le lumeggiature che si irradiano parallele presso le parti più prominenti dei volti, le proporzioni allungate della testa di Cristo, la maschera facciale attribuita a Maria – con occhi ravvicinati, naso sottile, bocca minuscola e sopracciglia fortemente arcuate – rinviano a formule frequenti nella pittura paleologa dell'avanzato Trecento, e più in particolare nell'area della Macedonia²⁸.

In una tavola recentemente esibita presso la Morsink Icon Gallery di

²⁵ Z. DEMORI STANIČIĆ, *Two Icons of Medieval Hvar*, «Hortus artium medievalium», 2, 1996, pp. 43-56; EAD., *Javni kultovi*, pp. 281-3.

²⁶ Fototeca Zeri, Bologna, scheda 6007, foto n. 26762, dove è segnalata come appartenente a una collezione privata della Valletta.

²⁷ R. LORUSSO ROMITO, scheda 37, in *Icone di Puglia* pp. 133-4 (con datazione alla seconda metà del secolo XIV); D. SPECCHIA, *Basilica S. Caterina d'Alessandria-Galatina (LE). Il Tesoro: Problematrice storiche religiose artistiche*, Galatina 2001, pp. 71-4, 118-9 (con datazione al tardo secolo XV).

²⁸ Costituiscono buoni esempi di questo stile l'icona di san Giorgio proveniente dalla Propontide, oggi ad Aigio, e il Cristo Pantokrator «Sapienza di Dio» nel Museo della civiltà bizantina a Tessalonica, per cui cfr. in generale Π.Α. Βοκοποπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, Athena 1995, pp. 222-3 e figg. 145-6. In alcune opere provinciali, la maschera facciale poteva essere sottolineata con una riduzione grafica dall'esito quasi caricaturale, come si vede, ad esempio, nell'icona di una santa principessa nella chiesa di San Demetrio a Veroia: cfr. Θ. Παπαζωτος, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Nea Smyrni 1997, p. 50 e fig. 29.

Amsterdam (fig. 1, e), Cristo siede compostamente sul braccio destro, regge nella mano destra il tradizionale *rotulus* e, dalle ginocchia in giù, ha le gambe scoperte come nell'icona di Philotheou (fig. 1, Q)²⁹. Il modo in cui il braccio sinistro è avvolto nell'*himation* rimanda a una formula comune nella pittura paleologa del secolo XIV, mentre la tunica bianca con i suoi motivi a circolo cruciformi deriva anch'essa, come vedremo, dalla pittura bizantina di icone e compare regolarmente nelle immagini rese secondo lo schema della *Galaktotrophousa* (figg. 3-4). L'abbigliamento della Vergine si differenzia dalle altre *Madonne affettuose* per il fatto che manca il *kekryphalos*, sostituito da un velo bianco, e per il modo in cui il *maphorion* ricade sulla testa e sul petto, lasciando intravedere una tunica rossa riccamente decorata in oro. Quest'ultimo motivo è ancora più accentuato nella *Madonna del Mulino* del duomo di Barga (fig. 1, β), che, nella resa delle fisionomie e del modellato, mostra una forte sintonia con il repertorio di forme bizantino³⁰. Al contempo, tuttavia, sostituisce l'abito di Gesù con una tunica purpurea, presa a prestito dalla pittura di Paolo Veneziano e dei suoi seguaci³¹; inoltre, gli pone in mano l'attributo del pettirosso che caratterizza un'altra serie di immagini, quelle della *Madonna dal risvolto bianco* (fig. 2)³².

Questo secondo tipo di immagine mariana non comprende opere omogenee dal punto di vista iconografico, ma si caratterizza per un elemento distintivo molto evidente nell'abbigliamento di Maria: al posto

²⁹ *Morsink Icon Gallery. Exhibition "Icons at the Crossroads. Part II"*, https://issuu.com/icongallery/docs/mor_048_catalogus_december_2018_bla (marzo 2023).

³⁰ Sull'opera e la sua storia cfr. M. BACCI, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998, p. 401. Immagini di questo tipo devono aver circolato ampiamente nel tardo XIV e XV secolo, come indica indirettamente il fatto che una replica molto stretta dell'immagine di Barga, nel suo *mélange* di elementi bizantini e italiani, compare persino in Etiopia: cfr. M. BACCI, *Mediterranean Entanglements as Reflected in 15th Century Ethiopian Images of the Virgin Mary*, «Rassegna di studi etiopici», s. III, 6, 2022, pp. 13-96, in part. 53-5.

³¹ Il motivo appare già nella *Madonna di San Pantalon a Venezia*, per cui cfr. R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964, fig. 24, e F. PEDROCCO, *Paolo Veneziano*, Milano 2003, pp. 134-5.

³² Sul motivo del pettirosso cfr. H. FRIEDMANN, *The Symbolic Goldfinch: Its History and Significance in European Devotional Art*, New York 1946; D. SHORR, *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*, New York 1954, pp. 172-81.

del tradizionale *maphorion* e del sottostante *kekryphalos*, la Vergine indossa, sotto un velo, che lascia scoperto il collo fino alle clavicole, mentre sulle spalle è riverso un panno bianco, una sorta di scialle che in alcuni casi è ornato di peneri. In generale, nell'arte italiana del Trecento questo elemento è interpretato come un lembo del manto, come nel polittico di Monticchiello di Pietro Lorenzetti e nel trittico murale della basilica inferiore di Assisi, c. 1315-19³³; non mancano tuttavia anche casi in cui viene trasformato in una parte del velo sottostante, come si vede nella *Madonna del Latte* dipinta da Agnolo Gaddi (verso il 1392-95) nella cappella del Sacro Cingolo nel Duomo di Prato³⁴.

Da modelli simili ha tratto ispirazione una tavola già nella collezione di Lord Kenneth Clark (fig. 2, A), tradizionalmente riferita al Maestro del dittico Sterbini ma, a mio parere, di più probabile collocazione in ambito lagunare intorno al 1340³⁵. Nell'opera viene data forma a un tipo iconico inedito: Maria indossa un prezioso manto reso in uno squillante blu lapislazzuli, con eleganti bordi in oro che simulano decori fitomorfi e creano increspature ondegianti; al di sotto è il velo, anch'esso riccamente decorato, che si allarga in un ampio risvolto all'altezza della spalla sinistra e si sovrappone a un panno bianco, arricchito di decori dorati e pendenti, che ricade sulla parte destra del corpo e reca su di sé anche la stella cruciforme che normalmente nelle icone mariane marca lo stesso punto sul *maphorion*. Il Bambino, che siede sul braccio sinistro, è sorretto con entrambe le mani: la sua posa è animata e ricorda in parte, seppure superficialmente, le icone del tipo *Kykkotissa*, in particolare per il fatto che la Vergine ha il capo fortemente inclinato, un po' come nelle *Madonne affettuose*, e indossa un panno supplementare (ancorché portato diversamente) e ancor più perché Gesù volge le spalle alla Madre³⁶. Nello schema bizantino tale

³³ Per una discussione di questo dettaglio in riferimento a Pietro Lorenzetti cfr. E.T. DE WALD, *Pietro Lorenzetti*, «Art Studies», 7, 1929, pp. 131-66, in part. 145.

³⁴ B. SANTI, *Il patrimonio artistico della Cattedrale*, in C. CERRETELLI, R. FANTAPPIÈ, B. SANTI, *Il Duomo di Prato*, Prato 2009, pp. 147-279, in part. p. 166 e fig. a p. 169.

³⁵ BACCI, *Some Thoughts*, p. 220, per gli argomenti che, a mio giudizio, impedisco l'attribuzione allo stesso Maestro del Dittico Sterbini. L'opera è recentemente rimerica in un'asta Christie's (8 luglio 2021, lotto 34): cfr. il sito *Christie's*, <https://www.christies.com/en/lot/lot-6327295> (marzo 2023).

³⁶ A. WEYL CARR, *Reflections on the Life of an Icon: The Eleousa of Kykkos*, «Επετηρίδα κέντρου μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου», 6, 2004, pp. 103-24; EAD., *The Early History of the Madonna delle Vittorie's Iconographic Type*, in *La Madonna delle*

posa insolita si spiegava come richiamo alla scena della Presentazione al Tempio, dove l'agitarsi del Bambino tra le braccia del sacerdote Simeone era interpretato a sua volta come prolessi delle sue sofferenze sulla croce e del dolore, profetizzato da Simeone stesso, che la Madre avrebbe provato in tali circostanze. Anche nell'immagine in questione la posizione si associa a una funzione prolettica, che è richiamata tuttavia più specificamente dal pettirosso che Cristo regge nella mano sinistra e verso il quale egli dirige lo sguardo: se quest'ultimo è utilizzato frequentemente nella pittura italiana del Tre-Quattrocento come riferimento simbolico alla Passione, inconsueta è l'enfasi che è data a quest'ultimo come punto focale della composizione.

Il tipo della Madonna Clark è ripreso alla lettera in alcuni dei dipinti riconducibili all'opera del cosiddetto 'Maestro del dittico Sterbini' (fig. 2, S). Chi scrive ha proposto, sulla base di una serie di elementi iconografici e stilistici, di riconoscere in quest'ultimo un maestro greco o comunque fortemente aggiornato sulla contemporanea pittura paleologa, che fu attivo a Venezia nel secondo quarto del secolo XIV³⁷. Oltre agli argomenti puramente formali, uno degli indizi che indicano la sua provenienza bizantina è il modo in cui, nel dittico da cui prende il nome oggi nel Museo di Palazzo Venezia a Roma (fig. 2, S¹), assimila il pettirosso alle tortore sacrificali con cui i genitori, secondo il *Vangelo di Luca*, adempirono all'obbligo israelitico circa il riscatto dei primogeniti quaranta giorni dopo il parto: il fatto dunque che l'uccello sia spostato dalle mani di Gesù a quelle di Giuseppe introduce un chiaro richiamo alla scena della *Presentazione al Tempio* e investe l'immagine dello stesso simbolismo che era alla base della *Kykkotissa*. In altre due opere – il dossale di Messina (fig. 2, S²)³⁸ e la tavola già nella collezione

Vittorie a Piazza Armerina. Dal Gran Conte Ruggero al Settecento, Catalogo della mostra, a cura di M.K. Guida, Napoli 2009, pp. 32-6.

³⁷ BACCI, *Some Thoughts*; ID., *Veneto-Byzantine 'Hybrids'*; ID., *Un ibrido di successo*, a cui rinvio per ulteriori riferimenti bibliografici e a cui andrà aggiunto adesso S. PETROCCHI, scheda 19, in *Restituzioni 2018. Tesori d'arte restaurati*, Catalogo della mostra, a cura di C. Bertelli e C. Bonsanti, Venezia 2018, pp. 219-25, con la relazione circa il recente restauro

³⁸ GARRISON, *Addenda ad Indicem: III*, pp. 303, 311; *Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia*, Catalogo della mostra, a cura di G. Vigni e G. Carandente, Venezia 1953, p. 2; *Messina. Museo Regionale*, a cura di F. Zeri e F. Campagna Cicala, Palermo 1992, pp. 11, 55-6; ONO, *An Appendix*, p. 280, n. 437B; *Le icone del Museo di*

Bagnarelli di Milano (fig. 2, S³)³⁹ – l'imitazione è pedissequa sul piano iconografico: vengono riprodotti attentamente non solo i movimenti e le pose, ma anche i dettagli dell'abbigliamento (come, ad esempio, il dettaglio del manto che copre la spalla destra del Bambino o la sua tunica chiara o diafana), in uno stile tuttavia che, nella resa delle fisionomie e del modellato, rivela la padronanza delle tecniche bizantine.

Lo schema conobbe una vasta diffusione mediterranea, in parte attraverso opere riferibili direttamente all'atelier dell'anonimo Maestro del dittico Sterbini e in parte per mezzo delle copie che ne furono realizzate da altri pittori. La singolarità di quest'espansione risiede nel fatto che sembra essersi realizzata in un ampio raggio mediterraneo: verso sud, come dimostra il summenzionato trittico di Messina (fig. 2, S²), così come verso ovest e verso est. Nella penisola iberica, la città di Valenza, che nel secolo XIV emerge come una potenza mediterranea che, dopo secoli di dominio islamico, si trova a dover ricostruire il proprio pedigree simbolico, promuove il culto per immagini 'alla greca' che, in realtà, fanno riferimento all'apparato di effigi sacre associate a Venezia: tra queste, una copia su legno della Madonna *Aniketos* di San Marco (Madonna di El Puig)⁴⁰ e un'opera assai prossima al gruppo Sterbini sul piano sia stilistico che iconografico: nota come *Madonna di Montolivet* (fig. 2, S⁴), raffigura Maria, resa in uno stile paleologo molto evidente e in un abbigliamento che riprende il motivo del risvolto bianco, mentre regge sul braccio destro un Bambino molto agitato⁴¹. Inoltre, la presenza in città di un'ulteriore tavola della stessa mano e corrispondente in modo più fedele al tipo in questione è dimostrato dall'immagine trecentesca venerata nella chiesa di San

Messina, a cura di F. Campagna Cicala, Messina 1997, p. 34; BACCI, *Some Thoughts*, pp. 218-20.

³⁹ GARRISON, *Index*, p. 53, n. 65.

⁴⁰ A. SERRA DESFILÍS, *A Brave New Kingdom: Images from the Sea in the Coastal Sanctuaries of Valencia (XIII-XV Centuries)*, in *The Holy Portolano. The Sacred Geography of Navigation in the Middle Ages*, ed. by M. Bacci and M. Rhode, Berlin 2014, pp. 283-306, in part. 297-302.

⁴¹ N. BLAYA ESTRADA, *La Mare de Déu de Montolivet. Aproximación a los iconos valencianos*, «Archivo de arte valenciano», 76, 1995, pp. 118-24; EAD., *Oriente en Occidente. Antiguos iconos valencianos*, Valencia 2000, p. 201; BACCI, *Un ibrido di successo*, pp. 476-7.

Agustín (fig. 2, V), che dimostra di esserne una replica per mano di un artista locale⁴².

Il nuovo tipo, tuttavia, esercita un certo impatto anche nell'Oriente mediterraneo. Nella Galleria di Ohrid, in Macedonia (fig. 2, λ), si conserva un'icona della seconda metà del secolo XIV, la cui singolarità iconografica sembra nascere dal confronto con lo schema diffuso dalle opere del gruppo Sterbini: se l'attributo del pettirosso e il dettaglio del risvolto bianco, forse percepiti come novità poco comprensibili, vengono sostituite con i più convenzionali *rotulus* e *maphorion*, rimangono del modello originale la posa del Bambino rivolto verso destra e il velo ondulato che rimpiazza il *kekryphalos* intorno al volto della Vergine⁴³. Quest'ultimo sembra essere l'antesignano del motivo che diventerà ampiamente diffuso nel tardo Quattrocento nelle icone cretesi rese secondo lo schema detto della «Madre della Consolazione» (fig. 2, μ)⁴⁴ e che trova un'anticipazione nelle pitture murali della chiesa della Zoodochos Pigì a Prinos, databili nei primi decenni del secolo⁴⁵. D'altra parte, la circolazione dello schema nei territori orientali dello *Stato da mar* veneziano è indicata indirettamente dalla comparsa del risvolto bianco in una tavola oggi ad Amsterdam realizzata verso il 1370 da un artista paleologo per un committente latino (fig. 2, α)⁴⁶, da

⁴² N. BLAYA ESTRADA, *El icono que se esconde tras el icono de Nuestra Señora de Gracia*, «Ars longa», 7-8, 1996-97, pp. 185-93; EAD., *Oriente en Occidente*, pp. 31 e 202; EAD., *La tabla de Nuestra Señora de Gracia y otros iconos marianos en Valencia*, in *El icono de Nuestra Señora de Gracia en Valencia. Historia de la imagen y su templo de San Agustín y Santa Catalina 700 años después de fundación*, coord. por D.B. Goerlich, Valencia 2007, pp. 57-72.

⁴³ M. GEORGIEVSKI, *Icon Gallery – Ohrid*, Ohrid 1999, p. 66; S. FILIPOVA, *Examples of Icons with Western Influences in Iconography in the Art of Macedonia. Case Study of the Icon Virgin with Child (inv. no. 81) from the Ohrid Gallery of Icons*, «Ikon», 9, 2016, pp. 187-96.

⁴⁴ C. BALTOGIANNI, *Εικόνες Μήτηρ Θεού*, Athens 1994, pp. 272-80.

⁴⁵ I. SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings of Crete, II, Mylopotamos Province*, Leiden 2010, p. 252 e fig. 397.

⁴⁶ BACCI, *Some Thoughts*, p. 220. Per la precedente attribuzione ad artista veneziano della fine del secolo XIII cfr. M. JANSSEN-DE WAELE, scheda 14, in *Sienese Paintings in Holland*, ed. by H.K. Gerson and H.W. van Os, Groningen 1969, senza numerazione di pagina; *All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A Completely Illustrated Catalogue*, ed. by P.J.J. van Thiel, Amsterdam 1976, p. 647; A. WALLERT e C. VAN

due icone tardotrecentesche conservate al Monte Sinai (fig. 2, β , γ)⁴⁷, da un'opera cretese molto più tarda (inizi sec. XVII: fig. 2, φ)⁴⁸, nonché dalla diffusione in Russia, a partire dal secolo XVI, delle icone rese secondo il tipo della Vergine Konevskaja (fig. 2, ω), che è direttamente modellato sulla Madonna del tipo Sterbini⁴⁹. Il motivo compare anche in un paio di immagini mariane rese nello schema dell'Hodighitria che potrebbero essere l'una derivata dall'altra (fig. 2, c , d)⁵⁰ e in una serie di *Madonne allattanti*, delle quali un'effigie oggi di ubicazione ignota (fig. 2, b), in virtù del suo bizantinismo più pronunciato, sembra costituire l'archetipo⁵¹.

Quest'ultima, d'altra parte, rappresenta unicamente una variante

OOSTERHOUT, *From Tempera to Oil Paint: Changes in Venetian Painting, 1460-1560*, Amsterdam 1998, pp. 12-15; ONO, *An Appendix*, p. 294, n. 605B.

⁴⁷ BACCI, *Greek Madonnas*, pp. 154-6.

⁴⁸ Icona degli inizi del secolo XVII raffigurante la Vergine *Glykophilousa*, segnalata nel 1970 in una collezione privata a Duisburg, in Germania: cfr. *Ikonen 13. bis 19. Jahrhundert. Ausstellung, Haus der Kunst München, 11. Oktober 1969 bis 4. Januar 1970*, Katalog, hrsg. H. Skrobucha, München 1970, senza numerazione di pagina, n. 22.

⁴⁹ A. JÄÄSKINEN, *The icon of the Virgin of Konevitsa: A Study of the 'Dove icon' and its iconographical background*, Helsinki 1971, pp. 126-49; I. ŠALINA, *Ikonoğrafija «Bogomateri Golubitskoj»*. *K simbolike golubja i ubrusa Bogomateri*, in *Mir Kondakova*, Publikatsii. Stat'i. Katalog vystavki, sostavitel'nitsa I.L. Kyzlasova, Moscow 2004, pp. 271-89.

⁵⁰ Si tratta di una tavola di ubicazione ignota (fig. 2, c), di cui esiste una riproduzione fotografica nella Fototeca Zeri di Bologna (scheda n. 6022, foto n. 26779), e di una Madonna nella collezione Mason Perkins ad Assisi (fig. 2, d), per cui cfr. F. ZERI, *La Collezione Federico Mason Perkins*, Torino 1988, p. 82, e L.B. KANTER e P. PALLADINO, *Maestro del dittico Sterbini*, in *Assisi non più Assisi. Il tesoro della Basilica di San Francesco*, Catalogo della mostra, a cura di G. Morello, Milano 1999, pp. 70-1.

⁵¹ Il gruppo comprende anche una tavola di ubicazione ignota (fig. 2, b), un tempo nella collezione Achillito Chiesa (G. BOTTA, *Le collezioni Agosti e Mendoza*, Milano 1936, n. 315, fig. III); una tavola (fig. 2, e) nella collezione Tironi a Zagabria, per cui vd. I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, *Bogorodica s Djetetom*, in *Stoljeće gotike na Jadranu. Slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*, uredio B. Rauter Plančić, Zagreb 2004, p. 126; una tavola (fig. 2, f) venduta in un'asta Finarte nel 1971, per cui cfr. Fototeca Zeri, Bologna, scheda 6031, foto 26790, e *Finarte. Asta di dipinti dal XIV al XVIII secolo, 16 dicembre 1971*, Milano 1971, p. 5, n. 1; la Madonna venerata nel Duomo di Valvasone, in Friuli (fig. 2, g), per cui cfr. BIANCO FIORIN, *La Madonna 'bizantina' di Valvasone*; la Madonna e santi (fig. 2, h) conservata nella collezione Acton di Firenze (GARRISON, *Index*, p.

all'interno del più vasto gruppo di tavole a carattere misto in cui, ad esser raffigurata, è la *Vergine Galaktotrophousa* (fig. 3). All'interno di quest'ultimo, l'opera testé menzionata (fig. 3, B² = fig. 2, *b*) si distingue per il suo ricorso a un abbigliamento esuberante: a spiccare non è soltanto il panno bianco gettato a coprire le spalle, che è straordinariamente ornato e arricchito da una serie di preziosi pendenti, ma anche il *maphorion* scuro nel quale le tre abituali stelle cruciformi si sono moltiplicate fino a trasformarsi in una sequenza di motivi floreali. La sua foggia, inoltre, è diventata elegantemente gotica: dispone di uno spesso bordo ricamato, forma increspature a zig-zag sulla testa, dove si sovrappone a un velo anch'esso decorato, e si apre in un'ampia scollatura che lascia intravedere la tunica, a sua volta impreziosita da un fitto motivo vegetale dorato. Un'apertura bordata permette al Bambino, sul cui capo Maria appoggia la mano, di accostarsi al seno. Gesù è quasi sdraiato in braccio alla Madre; veste un *himation* esaltato da un'elaborata crisografia 'a pettine', che avvolge la schiena e la parte inferiore del corpo lasciando visibile soltanto il braccio destro benedicente.

Nessuno di questi virtuosismi ornamentali, così come l'insistenza sulla preziosità delle vesti, sarebbe immaginabile senza un contatto con il repertorio di forme che, a partire dal secondo quarto del Trecento, diviene un elemento distintivo della pittura di Paolo Veneziano e dei suoi seguaci; da questo si può dedurre, come già suggerito da Carl Brandon Strehlke, una collocazione cronologica delle opere più antiche dell'intero gruppo 'adriatico' non anteriormente agli anni Quaranta-Cinquanta del secolo XIV⁵². Ai riferimenti veneziani, tuttavia, nell'opera in questione – così come in un'altra anch'essa di ubicazione ignota (fig. 3, B¹)⁵³ – si combina una resa 'alla bizantina' dei dettagli fisionomici, un uso sapiente della crisografia e un'evidente padronanza del modellato paleologo – dove la preparazione scura (*proplasmós*) è rischiarata da pennellate concentriche che creano una rete fittissima di filamenti bianchi.

Queste due opere sembrano derivare, in modo più o meno diretto,

73, n. 162); un'ulteriore tavola (fig. 2, *i*) di ubicazione ignota (BACCI, *Greek Madonnas*, pp. 163, 172 e fig. 20).

⁵² C.B. STREHLKE, *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia (PA) 2004, pp. 453-5.

⁵³ Nota da una fotografia (c. 1930) nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut-Max-Planck-Gesellschaft di Firenze (inv. 170903).

da una tavola esibita presso la casa d'aste Fischer a Lucerna nel 1967 (fig. 3, A; fig. 5)⁵⁴. Questa, al pari della *Galaktotrophousa* col risvolto bianco (fig. 3, B²), dell'*Eleousa* del Museo Benaki (fig. 1, α) e di altre opere connesse (fig. 3, C; fig. 4, A, β, γ), si caratterizza innanzitutto per la carpenteria di gusto veneziano, che indica la sua probabile appartenenza, in origine, a una tavola a sportelli o a un altro oggetto destinato alla devozione privata. Negli sguanci in alto sono raffigurati, a mezza figura, un santo vescovo (probabilmente san Nicola) e un apostolo, il cui aspetto – per quanto riguarda la fisionomia, le proporzioni delle teste, la resa di capelli e barba, le pose e l'abbigliamento – lascia pochi dubbi circa la realizzazione dell'opera da parte di un artista bizantino attivo verso la metà del secolo. I volti della Vergine e del Bambino sono in sintonia con una serie di icone, come la celebre *Tricherosa* del monastero serbo di Chilandar sul Monte Athos (fig. 6), che, pur rifacendosi ai modelli classicheggianti della prima età paleologa, conferiscono alle figure sacre un aspetto più austero, in particolare enfatizzando il contrasto tra zone lumeggiate e zone in ombra⁵⁵.

La padronanza della migliore tecnica bizantina si combina con un uso non meno disinvolto del repertorio ornamentale veneziano. Innanzitutto, occorre sottolineare come la lamina d'oro delle aureole sia stata lavorata con bolli disposti a forma di rombo, che probabilmente erano uniti da girali incisi, simili ai 'racimoli' in uso presso la bottega di Paolo Veneziano⁵⁶. Dal repertorio di quest'ultimo derivano la foggia del manto con le sue molteplici stelle e l'ampio orlo ricamato in oro con motivi pseudo-cufici, il velo che rimpiazza il *kekryphalos*, nonché la scollatura che mostra la tunica sottostante anch'essa riccamente ricamata. Non è da escludere che l'opera abbia tratto ispirazione da un dipinto sul genere della *Madonna allattante* di ubicazione ignota, attribuita recentemente a Stefano di Sant'Agnese⁵⁷.

⁵⁴ *Bedeutende Gemälde alter und neuer Meister aus amerikanischen und europäischen Sammlungen*, Luzern 1967, p. 17, n. 99. Strettamente legata alla Madonna Fischer, anche sul piano formale, è un'icona ancora inedita nel Museo di arte cristiana del Monastero della Trinità di San Sergio presso Sergiev Posad (Fig. 3, α).

⁵⁵ Σ. ΠΕΤΚΟΒΙΤΣ, *Εικόνες Ιεράς Μονής Χιλανδαρίου*, Chilandar 1997, p. 27; M. TATIĆ-DJURIĆ, *Trojeručila Svetom Save i njen kult u pravoslavnom svetu*, in EAD., *Studije o Bogoroditsi*, Belgrade 2007, pp. 565-92.

⁵⁶ R.M. SALVADOR, *Girali e racimoli. Paolo Veneziano e la definizione di un canone nella decorazione dei nimbi*, «Arte Veneta», 71, 2014, pp. 101-25.

⁵⁷ PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, fig. 177; M. MURARO, *Paolo da Venezia*, Mi-

L'attenzione estrema per i dettagli dell'abbigliamento è confermata anche dalle vesti del Bambino, che invece guardano verso il mondo paleologo ma, al contempo, si distanziano dall'iconografia tradizionale. Se infatti l'*himation* avvolge come d'abitudine la parte inferiore del corpo (per intero, diversamente dalla tavola B² della fig. 3 dove una gamba è lasciata scoperta) e la spalla sinistra, il chitone che copre il braccio destro benedicente è di un tipo particolare, che solo da poco tempo era stato introdotto nella pittura di icone. Di colore bianco, è ornato oltre che da una banda trasversale da motivi circolari cruciformi, puntini disposti a triangolo e triangoli dai lati convessi. Simili decori compaiono, a partire dal tardo secolo XIII, nelle rappresentazioni dell'*Anapeson*⁵⁸, dove il Cristo Emmanuele, reso come un bambino reclinato su un letto, interpreta una complessa allegoria liturgica della Sua morte e resurrezione, e vengono introdotti anche nelle immagini della Vergine col Bambino, spesso in combinazione con l'indumento composto da fasce orizzontali e verticali che dell'*Anapeson* è il segno distintivo principale. Nelle prime attestazioni su tavola i decori si limitano a motivi puntiformi⁵⁹, mentre quelli utilizzati nell'icona Fischer si diffondono a partire dalla seconda metà del Trecento: quelli che appaiono su un'icona serba del terzo quarto del secolo nel monastero athonita di Chilandar sono particolarmente simili a quelli utilizzati nella tavola Fischer⁶⁰, ma versioni analoghe compaiono nello stesso periodo in altre opere realizzate nell'ambito di Tessalonica e nei Bal-

lano 1969, p. 152; C. GUARNIERI, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, «Saggi e memorie di storia dell'arte» 30, 2006, pp. 1-131, in part. 5 e 56-7.

⁵⁸ Sul tema e le sue caratteristiche cfr. B. TODIĆ, *Anapeson: iconographie et signification du thème*, «Byzantion», 74, 1994, pp. 134-65; Manuela Studer ha in preparazione uno studio dettagliato sull'argomento.

⁵⁹ Così già in un'icona datata intorno al 1200 nel Museo della civiltà bizantina di Tessalonica, per cui cfr. A. TOURTA, scheda 78, in *Mother of God*, pp. 474-5; il motivo con tre puntini rossi disposti a formare un triangolo compare in un'icona databile intorno al 1300 al Museo Bizantino e Cristiano di Atene, per cui cfr. M. Αχειμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Athena 1998, pp. 32-3. Motivi a fiori cruciformi compaiono ancora in un'icona dell'Hodigitritia, del 1310-20 circa, nel Monastero di Vatopedi al Monte Athos: cfr. E.N. TSIGARIDAS e K. LOVERDOU-TSIGARIDA, *Holy Great Monastery of Vatopaidi. Byzantine Icons and Revetments*, Mount Athos 2007, pp. 116-9.

⁶⁰ ΠΕΤΚΟΒΙĆ, *Εικόνες*, pp. 30 e 99.

cani, nonché, a partire dal secondo quarto del secolo XV, anche nelle icone cretesi⁶¹. La posa quasi sdraiata attribuita a Cristo sembra, d'altra parte, richiamare lo stesso modello iconografico e introdurre così un richiamo simbolico al mistero fondamentale dell'Incarnazione.

L'esistenza stessa di quest'opera dimostra come la combinazione di elementi veneziani e paleologi non venisse percepita affatto come un'azione bizzarra o impropria; anzi, l'estremo successo della nuova formula compositiva indica esattamente il contrario. Da una parte, l'adozione del velo al posto del *kekryphalos* – a cui lo stesso Paolo Veneziano arrivò verso il 1340 – ebbe un impatto anche nel Levante mediterraneo, come dimostrano la già citata icona di Ohrid (fig. 2, λ), quattro icone tardotrecentesche del Monastero di Santa Caterina al Monte Sinai⁶², e una tavola del tardo Trecento conservata nel monastero di Anba Bishoy nel Wadi 'n-Natrun, in Egitto⁶³. Dall'altra, lo schema, riproposto con qualche variante nelle due tavole di ubicazione ignota (fig. 3, B¹-B²), fu riprodotto in uno stile più lineare in una serie di tavole che ebbero, apparentemente, un'ampia circolazione.

⁶¹ Vd., tra le altre: un'icona del terzo quarto del secolo XIV, nota come *Nisiotissa*, nel Monastero di Agiou Pavlou al Monte Athos, per cui cfr. E. TSGARIDAS, *Icons of the 12th-14th Centuries*, in M. VASSILAKI, I. TAVLAKIS, E. TSGARIDAS, *The Holy Monastery of Aghiou Pavlou: The Icons*, Mount Athos 1999, pp. 19-44, in part. 26 e fig. 8; un'altra dello stesso periodo, raffigurante la Vergine *Pelagoneitissa*, nella chiesa della Panagia Gorgoepikoos a Verria, per cui Θ. Παπαζωτος, *Βυζαντινές εικόνες*, p. 58 e fig. 61; la Vergine Phaneromeni nell'omonima chiesa di Verria, c. 1400, *ibid.*, p. 60 e fig. 67; un'icona bilaterale, sempre a Verria, nella chiesa di Agios Nikolaos tis Gournas, c. 1400, *ibid.*, p. 61, fig. 68; la Vergine *Gorgoepikoos* della chiesa metropolitana di Kos, per cui M. ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, scheda 89, in *Byzantine and post-Byzantine Art*, ed. by M. Acheimastou-Potamianou, Athens 1985, p. 88; la Vergine *Pelagoneitissa* dello ieromonaco Makarios già a Zrze e oggi nel Museo di Skopje, per cui vd. V. POPOVSKA-KOROBAR, scheda 36, in *Trésors médiévaux de la République de Macédoine*, éd par A. de Margerie, Paris 1999, pp. 96-97; la *Kardiotissa* del cretese Angelos, per cui vd. N. Καστρινακης, scheda 31, in *Χειρ Αγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, επιστ. επιμέλ. Μ. Βασιλάκη, Αθήνα 2010, p. 164.

⁶² BACCI, *Greek Madonnas*, pp. 154-6.

⁶³ BACCI, *Βένετο-βυζαντινές αλληλεπιδράσεις*, pp. 111-112; ID, *Mediterranean Entanglements*, pp. 49-50. Cf. anche Z. SKALOVÁ, G. GABRA, *Icons of the Nile Valley*, Cairo 2006, p. 115, dove l'opera è descritta come «italiana, circa 1300», e M. IMMERZEEL, *The Narrow Way to Heaven. Identity and Identities in the Art of Middle Eastern Christianity*, Leuven 2017, p. 150, che la considera un dipinto cipriota del secolo XV.

Estremamente schematica è la versione che ne dà la *Madonna delle Lacrime* venerata nella chiesa parrocchiale di San Martino a Calisese, presso Cesena (fig. 3, C): se le increspature del manto e del velo sono ridotte a soluzioni geometriche, nondimeno traspare la volontà di imitare il contrasto luce-ombra, le lumeggiature, le pose dei corpi e la carpenteria dell'originale⁶⁴.

Il tipo con l'aggiunta del risvolto bianco caratterizza l'immagine venerata a Valvasone, in Friuli, e un'altra di ubicazione ignota (fig. 3, *a* e *b*)⁶⁵, mentre la tavola, già nota a Garrison e passata a un'asta Sotheby's a New York nel 2011 (fig. 3, *c*)⁶⁶, reintroduce il tradizionale *kekryphalos* al posto del velo, pur mantenendo tutti quegli elementi (scollatura del manto, tunica rossa decorata di Maria, chitone con decori derivati dallo schema dell'*Anapeson*) che rendono improbabile una sua datazione anteriormente agli anni Quaranta-Cinquanta del secolo. Inoltre, le aureole sono decorate con lo stesso motivo a zig-zag con spazi di risulta riempiti con granitura a vista che compare in numerose altre opere simili (fig. 1, *b*³, *b*⁴, *e*, β ; fig. 2, *S*⁴, *h*; fig. 3, *B*², *c*, *d*, *h*, β ; fig. 4, *A*, *d*, *e*). Dalla tavola fig. 3, *c* deriva il dipinto nella collezione Berenson a Villa I Tatti presso Firenze (fig. 3, *h*), che tuttavia costituisce una variante ulteriore del tipo, in cui viene introdotto il manto fissato con una spilla all'altezza della clavicola che, a sua volta, deriva dalle opere della maturità di Paolo Veneziano⁶⁷. Come tale, il motivo viene ripreso in un trittico di ubicazione ignota (fig. 3, *i*)⁶⁸ e combinato con il risvolto bianco in una tavola oggi a Zagabria (fig. 3, *g*)⁶⁹. Quest'ultima

⁶⁴ GARRISON, *Addenda ad Indicem: II*, p. 303; A. TAMBINI, *Pittura dall'Alto Medioevo al Tardogotico nel territorio di Faenza e Forlì*, Faenza 1982, p. 115-6; P. PASINI, *Medioevo mistico e umanistico. Le arti figurative nel Trecento e Quattrocento*, in *Storia di Cesena*, 6 voll., Rimini 1982-2005, V, *Le arti*, a cura di P. Pasini, pp. 9-36, in part. 14; ONO, *An Appendix*, p. 260, n. 77^A.

⁶⁵ Vd. *supra*, nota 51.

⁶⁶ GARRISON, *Index*, p. 121, n. 315; *Catalogue of a Loan Exhibition of Italian Primitives in aid of the American War Relief*, ed. by O. Sirén and M.W. Brockwell, New York 1917, p. 1, n. 1; *Sotheby's Old Master Paintings and Sculpture. Auction in New York*, Thursday 27 January 2011, New York 2011, p. 9, n. 211.

⁶⁷ C.B. STREHLKE, scheda 109, in *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, ed. by C.B. Strehlke and M.B. Israëls, Milano 2015, pp. 630-1.

⁶⁸ Vd. *infra*, nota 73.

⁶⁹ Vd. *supra*, nota 51.

variante può esser stata il tramite iconografico attraverso il quale la particolare annodatura del *maphorion* è stata introdotta nella pittura cretese postbizantina⁷⁰.

Nella resa dei dettagli fisionomici e nelle proporzioni dei corpi, le Madonne *a*, *b* e *c* della fig. 3 sono molto vicine alle soluzioni adottate nell'icona oggi venerata come *Madonna di san Luca* nella cattedrale di Mdina a Malta (fig. 3, *e*)⁷¹, nella tavola con *Vergine e santi* nella collezione Acton di Firenze (fig. 3, *j*)⁷² e nel trittico del santuario di Trsat, vicino a Rijeka/Fiume (fig. 3, *d*)⁷³. Da queste sembrano derivare una tavola oggi a Spalato (fig. 3, *f*)⁷⁴ e un'altra nel Museum of Art di Philadelphia (fig. 3, *f*)⁷⁵, che si distinguono per le proporzioni allungate dei corpi e, probabilmente, per una datazione più inoltrata nella seconda metà del Trecento. Verso l'ultimo quarto del secolo vanno collocate due immagini, rispettivamente al Museo bizantino di Ate-

⁷⁰ Vd., ad esempio, un'icona di tardo secolo XV nel Museo delle icone del Monastero di Vlatadon a Salonico: cfr. A. Τουρτα, *Σκευοφυλάκιο Ιεράς Μονής Βλατάδων*, Thessaloniki 2009, pp. 46-7.

⁷¹ GARRISON, *Index*, p. 55, n. 79; R. BONNICI CALI, *St. Luke's Madonnas in Malta*, «Scientia», 15/3, 1949, pp. 98-109; GAMULIN, *La pittura su tavola*, p. 201; M. BUHAGIAR, *The Late Medieval Art and Architecture of the Maltese Islands*, Valletta 2005, pp. 34-5; Ch. VELLA, *The Mediterranean Artistic Context of Late Medieval Malta, 1091-1530*, Valletta 2013, pp. 48-9.

⁷² Vd. *supra*, nota 51.

⁷³ Vd. DEMORI STANIČIĆ, *Javni kultovi*, pp. 277-9, dove si fa riferimento all'ampia bibliografia sull'opera e il suo culto, e il recente volume *Vera imago G. V. Mariae Tar-sactensis*, uredila M. Vicelja, Rijeka 2019, in cui si dà conto dei risultati dell'ultimo restauro. Chi scrive parla più diffusamente dell'opera e delle immagini ad esse collegate nella monografia *Βένετο-βυζαντινές αλληλεπιδράσεις*, pp. 84-91 e 100-5, e nell'articolo *On the Prehistory, passim*, che parla anche delle relazioni morfologiche e iconografiche, oltre che stilistiche, del trittico rispetto a opere diffuse nell'ambito mediterraneo, come il trittico di ubicazione ignota con iscrizioni greche volgari (fig. 3, *β*), le due ante di trittico nel Museo delle icone del Monastero di Kalopanagiotis a Cipro e un altro trittico già nella collezione Forti a Roma, poi nelle collezioni della sede RAI di Napoli (fig. 3, *i*), per cui cfr. GARRISON, *Index*, p. 131, n. 346; A. BACCHI, scheda n. II.1, in *IRIARTE. Antico e moderno nelle collezioni del gruppo IRI*, Milano 1989, p. 29.

⁷⁴ DEMORI STANIČIĆ, *Javni kultovi*, pp. 149, 279-81.

⁷⁵ GARRISON, *Addenda ad Indicem: II*, p. 303 e fig. 20; B.B. FREDERICKSEN, F. ZERI, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge 1972, p. 244; STREHLKE, *Italian Paintings*, pp. 453-5.

ne (fig. 3, k^1)⁷⁶ e al Correr di Venezia (fig. 3, k^2)⁷⁷, che riprendono lo schema trasformandolo in un'immagine mariana che godeva allora di un successo particolare, quello della *Madonna dell'Umiltà*⁷⁸. Quest'ultimo trova un pieno sviluppo in una simile tavola, probabilmente già di inizi Quattrocento, nella collezione Likhačëv dell'Hermitage di San Pietroburgo⁷⁹.

Parallelamente, si sviluppa un altro filone, nel quale è protagonista ancora la *Madonna allattante*, resa però in un modo che recupera ancora più decisamente formule compositive e iconografiche veneziane (fig. 4). Anche in questo caso si può identificare un archetipo che, sul piano stilistico, mostra una conoscenza di prima mano dell'arte paleologa: si tratta di una tavola tripartita oggi al Museo nazionale di Ravenna (fig. 4, A; fig. 7) in cui entro tre arcate a rilievo sono raffigurati san Lorenzo, la Vergine *Galaktotrophousa* incoronata dagli angeli con un'Annunciazione sugli sgianci superiore, e sant'Antonio abate⁸⁰. I due santi, in particolare, mostrano una forte affinità con icone tessalonicesi della seconda metà del secolo XIV, sia per quanto riguarda i tipi facciali, la severità della posa e la resa del modellato: confronti possono essere fatti con le icone bilaterali raffiguranti, rispettivamente, i santi Naum e Clemente e Naum e l'arcangelo Michele nella Galleria di Ohrid⁸¹, un'altra con san Giovanni Crisostomo nel Museo nazionale di Sofia (fig. 8)⁸² e un'ulteriore immagine con san Gregorio Palamas nel Museo Pushkin a Mosca⁸³. La tecnica di lueggatura e la resa del contrasto tra luci ed ombre è utilizzata anche nell'immagine di Maria,

⁷⁶ *Mother of God*, fig. 86.

⁷⁷ GARRISON, *Index*, p. 233, n. 652; *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di G. Mariacher, Venezia 1957, p. 136.

⁷⁸ Sul tema, in generale, vd. B. WILLIAMSON, *The Madonna of Humility. Devotion, Dissemination and Reception, c. 1340-1400*, Woodbridge 2009. Sulle due tavole e la loro interpretazione cfr., più nel dettaglio, BACCI, *Icone trecentesche*, pp. 247-8.

⁷⁹ Y. PIATNITSKY, scheda 235, in *Iz kolleksij akademika N. P. Likhačeva. Katalog vystavki*, Sankt-Peterburg 1993, p. 94.

⁸⁰ M. BIANCO FIORIN, *Una inedita tavola legata alla 'scuola adriatica' del secolo XIV*, «Archeografo triestino», 62, 2002, pp. 115-23.

⁸¹ K. BALABANOV, *Icons in Macedonia*, Skopje 1995, pp. 203-4, 209-10; GEORGIEVSKI, *Icon Gallery*, pp. 74-7, 80-1.

⁸² T. MATAKIEWA-LILKOWA, *Die Ikonen in Bulgarien*, Sofia 1994, p. 26; *Xristianskoe iskusstvo Bolgarii*, ed. by R. Lozareva, Moskva 2003, p. 32.

⁸³ O. POPOVA, *Byzantine Icons of the 6th to 15th Centuries*, in *A History of Icon Pain-*

che è modellata sul tipo dell'icona Fischer e sulle sue derivazioni. L'abbigliamento è identico, ma reso in modo particolarmente elegante ed elaborato, come si vede, tra l'altro, nel velo sottostante il manto o sui decori della tunica rossa. Il motivo a zig-zag nelle aureole è identico a quello che compare nelle derivazioni italiane del tipo Fischer, mentre il chitone del Bambino riporta tutto il repertorio di ornati derivati dal tipo dell'*Anapeson*. A distinguersi sono il dettaglio della corona che due angeli pongono sul capo della Vergine, le pieghe asimmetriche dell'*himation* di Cristo e la sua posa assai più verticale, dovuta al fatto che il suo corpo è sorretto un po' ambiguamente dalla sola mano destra della Madre, giacché la sinistra è impegnata ad esibire una pianta, abbellita da tre fiori che il Figlio cerca di carpire.

Non ci vuole molto a capire che anche quest'ultimo elemento deriva dalla pittura veneziana, dove a partire almeno dalla *Madonna del Papavero* in San Pantalon⁸⁴, per proseguire con tutta una serie di Madonne di maestro Paolo e più tardi, in un'accezione più marcatamente gotica, nell'opera di Lorenzo Veneziano, i fiori compaiono spesso in mano alla Vergine⁸⁵. Questo tipo conosce una buona diffusione in ambito mediterraneo in un periodo che si deve probabilmente collocare un po' più avanti rispetto alle opere degli altri gruppi. Di resa più stilizzata e lineare sono due tavole oggi negli Stati Uniti (fig. 4, *b*¹ e *b*²) e un'altra recentemente riscoperta nei depositi del Museo nazionale di Zagabria⁸⁶, in cui lo schema è inserito all'interno di una composizione più complessa e si caratterizza per una sovrabbondanza di decori sulle vesti di Maria⁸⁷, mentre le versioni che raffigurano unicamente

ting: Sources, Traditions, Present Day, ed. by archimandrite Zacchaeus (Wood), Moscow 2005, pp. 41-94, in part. 82-3.

⁸⁴ PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, pp. 21-2 e fig. 24, e PEDROCCO, *Paolo Veneziano*, pp. 134-7, attribuiscono l'icona all'attività giovanile di Paolo, mentre secondo MURARO, *Paolo da Venezia*, p. 146, si tratta dell'opera di un suo seguace attivo verso il 1350; per F. FLORES D'ARCAIS, *Il Trecento. La pittura*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, a cura di R. Pallucchini, 2 voll., Roma 1994-95, I, pp. 237-304, in part. 238, si tratta dell'opera di un maestro veneziano attivo intorno agli anni 1330-40 fortemente influenzato dall'arte bizantina.

⁸⁵ DEMORI STANIČIĆ, *Javni kultovi*, p. 144.

⁸⁶ ID., *Nove spoznajе*, p. 33 e fig. 3.

⁸⁷ Si tratta di una tavola (fig. 4, *b*²) oggi nel Mount Holyoke College Art Museum di South Hadley, Massachusetts (per cui vd. A. McALISTER, scheda 26, in *Sanctity Pictured: The Art of the Dominican and Franciscan Orders in Renaissance Italy*, ed. by

la Madonna col Bambino sembrano esser state disseminate in modo particolare lungo le coste dell'Adriatico sia orientale che occidentale: le si ritrova infatti a Pirano, in Istria (fig. 4, *a*¹)⁸⁸, a Sebenico (fig. 4, *c*²) e Nerezine (fig. 4, *c*³) in Dalmazia⁸⁹ e ancora a Spinazzola in Puglia (fig. 4, *c*¹)⁹⁰. Una variante particolare è raffigurata in una tavola della collezione Mason Perkins di Assisi (fig. 4, *e*), resa nel tipo dell'*Hodighitria*, ma con l'attributo del fiore e una posa animata del Bambino che trae origine dallo stesso modello⁹¹. Più strettamente affine, sia morfologicamente che tecnicamente, alle icone paleologiche è una tavola di ubicazione ignota (fig. 4, *d*)⁹².

Una chiara derivazione della tavola di Ravenna è in un trittico frammentario di ubicazione ignota (fig. 4, *β*)⁹³, del quale la presenza di decori in *verre églomisé* – come nella *Glykophilousa* del Museo Benaki – denuncia l'esecuzione a Venezia, mentre la resa delle figure, in particolare l'*Annunciazione* e i tre santi sull'anta destra, hanno forti affinità formali con una serie di icone realizzate in Grecia settentrionale nell'ultimo quarto del secolo XIV: nella fattispecie, vi si riconosce l'utilizzo di una tecnica particolare che privilegia un fondo scuro (solitamente marrone) sul quale gli elementi prominenti dei volti vengono evidenziati attraverso distese pennellate bianche. A questa procedura tecnica si accompagna il ricorso a tipologie facciali con volto ampio e corrugato, naso allungato e occhi ravvicinati⁹⁴. Inoltre, la resa dell'*An-*

T. Kennedy, Nashville (TN) 2014, pp. 148-9) e di un'altra (fig. 4, *b*¹) nel Museo d'arte dell'Università di Yale a New Haven, per cui cfr. GARRISON, *Index*, p. 73, n. 163; J.L. CANNON, *Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: The Provincia Romana, c. 1220-1320*, Ph.D. thesis, London 1980, p. 275; L.M. LA FAVIA, *The Man of Sorrows. His Origin and Development in Trecento Florentine Painting: a new Iconographic Theme on the Eve of the Renaissance*, Rome 1980, p. 27, nota 36.

⁸⁸ GARRISON, *Index*, p. 121, n. 315^A.

⁸⁹ DEMORI STANIČIĆ, *Javni kultovi*, pp. 283-284 (Sebenico) e 285 (Nerezine).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 149.

⁹¹ ZERI, *La Collezione*, p. 83.

⁹² Vd. in particolare BACCI, *Icône trecentesche*, p. 257 e fig. 9.

⁹³ BACCI, *Veneto-Byzantine "Hybrids"*, pp. 97-102.

⁹⁴ Tra i confronti possibili, vd. il *Pantokrator* nella serie della *Grande Deisis*, del 1370 circa, nel monastero athonita di Vatopedi (TSIGARIDAS e LOVERDOU-TSIGARIDA, *Holy Great Monastery of Vatopaidi*, pp. 127-8); un contemporaneo *san Giorgio* a Verria (Θ. Παπαζωτος, *Βυζαντινές εικόνες*, p. 54 e fig. 44); un *Arcangelo Michele* del 1400 circa nel Museo Kanellopoulos di Atene (Π. Βαλακου, scheda 108, in *Μουσείο*

nunciiazione su uno sfondo architettonico stilizzato ricorda anch'esso formule diffuse nella contemporanea pittura della Grecia settentrionale⁹⁵.

Uno stile analogo si riscontra anche in una tavola frammentaria già nota a Garrison e riapparsa in un'asta Finarte nel 2009 (fig. 4, γ; fig. 9)⁹⁶. Qui, l'immagine centrale sovrasta una sorta di predella in cui sono raffigurati, a mezza figura, Cristo e gli apostoli, mentre sui tre lati restanti è circondata da scene della Passione: se in alto si intravede quanto resta di una *Crocefissione*, a sinistra si riconoscono l'*Ultima Cena* e l'*Arresto*, mentre a destra sono rappresentati l'*Anastasis* e, probabilmente, l'*Andata al Calvario*. Dal punto di vista tecnico e formale, tutta una serie di elementi indica la perfetta sintonia con la pittura bizantina di icone tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento: la paletta cromatica ridotta con preferenza per l'ocra, il rosso chiaro, il marrone chiaro e il nero, l'uso di forti lumeggiature bianche per sottolineare le pieghe delle vesti e il ricorso a soluzioni come il riquadro bianco che enfatizza le ginocchia, il forte contrasto luce-ombra e l'aspetto austero dei volti, resi con occhi ravvicinati, sopracciglia fortemente arcuate e naso lungo e affilato. Il Cristo Pantokrator, ad esempio, corrisponde a una tipologia facciale che è molto frequente nelle icone del periodo (fig. 10)⁹⁷. Inoltre, sia i dettagli fisionomici che il trattamento dei panneggi non sono dissimili da quelli che caratterizzano il *san Luca* di Recklinghausen (c. 1400), che la ricerca recente ha riconosciuto, assieme alle altre icone con cui si ritiene abbia formato originariamente un insieme, come una delle più antichi esempi conosciuti di quella produzione pittorica su tavola che, nel corso del secolo XV, trovò nella Creta veneziana un fertile terreno di sviluppo⁹⁸.

Se la mia ricostruzione è corretta, i processi che abbiamo sommaria-

Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, επιστ. επιμέλ. Κ. Σκαμπαβίας και Ν. Χατζηδάκη, Athena 2007, pp. 132-3); un'immagine del *Pantokrator*, databile allo scorcio del secolo XIV, nella chiesa della Panagia Dexià a Verria (Θ. Παπαζωτος, *Βυζαντινές εικόνες* pp. 61-2 e fig. 72).

⁹⁵ Come, ad esempio, nell'icona d'epistilio della chiesa della Panagia Perivleptos a Verria: Θ. Παπαζωτος, *Βυζαντινές εικόνες*, pp. 52-3 e fig. 39.

⁹⁶ GARRISON, *Index*, p. 146, n. 380; *Finarte. Arredi e dipinti antichi dal XIV al XIX secolo*. Milano, 29 settembre 2009. *Asta 1450*, Milano 2009, pp. 112-3, n. 22.

⁹⁷ Vd. gli esempi citati *supra* alla nota 91.

⁹⁸ E. HAUSTEIN-BARTSCH, *Die Ikone 'Lukas malt die Gottesmutter' im Ikonen-Museum Recklinghausen*, in *Greek Icons. Proceedings of the Symposium in Memory*

mente descritto qui sopra mettono in evidenza come i quattro gruppi principali di immagini siano nati in un contesto culturale in cui operavano e interagivano, forse all'interno di una stessa bottega, maestri che si distinguevano per la loro formazione e, verosimilmente, anche per le loro origini geografiche. Tra questi spiccano artisti che – come mostrano in particolare le opere dell'anonimo Maestro del dittico Sterbini, la Madonna Fischer, il trittico di Ravenna e le due connesse tavole di ubicazione ignota – avevano una tale dimestichezza con la tecnica e il repertorio di forme della pittura paleologa da render plausibile l'ipotesi che si trattasse di veri e propri maestri greci. Nel contempo, questi ultimi realizzarono immagini che si distinguevano fortemente dalle convenzioni dell'iconografia mariana: se da una parte introducevano elementi, come la tunica bianca con decori a puntini e triangoli, che dovevano apparire innovativi anche rispetto alla contemporanea pittura paleologa, dall'altra non mancarono di attingere abbondantemente anche al repertorio di Paolo Veneziano e dei suoi seguaci. Per quanto a noi possano apparire bizzarre, le loro invenzioni ebbero un largo successo e diedero luogo a numerose imitazioni, molte delle quali persino pedissequae, che ebbero un'ampia circolazione nel Mediterraneo sia orientale che occidentale. Una serie di ulteriori elementi – tra cui la presenza di iscrizioni greche caratterizzate da sgrammaticature 'dialettali' in un trittico di ubicazione ignota e la sua prossimità stilistica alle pitture murali della chiesa di Hagia Pelagia ad Ano Viannos, datati 1360 – rende assai plausibile che l'incontro tra forme bizantine e veneziane sia avvenuto negli *ateliers* di Candia, dove erano attivi pittori immigrati sia da Venezia che da Costantinopoli. Le differenze stilistiche si potrebbero così far risalire al diverso approccio alla figura umana e alla resa dello spazio che distingueva i locali artisti cretesi, attivi nelle piccole chiese di campagna, e i maestri educati nella tecnica paleologa, che con i pittori di origine lagunare condividevano spesso non solo l'ambiente cittadino, ma non di rado anche la bottega⁹⁹.

Con questo ritorniamo al problema dell'intenzionalità evocato all'inizio di questo intervento. Quali motivazioni potevano spingere un pittore greco – quantomeno di formazione – a combinare forme veneziane e bizantine su una stessa tavola? Indubbiamente, diversi so-

of Manolis Chatzidakis in *Recklinghausen 1998*, ed. by E. Hausteijn-Bartsch and N. Chatzidakis, Athens 2000, pp. 11-28; EAD., scheda 10, in *Χειρ Αγγέλου*, pp. 88-9.

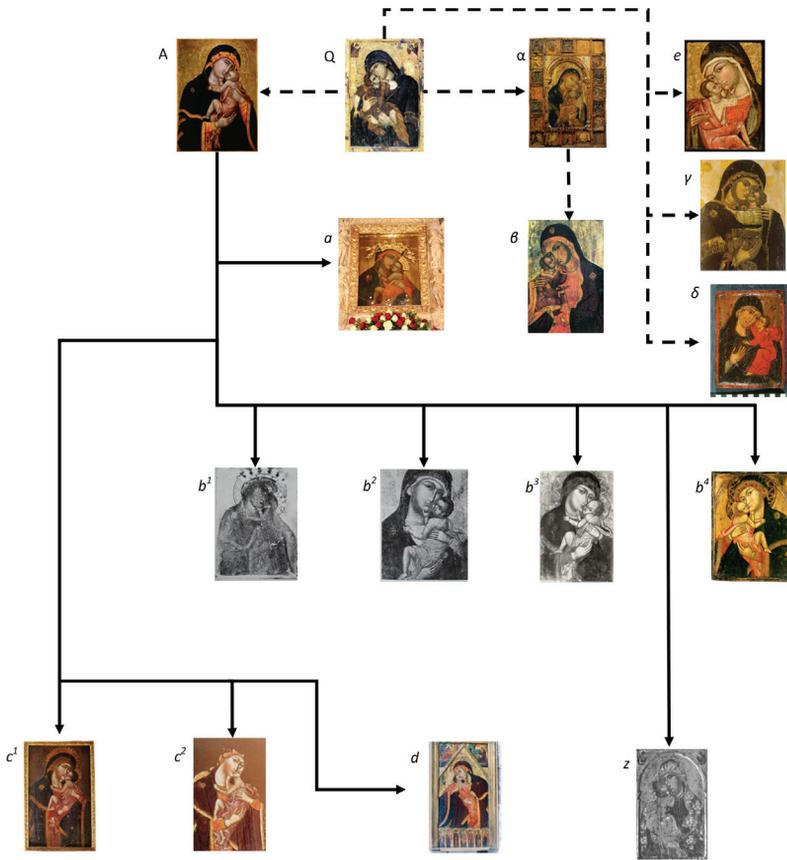
⁹⁹ Su tutto questo, più diffusamente, vd. BACCI, *On the Prehistory*, pp. 145-64.

no i fattori che entrano in gioco e gli scenari che ci possiamo divertire a immaginare sono pressoché infiniti, ma a non molto giova limitarsi a dire che il contesto in cui l'artista operava era multiculturale: la possibilità di lavorare in un ambiente in cui erano attivi altri maestri gli permetteva di confrontarsi con le invenzioni altrui e quindi, all'occorrenza, di armonizzare le proprie opere alle novità correnti, ma probabilmente più determinante era la volontà di realizzare oggetti figurativi che, senza perdere l'aura di antichità e autorevolezza di cui erano investiti, sapessero anche venire incontro a una sensibilità religiosa che, nelle immagini sacre, cercava sempre di più uno strumento di comunicazione diretta con i propri interlocutori celesti.

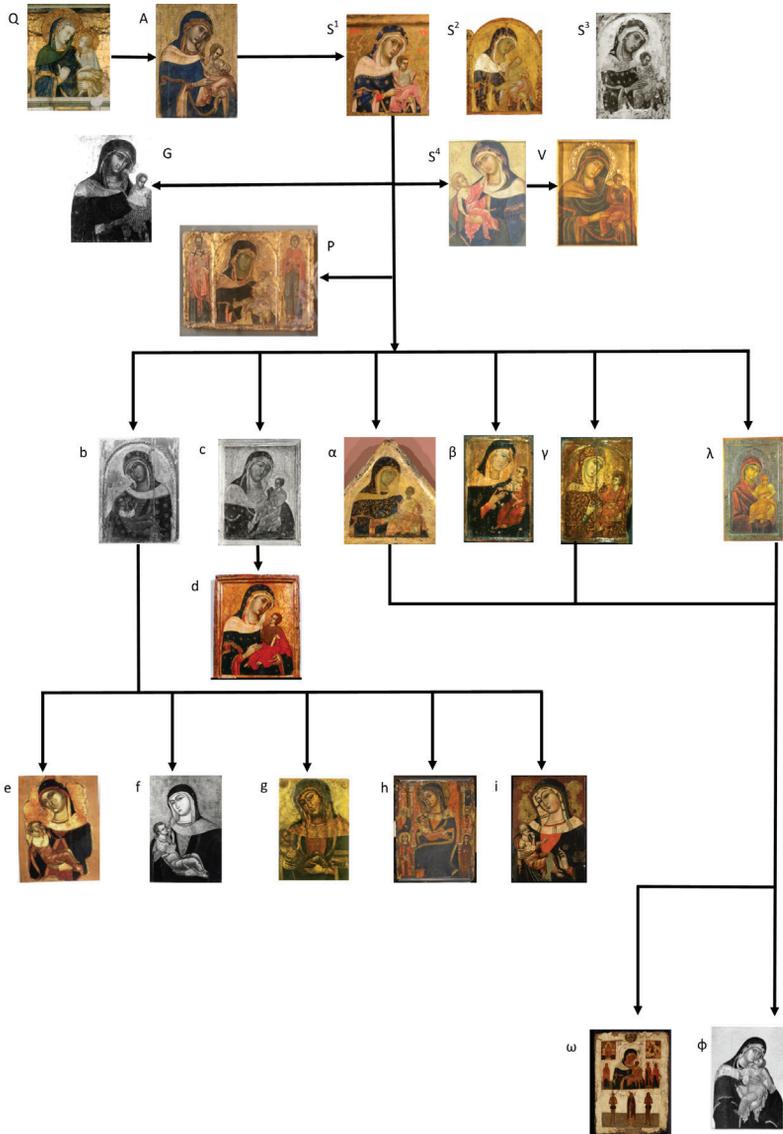
In linea generale, le opere qui esaminate – che per dimensioni e formato possono considerarsi in blocco destinate sin dall'inizio alla pietà individuale o domestica – combinano una tecnica bizantina, per quanto riguarda la resa del modellato, i dettagli fisionomici, le proporzioni dei corpi e certi dettagli iconografici, con un uso decisamente selettivo di forme di derivazione veneziana, come certe posture, alcuni attributi, gli ornati delle aureole e, soprattutto, le fogge delle vesti di Maria e il connesso apparato decorativo. Si trattava di convenzioni visive che, come Paolo Veneziano aveva saputo dimostrare, contribuivano straordinariamente ad enfatizzare la dignità dei personaggi sacri e a rendere le loro effigi più attraenti e quindi più capaci di stimolare la pietà degli osservatori.

Se il fine della pittura di icone era realizzare immagini efficaci dal punto di vista devozionale, niente impediva a un maestro greco di introdurre formule che, benché estranee alla tradizione, venissero incontro alle esigenze particolari dei fruitori e dei committenti. Si trattò quindi, con tutta probabilità, di un'appropriazione intenzionale, ma la facilità stessa e la disinvoltura con cui la combinazione di forme poté aver luogo indica che, di fondo, i maestri non si percepivano come creatori di curiose ibridazioni. Al contrario, se arrivarono a realizzarle, dovevano esser consapevoli sin dall'inizio che il loro pubblico era pronto a riconoscerne la legittimità e la capacità di attirare gli sguardi.

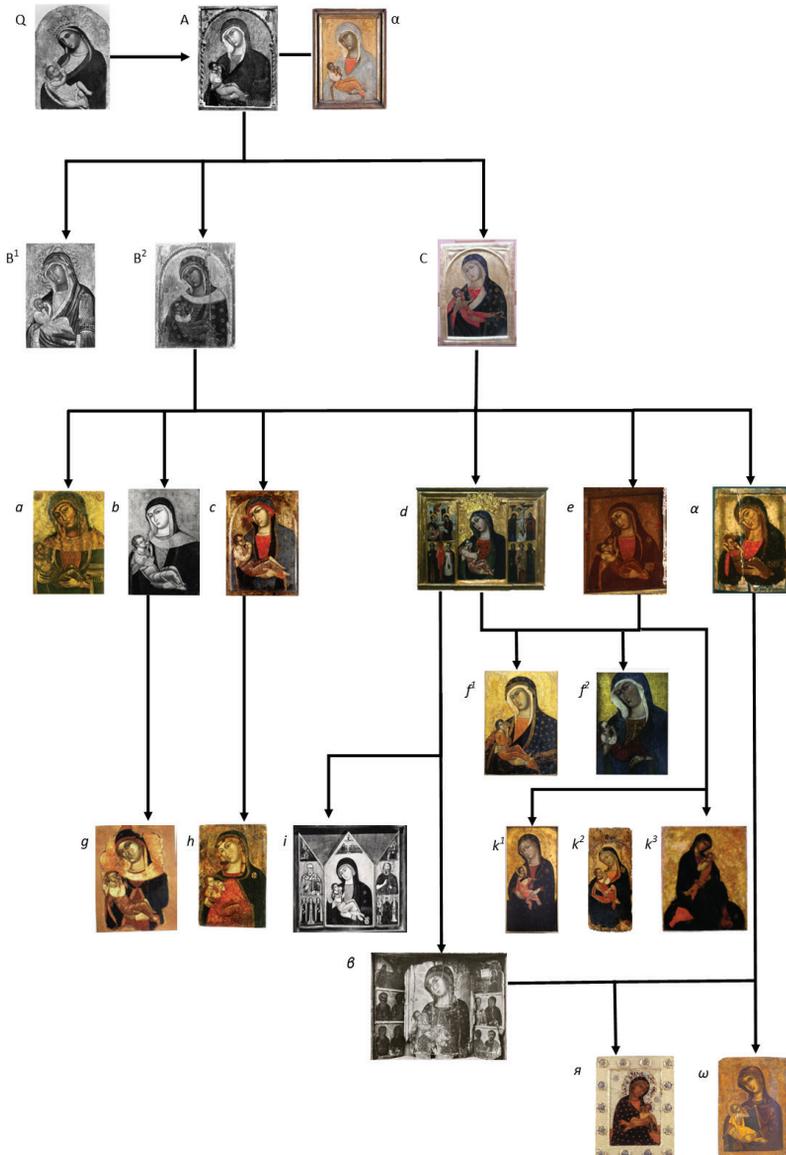
A giudicare dalle numerose repliche disseminate da Venezia alla Sicilia e da Valencia al Monte Sinai, non si può dire che non ci avessero visto giusto.



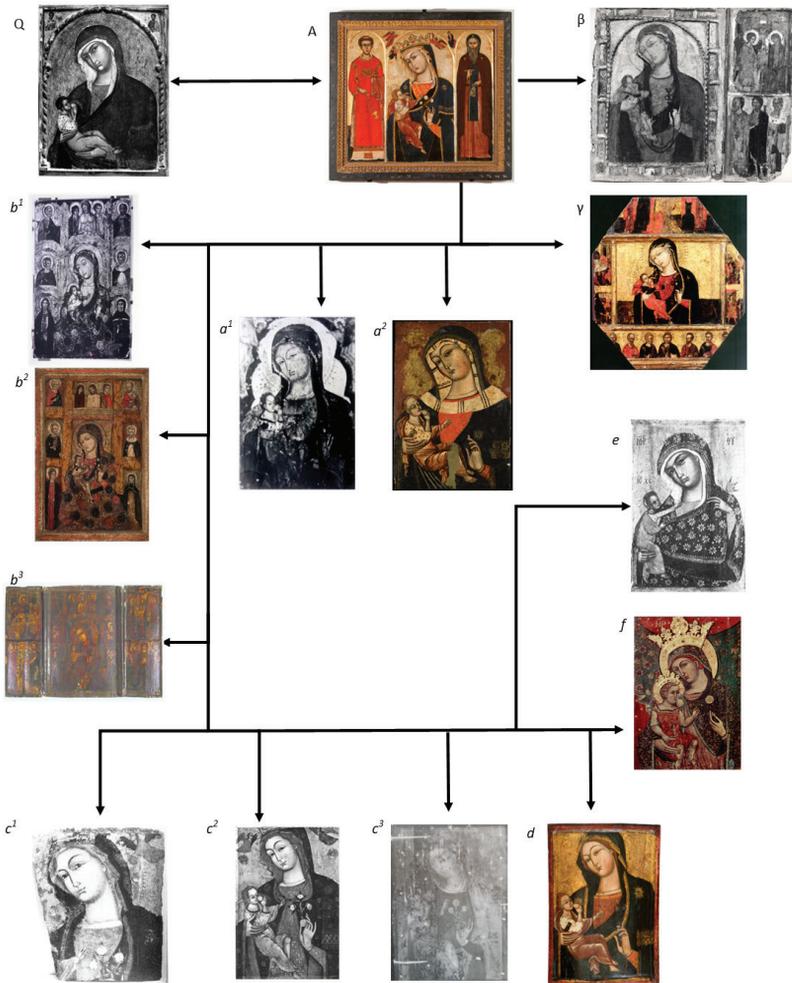
1. Ricostruzione ipotetica dei rapporti di affinità/derivazione tra dipinti su tavola a carattere misto bizantino-veneziano secondo lo schema della *Glykophilousa*.



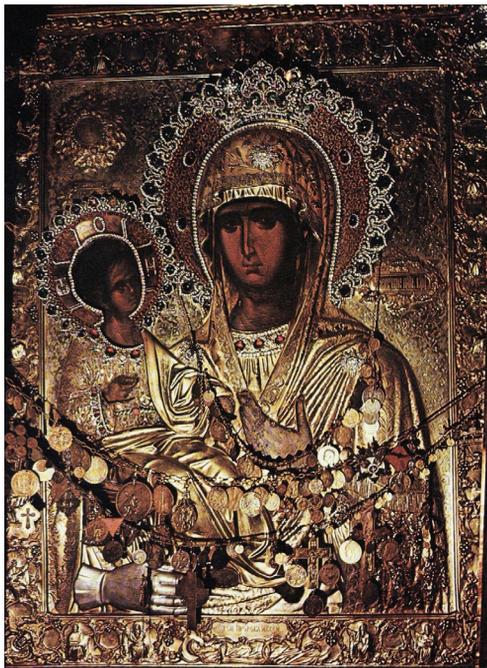
2. Ricostruzione ipotetica dei rapporti di affinità/derivazione tra dipinti su tavola a carattere misto bizantino-veneziano in cui compare il motivo del risvolto o panno bianco gettato sulle spalle della Vergine.



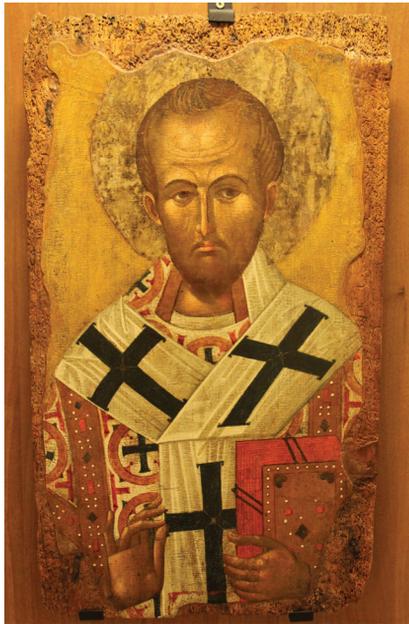
3. Ricostruzione ipotetica dei rapporti di affinità/derivazione tra dipinti su tavola a carattere misto bizantino-veneziano secondo lo schema della *Galaktotrophousa*.



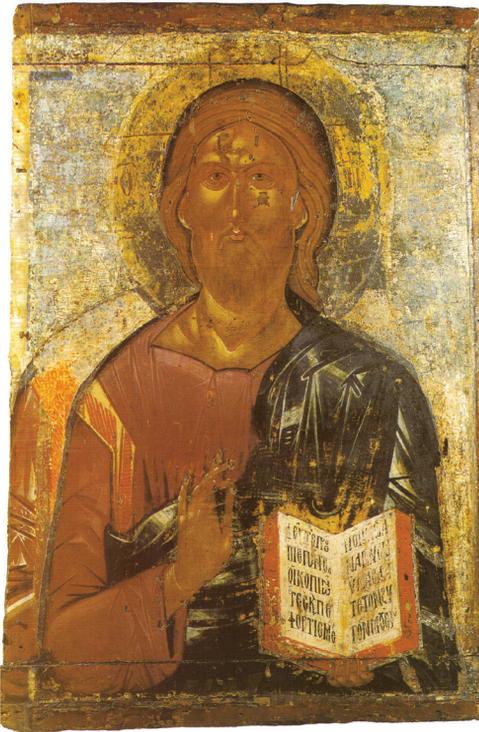
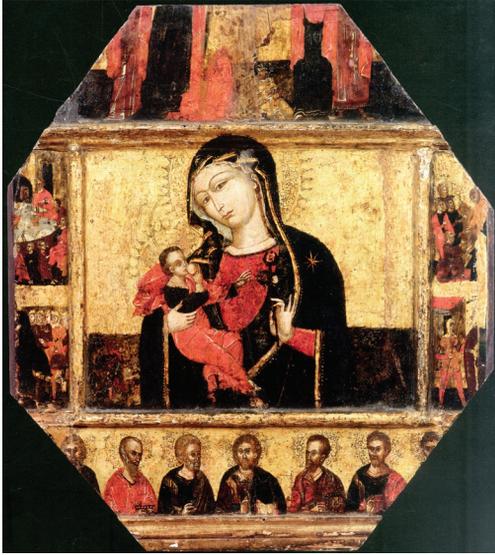
4. Ricostruzione ipotetica dei rapporti di affinità/derivazione tra dipinti su tavola a carattere misto bizantino-veneziano secondo lo schema della *Galaktotrophousa* (variante col fiore in mano alla Vergine).



5. *Madonna col Bambino Galaktotrophousa e due santi*, ca. 1350. Ubicazione ignota.
6. *Madonna col Bambino «Tricherousa»*, ca. 1350. Monte Athos, Monastero di Chilandar.



7. *Madonna col Bambino Galaktotrophousa e i santi Lorenzo e Antonio abate*, terzo quarto del sec. XIV. Ravenna, Galleria Nazionale.
8. *San Giovanni Crisostomo*, terzo quarto del secolo XIV. Sofia, Museo Nazionale.



9. *Madonna col Bambino Galaktotrophousa, Cristo e gli apostoli e scene della Passione*, ultimo quarto del sec. XIV. Ubicazione ignota.
10. *Cristo Pantokrator*, ultimo quarto del secolo XIV. Verria, Chiesa della Panagia Dexià.

Un'ombra della sua gloria. La percezione occidentale di Bisanzio nel XV secolo, tra impulso documentario e narrazione leggendaria

Costantinopoli: impressioni di una città morente

Il *Liber chronicarum cum figuris et ymaginibus ab inicio Mundi*, meglio noto come la Cronaca di Norimberga (1493), include una xilografia raffigurante «l'assai celebre città imperiale di Costantinopoli» tra le trentadue vedute di città che illustrano il prezioso incunabolo¹. Quest'incisione acquarellata, che occupa la metà inferiore di due pagine adiacenti (fig. 1), è corredata in alto da alcune concise informazioni sulla topografia e sulla storia della città, con particolare enfasi sulla recente conquista ottomana², ma l'artista – un membro della bottega di Anton Koberger – si è spinto ben al di là delle asciutte note vergate dall'autore, l'umanista Hartmann Schedel. Il lettore osserva la città da oriente, presso la punta della penisola triangolare su cui la metropoli è stata edificata, ed è probabilmente per questa ragione che il perimetro dell'abitato è stato compresso a formare un cerchio irregolare, demarcato dall'imponente cinta turrita che si configura senz'altro come l'elemento architettonico più rilevante all'interno della composizione. Lo spazio urbano che queste fortificazioni, apparentemente imprevedibili, racchiudono da ogni lato è, per contro, abbastanza spoglio. Possiamo

¹ Su questa monumentale opera di carattere enciclopedico, celebre in particolare per la quantità (1089) ed eccezionale qualità delle illustrazioni, cfr. E. SHAFFER, *The Nuremberg Chronicle, a Pictorial World History from the Creation to 1493*, Los Angeles 1950 e A. WILSON, *The Making of the Nuremberg Chronicle*, Amsterdam 1976.

² Cfr. HARTMANN SCHEDEL, *Liber chronicarum cum figuris et ymaginibus ab initio mundi usque nunc temporis*, Nürnberg 1493, p. CXXX. Le informazioni sono piuttosto generiche e nessun edificio è descritto in dettaglio, se si esclude un elogio piuttosto convenzionale di Santa Sofia. I fatti storici associati alla città vengono enumerati senza ordine apparente e l'unico che occupa più di una riga o due è il summenzionato resoconto della sua conquista ad opera di Maometto II. Per maggiori informazioni su questo cruciale avvenimento e le circostanze che hanno condotto alla caduta della città, si veda D. NICOLLE, *Constantinople, 1453: the End of Byzantium*, Oxford 2001.

identificare alcuni edifici specifici: Santa Sofia – una rotonda a due piani decorata da delicate guglie e archetti ciechi che sembrano addirsi più al Battistero di Pisa che alla ‘Grande Chiesa’ di Bisanzio – è resa riconoscibile da una didascalia stesa in eleganti caratteri gotici e Giustiniano (curiosamente appiedato) fa capolino lì a fianco, in cima alla vertiginosa colonna dell’*Augusteion*. All’altro capo della mappa, una chiesa coronata da cinque cupole potrebbe voler rappresentare i Santi Apostoli. Tuttavia, ad eccezione di questi meravigliosi monumenti, che sembrano essere stati risparmiati dal tempo, il resto del tessuto urbano è in gran parte costituito da rovine infestate dalla vegetazione e prati incolti, interrotti solo occasionalmente da un campo coltivato o da un mulino. È degno di nota, inoltre, che a oltre quarant’anni dal solenne ingresso di Maometto II in città non un solo monumento ottomano³ sia stato rappresentato. Un aggiornamento del paesaggio urbano che avesse incluso elementi della nuova capitale del sultano avrebbe infatti comportato l’ammissione della definitiva e irreversibile perdita di Costantinopoli, in contrasto con lo spirito crociato che sembra trasparire sia dal testo di Schedel che dall’incisione stessa⁴.

Questa xilografia pare quindi riflettere intenzionalmente una situazione di diversi decenni precedente al momento in cui fu realizzata, identificabile con il triste periodo di declino che segnò l’ultimo mezzo secolo di vita dell’Impero Bizantino, dall’assedio di Costantinopoli

³ L’unica possibile eccezione è la fortezza di Yedikule – «Sette Torri», in turco – che sembra essere stata inserita nell’angolo nord-occidentale della cinta muraria. La localizzazione di questa roccaforte, eretta da Maometto II sul sito di una precedente fortificazione tardo-bizantina nei pressi della Porta d’Oro, sarebbe tuttavia visibilmente errata, ed è possibile che l’artista abbia semplicemente male interpretato un riferimento – visivo o letterario che sia – relativo all’adiacente palazzo delle Blachernae, una parte del quale era in effetti inglobata nelle mura terrestri della città. Cfr. S. YERASIMOS, *Constantinople. De Byzance à Istanbul*, Paris 2014³, pp. 208-11.

⁴ Una simile argomentazione può essere utilizzata per spiegare le summenzionate stranezze topografiche nell’incisione di Koberger, dove peraltro due scudi araldici sono prominentemente esibiti sulle mura della città: il tetragramma dei Paleologi (cfr. A. BABUIN, *Standards and insignia of Byzantium*, «Byzantion», 71/1, 2001, pp. 5-59) e l’aquila bicipite del Sacro Romano Impero. I Paleologi vengono del resto lodati più volte nel testo soprastante e l’enigmatica frase conclusiva («sub Friderico tercio imperatore omnia clarescent», cfr. HARTMANN SCHEDEL, *Liber cronicarum*, p. CXXX) allude probabilmente a un (mai realizzato) progetto di riconquista cristiana della città, che avrebbe dovuto essere guidato dall’imperatore germanico.

portato avanti da Bayezid I (1396-1402) fino alla definitiva caduta della città, nel 1453. In altre parole, l'impressione è che la fonte utilizzata per ridisegnare la forma della città imperiale fosse non tanto la celebre pianta realizzata da Cristoforo Buondelmonti in occasione della sua visita a Costantinopoli, nel 1422 (fig. 4)⁵, né alcun'altra 'esatta' rappresentazione topografica della città, ma piuttosto una combinazione delle sorprendentemente numerose relazioni di viaggio di visitatori occidentali che immortalarono, in quel momento critico per le sorti dell'Impero, l'immagine di una città in declino.

Se il nostro intento fosse quello di rintracciare filologicamente la precisa fonte letteraria cui Schedel potrebbe aver attinto dovremmo adesso dedicarci all'analisi del romanzesco *Reisebuch* del cavaliere bavarese Johann Schiltberger, senza dubbio il principale indiziato⁶, ma

⁵ Cristoforo Buondelmonti, un umanista fiorentino, si recò a Costantinopoli nel 1422 e fu il solo tra i viaggiatori occidentali che la visitarono a produrre una mappa della città anteriormente alla conquista ottomana. La mappa in questione è stata inclusa tra le piante contenute in una delle sue opere geografiche, il *Liber insularum Archipelagi* (Cfr. *Description des îles de l'Archipel par Christophe Buondelmonte: version grecque par un anonyme, publiée d'après le manuscrit du Serail avec une traduction française et un commentaire*, éd. par É. Legrand, Paris 1897) e fu ricopiata più volte nel corso del XV secolo. È possibile che Schedel possa aver consultato quest'opera direttamente, grazie ai suoi legami con i circoli umanistici attivi a Firenze o, più probabilmente, per il tramite di Henricus Martellus, un cartografo di Norimberga trasferitosi a Firenze nel 1480, e il suo *Insularium Illustratum*, direttamente derivato dal lavoro di Buondelmonti; Cfr. N. BOULOUX, *L'Insularium illustratum d'Henricus Martellus*, «The Historical Review/La Revue Historique», 9, 2012, pp. 77-94; R. WEISS, *Un umanista antiquario: Cristoforo Buondelmonti*, «Lettere Italiane», 16/2, 1964, pp. 105-16; G. GEROLA, *Le vedute di Costantinopoli di Cristoforo Buondelmonti*, «Studi bizantini e neoellenici», 3, 1931, pp. 249-79 e I.R. MANNERS, *Constructing the Image of a City: The Representation of Constantinople in Christopher Buondelmonti's Liber Insularum Archipelagi*, «Annals of the Association of American Geographers», 87, 1997, pp. 72-102.

⁶ Uno dei codici più antichi a preservare il racconto della vita avventurosa di questo cavaliere bavarese, che soggiornò brevemente a Costantinopoli alla metà degli anni Venti del Quattrocento, mentre fuggiva dai suoi padroni timuridi, è infatti preservato nella Biblioteca comunale di Norimberga, dove sembra sia stato conservato *ab antiquo*. Una delle edizioni in lingua tedesca dell'opera è infatti basata su di esso. Cfr. *Hans Schiltbergers Reisebuch nach der Nürnberger Handschrift*, hrsg. von V. Langmantel, Tübingen 1885. Per una buona traduzione inglese del passo specifico in cui l'autore descrive Costantinopoli si veda invece *Bondage and Travels of Johann Schiltberger*. A

non è questo l'obiettivo del presente lavoro. Ci proponiamo, piuttosto, di usare la veduta sopradescritta come un utile complemento, uno strumento in grado di consentirci di visualizzare più facilmente e di mettere in prospettiva ciò che emergerà dall'analisi dei due testi che costituiscono l'autentico oggetto della nostra indagine: l'*Embajada a Tamorlán*, di Ruy González de Clavijo, e le *Andanças e Viajes* di Pero Tafur.

Spesso presi in considerazione unitariamente – soprattutto nella tradizione accademica spagnola⁷ – questi due autori castigliani costituiscono infatti a nostro avviso la perfetta esemplificazione di due distinti approcci letterari e, per così dire, di due 'reazioni' molto diverse di fronte alla complessa eredità culturale di Bisanzio, riassumendo in se stessi le principali tendenze che sono rintracciabili, più in generale, nel relativamente vasto *corpus* di descrizioni della città tra il XIV e il XV secolo⁸.

native of Bavaria, in Europe, Asia, and Africa, 1396-1427, ed. by J. Buchan Telfer with notes of P. Bruun, Cambridge 2010, pp. 79-85.

⁷ La tendenza è infatti quella di racchiudere entrambi gli autori sotto l'etichetta 'letteratura di viaggio', senza riconoscere le profonde differenze esistenti tra i due o, più spesso, minimizzandole. Cfr. B.W. FICK, *El libro de viajes en la España medieval*, Santiago de Chile 1976; F. LÓPEZ ESTRADA, *Viajeros castellanos a Oriente en el siglo XV*, in *Viajes y viajeros en la España medieval*, Actas del V Curso de Cultura Medieval, coord. por J.L. Hernando, P.L. Huerta y M.A. García Guinea, Madrid 1997, pp. 59-82 e ID., *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid 2003; M.A. PÉREZ PRIEGO, *Estudio literario de los libros de viajes medievales*, «Epos», 1, 1984, pp. 217-39; E. POPEANGA CHELARU, *Lectura e investigación de los libros de viajes medievales*, «Revista de Filología Románica», 1, 1991, pp. 9-26 e J. RUBIO TOVAR, *Libros españoles de viajes medievales*, Madrid 1986.

⁸ Per una panoramica generale delle descrizioni di Costantinopoli ad opera degli occidentali in età tardo-bizantina si veda il fondamentale articolo di M. ANGOLD, *The Decline of Byzantium Seen through the Eyes of Western Travellers*, in *Travel in the Byzantine World*, Papers from the Thirty-Fourth Spring Symposium of Byzantine Studies, ed. by R. Macrides, Aldershot 2002, pp. 213-32, che rimane probabilmente il migliore e più conciso contributo su questo argomento allo stato attuale della ricerca. Tale gruppo eterogeneo includerebbe, stando alla classificazione dello studioso britannico, autori che probabilmente non misero mai piede nell'Impero, come John Mandeville (cfr. *The Travels of Sir John Mandeville*, tr. by C.W.R.D. Moseley, Harmondsworth (London) 1983, pp. 45-52) e Philippe de Mézières (cfr. PHILIPPE DE MÉZIÈRES, *Songe du viel pelerin*, éd. crit. par J. Blanchard, avec la coll. de A. Calvet

L'obiettivo della nostra indagine è duplice. A un primo livello, il più superficiale, ci avvarremo di entrambe le testimonianze come di una fonte di informazioni che ci permetta – con le dovute cautele – di ricostruire ‘archeologicamente’ l'aspetto della città di Costantino nella prima metà del XV secolo e di comprendere come lo spazio urbano funzionasse – o stesse cessando di funzionare – man mano che l'entità politica di cui essa era il centro e il cuore progrediva nel suo declino. Infatti, come vedremo, entrambi i viaggiatori raggiunsero la capitale imperiale in un momento cruciale di questo processo di deterioramento e lo spazio di una generazione (trentacinque anni esatti) che li separa ci consentirà di comprendere meglio tale progressiva disaggregazione dell'assetto urbano. Il secondo passaggio consisterà invece nella più attenta e consapevole analisi delle differenti modalità di ricezione e rielaborazione delle informazioni adottate da Clavijo e Tafur, i quali si configurano in qualche modo come ‘campioni’ di due modalità narrative ben distinte.

Queste modalità – che definiamo qui provvisoriamente ‘storico-documentaria’ e ‘mitologica’ – non sono certo nuove, né il loro impiego è limitato a Costantinopoli all'interno delle più vaste opere dei due autori, ma è indubbiamente interessante osservare come due viaggiatori pressoché contemporanei, di simile estrazione sociale e provenienti dal medesimo regno possano essere stati condizionati a tal punto dall'uso di queste lenti che l'immagine stessa della città ne risulta deformata fino quasi a divenire irriconoscibile. Prima di tutto, però, occorre introdurre i personaggi attraverso gli occhi dei quali ci

et D. Kahn, 2 voll., Genève 2015); diplomatici che, proprio come Clavijo, si recarono in città per ragioni di stato, come il borgognone Bertrandon de la Brocquière (cfr. *The Travels of Bertrandon de la Broquiere to Palestine and His Return from Jerusalem overland to France, during the years in 1432 and 1433*, ed. by T. Jones, Hafod (Aberystwyth) 1807) e dagli anni Venti del Quattrocento, una categoria interamente nuova: gli umanisti italiani. Insieme al summenzionato Buondelmonti sembra opportuno nominare almeno altri due personaggi. Il proto-antiquario Ciriaco d'Ancona (cfr. *CYRIAC OF ANCONA, Later Travels*, ed. and tr. by E.W. Bodnar with C. Foss, Cambridge (MA) 2003), che realizzò tra l'altro una serie di disegni dei monumenti della città – per la maggior parte sfortunatamente perduti – e Francesco Filelfo, che visse e studiò a Costantinopoli per un lungo periodo di tempo e restò in contatto per tutta la vita con gli studiosi ‘greci’ che ebbe modo di conoscere lì. Cfr. *Cent-dix lettres grecques de François Filelfe: publiées intégralement pour la première fois d'après le Codex Trivulzianus 873*, éd. par. É. Legrand, Paris 1892.

accingiamo ad esplorare Bisanzio: chi erano Clavijo e Tafur, e quali circostanze li hanno condotti nell'Impero?

Non sappiamo molto riguardo a Ruy González de Clavijo; in effetti, la maggior parte delle informazioni che possediamo su di lui sono ricavate dalla sua stessa opera. Sembra che sia nato a Madrid – un centro in espansione, già all'epoca – rampollo di una famiglia della piccola nobiltà. Sulla data non abbiamo alcuna certezza, ma è stato ipotizzato che debba aggirarsi intorno al 1350 dato che al momento della sua partenza per l'Oriente aveva già da tempo passato il fiore degli anni, per poi morire, presumibilmente di vecchiaia, nel 1412. La sua fortuna fu fatta quando l'allora re di Castiglia, Enrico III, lo prese al suo servizio, garantendogli una rendita e nominandolo *camarero del rey*, ossia funzionario responsabile della gestione del proprio tesoro privato⁹. Pertanto, anche se formalmente un nobile e un cavaliere investito, Clavijo era in primo luogo un ufficiale regio esperto e di provata lealtà, qualità che lo resero particolarmente adatto a guidare una spedizione pericolosa verso un regno ancora sconosciuto. Come il titolo della sua opera rivela fin dal principio, infatti, Ruy González si era visto affidare la missione più insolita e più importante della sua vita: raggiungere la favolosa corte di Samarcanda, dove regnava allora Tamerlano¹⁰.

Come lui stesso spiega nella lunga introduzione all'*Embajada*, scritta subito dopo il ritorno in Spagna, nel 1406, la cocente sconfitta che l'allora misterioso sovrano delle steppe inflisse al sultano ottomano Bayezid I nella battaglia di Ankara (1402), fece comprendere a Enrico III che l'auto-proclamato successore di Gengis Khan era una

⁹ La maggior parte delle informazioni biografiche cui facciamo riferimento sono utilmente riassunte nell'introduzione a due tra le più recenti edizioni in lingua spagnola dell'*Embajada*; cfr. R. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, *Embajada a Tamorlán*, ed. de F. López Estrada, Madrid 1999, pp. 30-1 e D.R. EZQUERRA ABADÍA, *Ruy González de Clavijo. Viajero por el Asia Central*, Madrid 1974. Una sorprendente mole di informazioni – per quanto non tutte verificabili – è contenuta anche nell'introduzione alla prima traduzione inglese dell'opera; cfr. *Narrative of the Embassy of Ruy Gonzalez de Clavijo to the Court of Timour at Samarcand, A.D. 1403-6*, ed. by C.R. Markham, London 1859, pp. 1-xv.

¹⁰ In effetti questa è l'unica ragione per cui il nobile castigliano viene menzionato – e lodato – negli annali della sua città, Madrid. Egli compose persino un poema dedicato alla moglie, poco prima della sua partenza, in cui definisce fieramente se stesso un messaggero alla corte di Tamerlano. A quanto pare il fatto fu persino riportato a grandi caratteri sul suo sarcofago di marmo, oggi non più esistente (cfr. *ibid.*).

forza con cui bisognava fare i conti e, potenzialmente, un formidabile alleato contro i turchi¹¹. Costantinopoli, dunque, non costituì che una tappa, per quanto lunga, nel corso dell'itinerario che avrebbe condotto Clavijo e i suoi compagni alla presenza di Timur, nel cuore dell'Asia Centrale. Nel tracciare il percorso del loro viaggio su una mappa realizziamo subito, infatti, il senso d'urgenza che una missione diplomatica di tale importanza ebbe a far gravare sugli ambasciatori: le capitali dei due regni, Toledo e Samarcanda, sono collegate da una linea ininterrotta, e le uniche deviazioni dall'itinerario prefissato appaiono chiaramente dettate dalle pratiche di navigazione dell'epoca, che prevedevano rotte di cabotaggio (fig. 2).

L'*Embajada*, del resto, ci viene presentata fin dall'inizio come il resoconto ufficiale della spedizione, duplicato esatto della relazione resa al sovrano e trasposizione puntuale e fedele degli appunti che Clavijo avrebbe preso durante il viaggio. Al momento di elencare le ragioni che l'hanno portato a decidere di fissare per iscritto le circostanze del suo viaggio Clavijo afferma infatti, alla fine del prologo:

[...] e poiché la sopradetta missione è molto ardua, e il viaggio è molto lungo, è adeguato e necessario (*es necessario e cumplidero*) mettere per iscritto un resoconto di tutti i luoghi ed i paesi attraverso i quali i detti ambasciatori ebbero a passare, e delle cose che accaddero loro, in modo tale che non cadano nell'oblio e meglio e più veritariamente si possano raccontare e sapere (*por que no cayan en olvido e mejor e más verdaderamente se puedan contar e saber*)¹².

¹¹ Questa battaglia, a seguito della quale il sultano ottomano fu preso prigioniero, ebbe notevoli conseguenze sull'equilibrio geo-politico della regione e la notizia della sconfitta turca fu ricevuta con meraviglia nelle corti dell'Europa occidentale, che generalmente la interpretarono come un segno dell'intervento divino. Un buon esempio di tale reazione è fornito dalla cronaca attribuita a Michel Pintoin – meglio noto come il «Religioso di Saint-Denis» – che era presente quando la notizia fu riferita al suo re, Carlo VI, e all'imperatore bizantino Manuele II, che risiedeva all'epoca presso la corte francese. Cfr. LE RELIGIEUX DE SAINT-DENIS, *Chronique du regne de Charles VI, 1380-1422*, 9 voll., éd. et rév. par N. Desgrugillers-Billard, Clermont-Ferrand 2007-08, III, 1395-1400: *Bajazet la foudre*, 2007, pp. 47-8. Per quanto ci concerne più da vicino, sembra che due diplomatici castigliani fossero presenti al momento della battaglia e che fu il loro rapporto sulla schiacciante vittoria di Tamerlano che convinse Enrico III ad inviare un'ambasciata a Samarcanda, cfr. *Narrative of the Embassy*, p. 4.

¹² Cfr. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, *Embajada a Tamorlán*, p. 79, tr. dell'autore. Non è sorprendente, considerando questa premessa, che il resoconto di Clavijo sia stato pre-

L'autore vuole evidentemente presentarsi come uno scrupoloso servitore dell'interesse pubblico, che aiuta con la propria esperienza personale a riempire una lacuna nella conoscenza delle terre straniere che ha avuto modo di attraversare. Noi, in quanto lettori, dovremmo dunque venire indotti a credere che il resoconto in questione sarebbe stato composto esclusivamente sulla scorta del senso di responsabilità dell'autore – *cumplidero*, forse l'aggettivo più rivelatore, significa per l'appunto «appropriato» – che si fa garante anche della veridicità della descrizione dei luoghi sopracitati e dei costumi dei popoli che li abitano.

Pero Tafur, dal canto suo, era un personaggio interamente diverso, come la traiettoria delle sue peregrinazioni dimostra chiaramente. Nato tra il 1405 e il 1409 a Siviglia (o Cordoba, secondo alcuni studiosi)¹³ e allevato nella casa di Luis González de Guzmán, non era tuttavia come lui un membro dell'alta aristocrazia ed è stato persino suggerito che, nonostante le ripetute asserzioni di Pero e la sua rivendicazione di discendere da un antico e prestigioso lignaggio, suo padre fosse in effetti un ricco mercante¹⁴. Diversamente da Clavijo, Tafur non aveva

cocemente pubblicato da un filologo e antiquario della statura di Gonzalo Argote de Molina, che lo ritenne utile in quanto fonte storica, per poi essere incluso da Antonio de Sancha nel novero dei classici spagnoli in virtù della sua autorevolezza (cfr. *Historia del gran Tamorlan, e itinerario y enarracion del viage, y relacion de la embajada que Ruy Gonzalez de Clavijo le hizo por mandado del muy poderoso señor rey Don Henrique el Tercero de Castilla*, ed. de G. Argote de Molina, Madrid 1782). In tempi più recenti, peraltro, la prefazione della prima traduzione inglese definisce l'opera «the oldest Spanish narrative of travels of any value, written by a trusty old knight» (*Narrative of the Embassy*, p. I). Un'ulteriore prova dell'apprezzamento che la 'veridicità' delle descrizioni di Clavijo ha suscitato nei lettori moderni è data dalla sua inclusione all'interno della raccolta di testi relativi ai monumenti ed alle opere d'arte di Bisanzio curato da C.A. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs (NJ) 1972.

¹³ Infatti, anche se l'autore dichiara esplicitamente di essere un «castellano natural de Sevilla», la presenza del suo nome nel registro dei *venticuatro regidores* – i ventiquattro membri del consiglio cittadino – di Cordoba nel 1476 è stata interpretata a lungo come una prova della sua origine cordovana. Tuttavia recenti indagini hanno gettato nuova luce sulla faccenda e sembra che Siviglia sia effettivamente stata la città natale dell'autore, rafforzando la credibilità delle sue affermazioni. Cfr. P. TAFUR, *An-danças e viajes*, tr. por M.A. Pérez Priego, Sevilla 2009, pp. xvii-xxiv.

¹⁴ Questa suggestiva ipotesi è stata formulata da Margaret Wade Labarge, che ha

ancora trent'anni quando decise, dichiaratamente per noia e desiderio di avventura¹⁵, di visitare la Terra Santa, insieme a qualsiasi altro luogo che catturasse il suo interesse lungo la strada: finì così per girovagare per quattro lunghi anni (1435-39), spostandosi continuamente da un posto all'altro e spesso percorrendo più volte la medesima via, cambiando ripetutamente i suoi piani dopo aver ricevuto suggerimenti contrastanti da parte degli amici che si procurò lungo la strada¹⁶, in un perenne vagabondare che è ben rappresentato sulla mappa da una serie di ampie circonvoluzioni (fig. 3). In altre parole egli potrebbe essere definito efficacemente, utilizzando la felice espressione di Ramón Jiménez Fraile, «il primo turista spagnolo»¹⁷. Per lui visitare Costantinopoli fu, a quanto sembra, un atto significativo in se medesimo, frutto di una scelta autonoma. Persino quando racconta della propria udienza presso l'Imperatore, Tafur enfatizza volutamente l'assenza di un qualsivoglia interesse politico, e contrariamente a Clavijo, che doveva rendere conto al re, egli non rappresentava nessuno che non fosse lui stesso. Questa è forse una delle ragioni che rendono la sua opera

sottolineato la familiarità di Tafur con le pratiche mercantili del tempo, in aperto contrasto con la sua difesa – spesso esageratamente enfatica – dell'ordine tradizionale, della cavalleria e della «limpieza de sangre». Cfr. M.W. LABARGE, *Medieval Travellers*, New York 1983, pp. 193-4 e EAD., *Pero Tafur: A Fifteenth-Century Spaniard*, «*Flori-legium*», 5, 1983, pp. 237-47. La sua tesi è stata successivamente ripresa e rielaborata da F. LIBERATORI, *Ideale cavalleresco e mercantilismo nelle Andanças di Pero Tafur*, in *Cronache iberiche di viaggio e di scoperta tra storia e letteratura. In memoria di Erilde Melillo Reali*, a cura di G.B. De Cesare, Napoli 1987, pp. 109-38.

¹⁵ «Di conseguenza, per questa e per altre ragioni, e specialmente in vista della tregua tra il nostro signor Re, Don Juan, e i Mori, nostri nemici naturali, io, avendo sia il tempo che l'opportunità di visitare varie parti del mondo (*me podía dar lugar e otorgar tiempo para que io visitase algunas partes del mundo*), mi sono imbarcato per il mio viaggio per l'ottenimento dei seguenti fini». Cfr. TAFUR, *Andanças e viajes*, p. 6; tr. dell'autore.

¹⁶ Tafur dichiara ad esempio di aver deciso di visitare Roma e il resto dell'Italia sulla base del «buon consejo» di un suo amico veneziano, Carlo Morosini. Cfr. TAFUR, *Andanças e viajes*, pp. 28-9.

¹⁷ Cfr. R. JIMÉNEZ FRAILE, *Pedro Tafur: el primer turista español*, «Sociedad Geográfica Española», 33, 2009, pp. 100-12. F. LÓPEZ ESTRADA l'aveva invece in precedenza definito un giramondo: cfr. F. LÓPEZ ESTRADA, *Pedro Tafur, trotamundos medieval (I)*, «Historia», 16/98, 1984, pp. 111-8; *Pedro Tafur, trotamundos medieval (II)*, *ibid.*, 99, 1984, pp. 111-21.

così attraente per il lettore contemporaneo e che hanno fatto sì che le *Andanças* fossero lette e commentate ampiamente anche al di fuori dei confini della penisola iberica¹⁸.

La distanza tra le due opere non è tuttavia dettata solamente da circostanze esterne, ma è da ricercarsi alla radice, nelle diverse strategie letterarie impiegate dai due autori. A differenza di Clavijo, infatti, Tafur non desidera che il proprio prodotto letterario funzioni come una mera cronaca degli avvenimenti, né l'accuratezza rientra tra i suoi obiettivi primari. C'è una ragione se le *Andanças e Viajes* si aprono con le parole «el estado de cavallería» come l'introduzione di un romanzo cavalleresco: quest'opera funziona autenticamente, e intenzionalmente, come un romanzo. Come Tafur rivendica nel prologo stesso della sua opera, che peraltro è assai più lungo e letterariamente rifinito di quello di Clavijo:

Dalla pratica di viaggiare in terre straniere gli uomini possono ragionevolmente sperare di farsi esperti in ciò che la prodezza richiede (*se pueden conseguir provechos cercanos a lo que proeza requiere*). Pertanto i nobili (*fijosdalgo*) pos-

¹⁸ Infatti, dopo la scoperta del manoscritto e la sua prima pubblicazione (*Andanças e viajes de Pero Tafur. Por diversas partes del mundo avidos (1435-1439)*, ed. de M. Jiménez de la Espada, Madrid 1874) e soprattutto dopo la prima traduzione inglese dell'opera (*Pero Tafur, Travels and adventures, 1435-1439*, tr. by M. Letts, London 1926) la fama di questo resoconto ha eclissato quella dell'opera di Clavijo fuori di Spagna, generando un notevole numero di studi in tutte le principali lingue europee. Cfr. O. CARTELLIERI, *Pero Tafur, ein spanischer Weltreisender des 15. Jahrhunderts*, in *Festschrift Alexander Cartellieri zu seinem sechzigsten Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern*, Weimar 1927, pp. 1-47; A.A. VASILIEV, *Pero Tafur. A Spanish Traveler of the Fifteenth Century and His Visit to Constantinople, Trebizond, and Italy*, «Byzantion», 7, 1932, 1, pp. 75-122; ID., *A note on Pero Tafur*, «Byzantion», 10, 1935, 1, pp. 65-6; C. DIEHL, *Un voyageur espagnol à Constantinople au XV^e siècle*, in *Mélanges Gustave Glotz*, 2 voll., Paris 1932, I, pp. 319-27; M. IZZEDIN, *Deux voyageurs au XV^e siècle en Turquie: B. de La Bronquière et P. Tafur*, «Journal Asiatique», 239/2, 1951, pp. 159-74; F. LIBERATORI, *Pero Tafur, pellegrino e viaggiatore curioso*, in *Studi di iberistica in memoria di Giuseppe Carlo Rossi*, a cura di G.B. De Cesare e E. Melillo Reali, Napoli 1986, pp. 90-9. Per un conciso riepilogo di tutte le principali pubblicazioni – per lo più in lingua spagnola – e delle posizioni espresse dai loro autori, cfr. P. CASTRO HERNÁNDEZ, *Un estado de la cuestión sobre las Andanças e viajes de Pero Tafur: discusiones historiográficas y problemáticas de estudio*, «Revista Historias del Orbis Terrarum, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas», 6, 2013, pp. 27-71.

sono divenire impavidi dove, senza essere conosciuti da alcuno, sono assaliti da difficoltà e pericoli, sforzandosi di mostrarsi degni dei propri antenati, e grazie alle proprie azioni fanno sì che gli stranieri li conoscano per fama (*ser de ellos conocedora la gente estranjera*)¹⁹.

La premessa sottesa all'opera di Clavijo è stata interamente e irrevocabilmente sovvertita, il suo stesso centro focale è mutato, spostandosi dalle terre straniere – attraverso le quali il viaggiatore passava senza alterarne, per così dire, lo stato naturale – al viaggiatore stesso, nella persona di un nobile eroe il quale, nel sopportare le fatiche e i pericoli del viaggio, rende se medesimo, in un audace rovesciamento di prospettiva, noto agli stranieri. È dunque chiaro che il principale scopo di questo 'romanzo di viaggio', ottimo esempio di un sottogenere che può essere fatto risalire, in Occidente, almeno fino ai *Viaggi* di Sir John Mandeville²⁰, non è davvero quello di essere accurato o affidabile ma principalmente quello di intrattenere, generando meraviglia in un modo molto più immediato e trasparente che nella sua più antica controparte²¹.

¹⁹ Cfr. TAFUR, *Andanças e viajes*, p. 6, tr. dell'autore.

²⁰ La premessa che sta dietro ad entrambe le opere è in effetti assai simile: un cavaliere lascia il suo Paese per intraprendere un pellegrinaggio in Terrasanta e, dopo aver visitato le esotiche e lontane terre d'Oriente, mette per iscritto quanto ha visto per divertire e istruire i propri compatrioti. Sull'opera di Mandeville, l'esistenza stessa del quale è stata sovente messa in dubbio, si veda il recente P. TORNAGHI *Travelling with John Mandeville to the Holy Land*, in *Words in Action. Diachronic and Synchronic Approaches to English Discourse. Studies in honour of Ermanno Barisone*, ed. by J. Douthwaite and D. Pezzini, Genova 2008, pp. 49-74. Un altro interessante parallelo può essere tracciato tra l'opera di Tafur e il fortunato genere dei *Mirabilia* medievali, tra cui spicca per originalità il celebre resoconto di Magister Gregorius (MAGISTER GREGORIUS, *The Marvels of Rome*, tr. by J. Osborne, Toronto 1987) ma, come Michael Angold ha doverosamente ribadito, la fusione tra il romanzo cavalleresco e il resoconto di viaggio – già pressoché compiuta nelle *Andanças* – non era mai stata portata a termine con tanta trasparenza in precedenza, neppure nel *Milione* di Marco Polo. Cfr. ANGOLD, *The Decline of Byzantium*, pp. 213-5.

²¹ La dimensione di intrattenimento è infatti esplicitamente sottolineata già nel prologo, dove Tafur afferma, rivolgendosi al proprio mecenate «sapendo che tali compendi e scritti ti sono graditi e servono a rinfrancarti dopo le difficoltà e le preoccupazioni inflitte al tuo nobile spirito da questi tempi inquieti; pertanto [...] ascolta le asperità che ho sopportato in varie parti del mondo. Accetta con amore questo umile

In conclusione questi due lavori non possono essere ricondotti acriticamente, come purtroppo sovente è stato fatto, sotto lo stesso comun denominatore dei 'resoconti di viaggio'. Essi vengono infatti esplicitamente differenziati dagli autori stessi, dato che ognuno di essi proclama già nel prologo l'appartenenza della sua opera a un sottogenere distinto: il diario, nel caso di Clavijo, e il romanzo in quello di Tafur. Avendo ben chiara in mente questa fondamentale distinzione possiamo finalmente accingerci ad analizzare quei passaggi che costituiscono il fulcro della nostra indagine e a salpare, finalmente, per Bisanzio.

A volo d'uccello

Il dettaglio più colorito della veduta di Costantinopoli eseguita per la *Cronaca di Norimberga* è probabilmente la massiccia caracca che, dopo aver ammainato le vele, procede lentamente verso l'approdo (fig. 1). La nave ottempera, nell'economia della composizione, a una serie di funzioni. Innanzitutto deve informare lo spettatore – che dovrebbe identificarsi con una delle figurine dalle vesti sgargianti che affollano il ponte – sull'orientamento stesso della veduta, nonché sulla direzione da cui un viaggiatore come lui, proveniente dalla Baviera, potrebbe attendersi di giungere in città. Inoltre, benché la resa prospettica sia quantomeno incerta, questo punto di riferimento visivo dovrebbe rendere maggiormente leggibile la scala del centro urbano stesso e delle sue mura. Il compito principale di questo artificio, tuttavia, è senza dubbio quello di comunicare con immediatezza una delle principali caratteristiche della città qui rappresentata: Bisanzio, sembra dirci l'ideatore della composizione, è fondamentalmente un porto. Il mare, in quest'incisione, sembra persino irrompere in città attraverso una delle porte urbane – una resa quanto mai bizzarra della foce del torrente Lico – e l'artista si premura altresì di rendere visibili le massicce catene che, in caso di pericolo, avrebbero dovuto bloccare l'accesso al Corno d'Oro²². La capitale bizantina, costruita su una penisola triangolare posta a chiusura dello stretto dei Dardanelli fu in effetti (ri)fondata –

regalo, nel quale [...] troverai, confido, un po' di svago; più ancora dato che chi te lo manda ha sempre cercato e sempre cercherà con duratura devozione di compiacerti». Cfr. TAFUR, *Andanças e viajes*, pp. 6-7, tr. dell'autore.

²² Sulle difese della città, comprese quelle marittime, si vedano le sintesi di B.C.P.

com'è noto – per controllarne le acque e fungere da nodo commerciale tra il Mar Nero e il Mediterraneo, tra Europa e Asia. Pertanto sembra quasi naturale che Clavijo e i suoi compagni abbiano scelto di fermarsi qui prima di procedere lungo la costa settentrionale dell'Asia Minore e raggiungere, infine, Trebisonda.

La cruciale posizione geografica della città non fu tuttavia la sola ragione per cui gli ambasciatori castigliani trascorsero tanto tempo sul Bosforo, dato che un'udienza privata con l'imperatore bizantino, Manuele II Paleologo, era stata presumibilmente concordata ancor prima della partenza della spedizione. Sappiamo, infatti, che i due sovrani si scambiarono lettere quando Manuele era ancora in Francia, nel 1401²³, e sembra plausibile che dopo i fatti di Ankara Enrico III abbia desiderato discutere con lui il progetto di una possibile alleanza in funzione anti-turca che includesse anche Tamerlano. L'importanza della missione spiegherebbe perché già il 28 ottobre 1403, appena quattro giorni dopo che Clavijo e i suoi furono sbarcati, l'Imperatore decise di convocarli per un colloquio privato nel suo palazzo delle Blachernae²⁴, dove furono ricevuti alla presenza dell'intera famiglia imperiale. Questa scena è giustamente una delle più celebrate all'interno dell'opera di Clavijo, ma quel che più ci interessa in questa sede è esaminare un dettaglio apparentemente irrilevante del passo in questione. L'autore, infatti, riporta che in questa occasione ebbe a recarsi in barca «da Pera a Costantinopoli» dato che al momento del loro arrivo gli ambasciatori «proseguirono fino a Pera, dove degli alloggi furono preparati per loro»²⁵; in effetti, sembra che ogni successiva visita della città imperiale fosse necessariamente limitata a una permanenza giornaliera. È legittimo, dunque, chiedersi il perché di tale deviazione. La risposta a questa domanda, apparentemente banale, è in realtà piuttosto complessa, ma

TSANGADAS, *The Fortifications and Defense of Constantinople*, New York 1980 e C. FOSS, D. WINFIELD, *Byzantine Fortifications: an Introduction*, Pretoria 1986.

²³ Cfr. J.W. BARKER, *Manuel II Paleologus (1391-1425): A Study in Late Byzantine Statesmanship*, New Brunswick 1969, p. 183.

²⁴ Clavijo, abitualmente piuttosto loquace, si astiene infatti dal menzionare il soggetto della conversazione, limitandosi a un sibillino riferimento a «lo que avian fablado»; l'impressione che si trattasse di una trattativa segreta, le cui clausole erano materia sensibile ancora nel 1406, ne risulta dunque rafforzata. Cfr. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, *Embajada a Tamorlán*, pp. 114-5.

²⁵ Cfr. *ibid.*

ci aiuterà a mettere in prospettiva sia i resoconti di Clavijo e Tafur che l'incisione dalla quale abbiamo preso le mosse.

All'arrivo del primo dei nostri testimoni, nel 1403, la via marittima non era soltanto il modo preferibile di raggiungere Costantinopoli, ma a tutti gli effetti l'unico praticabile, visto l'effettivo accerchiamento della città e del suo contado ad opera dei territori ottomani circconvicini. Quel che è peggio, la maggior parte delle navi di passaggio non approdavano neppure in territorio bizantino, bensì in un'enclave genovese, la summenzionata colonia di Pera. Questo piccolo insediamento sulla sponda settentrionale del Corno d'Oro era stato ceduto ai genovesi già da Michele VIII Paleologo nel 1267, in accordo con le condizioni stipulate nel trattato di Ninfedo, una concessione destinata ad infliggere un duro colpo al bilancio commerciale dell'Impero²⁶. Infatti i genovesi, come a suo tempo i veneziani, furono esentati dal *kommerkion*, o dazio sulle importazioni; diversamente dai propri rivali, tuttavia, essi avevano di fatto una propria città separata e indipendente dalla capitale imperiale, che provvidero a fortificare rapidamente e con successo. Come se non bastasse, il porto di Pera era provvisto, come sia Clavijo che Tafur provvidero ad annotare, di un fondale più profondo, in grado di consentire alle grandi e pesanti navi commerciali del XIV e XV secolo di gettare l'ancora direttamente in porto, senza doversi avvalere di imbarcazioni più piccole per caricare e scaricare merci e passeggeri²⁷. I Bizantini, naturalmente, cercarono di reagire quando si avvidero dell'errore commesso ma una serie di disastrose sconfitte navali e, soprattutto, il progredire dei conflitti interni che segnarono il rapido declino dell'Impero nel corso del XIV secolo ridussero di fatto i Paleologi all'impotenza²⁸. Più di un secolo dopo Clavijo non può dunque che commentare asciuttamente:

²⁶ Cfr. K.-P. MATSCHKE, *The Late Byzantine Urban Economy, Thirteenth-Fifteenth Centuries*, in *The Economic History of Byzantium. From the Seventh through the Fifteenth Century*, ed.-in-chief A.E. Laiou, 3 voll., Washington D.C. 2002, II, pp. 463-95.

²⁷ Tafur, in particolare, annota che «ogni nave, per quanto grande, può sostare in acque chiare e profonde, con il suo bompresso a terra, in modo tale che non potrebbe aversi un approdo migliore». Cfr. TAFUR, *Andanças e viajes*, p. 125. Sulle relazioni bizantino-genovesi e l'amministrazione della colonia di Pera si vedano invece M. BAILLARD, *La Romanie génoise (XII^e-début du XV^e siècle)*, 2 voll., Roma 1978 e A. DALLEGGIO D'ALESSIO, *Galata et la souveraineté de Byzance*, «Revue des études byzantines», 19, 1961 (Mélanges Raymond Janin), pp. 315-27.

²⁸ L'ultimo, debole tentativo fu effettuato nel 1434, quando Giovanni VIII fu co-

Per quanto la città [Constantinopoli] sia ampia, non è tuttavia ben popolata, dato che nel mezzo di questa ci sono molti recinti che racchiudono campi di frumento e alberi da frutto. La parte più popolosa è presso il mare e il più grande traffico è dalla città verso l'esterno, attraverso le porte che si aprono sul mare; specialmente le porte che conducono alla città di Pera, a causa delle navi che vanno lì a scaricare, e dato che quelle di entrambe le città passano dall'una all'altra con le proprie mercanzie [...]. Pera è una piccola città, ma ben popolata e circondata da mura, e contiene buone e belle case. È abitata da Genovesi ed è un dominio di Genova²⁹.

Il contrasto non potrebbe essere più stridente e parla chiaramente dello stato di dipendenza economica che si era venuto a creare tra l'orgogliosa e antica, ma spopolata capitale e il nuovo centro economico, che porta le navi in transito a disertare parzialmente persino gli antichi *emboloi* sul fianco settentrionale di Costantinopoli. I disperati tentativi degli ultimi Paleologi di ri-orientare gli assi commerciali della città per venire incontro alle necessità dei mercanti stranieri, in particolare genovesi e veneziani ma anche catalani, toscani e anconitani, risultarono vani. Ancora una volta questa situazione è rispecchiata efficacemente nella xilografia tratta dalla *Cronaca di Norimberga* (fig. 1), dove vediamo come Pera sia raffigurata come un'impenetrabile cortina di edifici in pietra, a stento distinti dalle alte, minacciose mura dell'insediamento; un paio di case sono persino dotate di tetti spioventi, senza dubbio per accentuarne il carattere occidentale. In contrasto, l'unica porzione della 'città vecchia' in cui gli edifici sono relativamente fitti e non immediatamente riconoscibili come architetture monumentali è proprio la zona costiera che fronteggia la colonia genovese. Del resto non fu solo Clavijo a rilevare la distanza tra il piccolo ma fiorente insediamento occidentale e l'enorme ma semideserta sede del trono imperiale; se possibile, anzi, i resoconti che si avvicendarono nei decenni successivi si dimostrano sempre più acutamente consapevoli di questa contraddizione. Pero Tafur, ad esempio, scrive:

La città è scarsamente popolata. È divisa in quartieri, e quello presso la riva

stretto a difendere la capitale da una rappresaglia dei genovesi dopo aver tentato di adottare delle nuove misure atte a dirottare le navi mercantili da Pera e costringerle ad attraccare a Costantinopoli. Cfr. N. NECİPOĞLU, *Byzantium between the Ottomans and the Latins. Politics and Society in the Late Empire*, Cambridge 2009, pp. 190-1.

²⁹ Cfr. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, *Embajada a Tamorlán*, pp. 143-5; tr. dell'autore.

del mare ha la popolazione più numerosa. Gli abitanti non sono ben vestiti, ma tristi e poveri, mostrando le sventure della propria gente che non sono, tuttavia, tremende come si meriterebbero, dato che sono un popolo vizioso, immerso nel peccato [...]. Girano continuamente per la città, lamentandosi come se fossero in lutto, e così molto tempo fa presentarono la disgrazia che è caduta su di loro. Su un fianco della città c'è il molo. È vicino al mare e dev'essere stato davvero magnifico; anche adesso è sufficiente ad ospitare le navi [...]. La città di Pera ha circa 2000 abitanti. È molto ben munita e ha buoni fossati e terrapieni. Le chiese e i monasteri sono eccellenti e c'è un buon banco di cambio, ben costruito e protetto. Gli edifici sono degni di nota ed elevati, come a Genova.

La gente comune è greca, ma sono governati dai Genovesi, che ricoprono tutti i pubblici uffici. È un luogo di molti traffici, con merci che vengono dal Mar Nero, ma anche dall'Occidente, come dalla Siria e dall'Egitto, e tutti i mercanti sono ricchi. Pera era precedentemente conosciuta come Galata³⁰.

La forza drammatica di tale giustapposizione, magistralmente impiegata da Tafur per ottenere un preciso effetto retorico, deve essere apparsa fin troppo reale agli abitanti di Costantinopoli, i quali – con poche eccezioni³¹ – ebbero a sopportare un graduale impoverimento, reso ancora più evidente dalla ricchezza dei propri vicini di origine latina. Questo passaggio ci permette altresì di notare, una volta di più, l'alto grado di finitura letteraria che l'autore andaluso vuole imprimere alla sua opera. Egli infatti, diversamente dall'affettata distanza ed auto-imposta austerità di cui fa mostra Clavijo, impiega confidentemente le proprie risorse linguistiche per drammatizzare una scena, invece che limitarsi a descriverla. Se il nostro incisore avesse effettivamente attinto alle *Andanças* come fonte primaria scorgeremmo di certo aggirarsi, tra gli edifici in rovina, una processione di miserevoli figure, immortalate nell'atto di piangere la gloria perduta della propria patria. Va tenuto a mente, a questo proposito, che Tafur mise per iscritto le memorie del suo viaggio solo dopo il 1454, quando Costantinopoli era già caduta, e pertanto popola il racconto di profe-

³⁰ Cfr. TAFUR, *Andanças e viajes*, pp. 157 e 160, tr. dell'autore.

³¹ Infatti sembra che un piccolo numero di famiglie aristocratiche – tra cui i Goudeles, gli Iagaris e i Notaras – abbia prosperato grazie al commercio con i genovesi e i veneziani, investendo parte di quel denaro nella costruzione di nuove, lussuose residenze nobiliari a Costantinopoli. Cfr. NECIPOĞLU, *Byzantium*, pp. 209-16 e J. HARRIS, *The End of Byzantium*, New Haven (CT)-London 2010, pp. 53-4.

zie *post factum* che dovrebbero dimostrare, a suo dire, l'ineluttabilità della tragedia³².

In effetti, i mercanti occidentali con le loro speculazioni commerciali erano lungi dall'essere l'unico problema dell'Impero. Le guerre civili del XIV secolo avevano esaurito le risorse dello stato e durante l'ultimo mezzo secolo della sua esistenza la *Βασιλεία τῶν Ῥωμαίων* fu sostanzialmente ridotta alla capitale stessa, un'enclave circondata da forze ostili³³. Solo pochi anni prima dell'arrivo di Clavijo a Costantinopoli, nel 1394, il bellicoso sultano Bayezid I aveva cinto la città d'assedio, isolandola sia per terra che per mare. Il blocco ebbe in particolare un effetto disastroso sugli strati più poveri della popolazione, che non avevano denaro a sufficienza per acquistare cibo sul mercato nero; numerosi casi di fuga sono documentati dalle nostre fonti, e sembra che alcuni civili siano addirittura giunti a calarsi con delle funi dalle mura di terra pur di salvarsi³⁴. Nel 1402, quando le truppe di Bayezid tolsero finalmente l'assedio per fronteggiare le truppe di Timur sul campo di Ankara, la città era stata tagliata fuori dal mondo esterno per quasi sette anni e le perdite, sia in termini economici che demografici, furono spaventose. Stando alle stime più prudenti, solo 50.000 persone restavano ad abitare una città che era stata progettata per ospitarne mezzo milione³⁵.

L'assedio ebbe anche una serie di conseguenze impreviste. Fu infatti la disperata condizione in cui versava Costantinopoli che convinse Sigismondo d'Ungheria e Filippo il Buono di Borgogna ad andare fino in fondo con l'idea di una crociata anti-turca che culminò – com'è

³² Cfr. TAFUR, *Andanças e viajes*, pp. XXXI-XXXIII.

³³ Il despotato di Morea, per quanto formalmente parte dell'Impero, all'epoca era infatti governato pressoché autonomamente dal fratello minore di Manuele, Teodoro I, mentre Salonico era caduta in mano turca nel 1387. Con l'eccezione di Costantinopoli, dunque, solo le fortezze di Selimbria e Mesembria, insieme ad alcune piccole isole egee, rimanevano sotto il diretto controllo dell'Imperatore. Cfr. A. BAKALOPULOS, *Les Limites de l'Empire Byzantin depuis la fin du XIV^e siècle jusqu'à sa chute (1453)*, «Byzantinische Zeitschrift», 55, 1962, 1, pp. 56-65.

³⁴ Sull'assedio e le sue disastrose conseguenze cfr. D. BERNICOLAS-HATZOPOULOS, *The First Siege of Constantinople by the Ottomans (1394-1402) and its Repercussions on the Civilian Population of the City*, «Byzantine Studies/Études Byzantines», 10/1 1983, pp. 39-51 e ΝΕΚΙΠΟĞLU, *Byzantium*, pp. 149-83.

³⁵ Cfr. *ibid.* e E. FRANCÈS, *Constantinople byzantine aux XIV^e et XV^e siècles. Population-Commerce-Métiers*, «Revue des études Sud-Est européennes», 7, 1969, 2, pp. 405-12.

noto – nell'imbarazzante sconfitta di Nicopoli. Tra i prigionieri che gli ottomani catturarono in questa occasione spiccano il summenzionato Johann Schiltberger e un altro cavaliere che verrà ad essere assai importante nelle questioni d'Oriente: Jean le Meingre, meglio conosciuto come le maréchal de Boucicaut³⁶. Fu proprio quest'ultimo che, una volta liberato e ritornato a Costantinopoli al comando di una piccola spedizione di soccorso, convinse l'imperatore Manuele II a recarsi personalmente in Occidente in modo da ottenere dai sovrani europei i mezzi per provvedere alla difesa della città. L'imperatore fece ritorno solo il 9 giugno del 1403, pochi mesi prima che Clavijo e i suoi compagni sbarcassero a Pera³⁷. Pertanto è facile immaginare che i «molti recinti che racchiudono campi di frumento e alberi da frutto»³⁸ che l'ambasciatore castigliano ebbe modo di vedere nel cuore della città possano essere stati ricavati – almeno in parte – durante l'assedio, in un disperato tentativo di mantenere quantomeno una parvenza di autosufficienza. Un altro passo nel testo ci informa, inoltre, del fatto che presso la chiesa dei Santi Apostoli «si trova un ponte che si estende da un avvallamento all'altro, sopra case e giardini, dal quale l'acqua per l'irrigazione dei suddetti giardini una volta proveniva»³⁹; un chiaro

³⁶ Cfr. *Bondage and Travels*, pp. xx-xxii; *Le Livre des fais du bon messire Jehan le Maingre, dit Bouciquaut, Mareschal de France et Gouverneur de Jennes*, éd. par. D. Lalande, Genève-Paris 1985 e D. LALANDE, *Jean II le Meingre, dit Boucicaut (1366-1421): étude d'une biographie héroïque*, Genève 1988. Sugli eventi che condussero all'indizione della crociata e sulla battaglia vera e propria si vedano invece A. GRUNZWEIG, *Philippe le Bon et Constantinople*, «Byzantion», 24, 1954, 1, pp. 47-61 e A.S. ATIYA, *The Crusade of Nicopolis*, London 1934.

³⁷ L'Imperatore trascorse la maggior parte del suo tempo a Parigi, dove gli furono assegnati degli appartamenti all'interno del Palais du Louvre, ma visitò anche Londra, forse le Fiandre, Venezia, Milano e altre città dell'Italia settentrionale e della Francia meridionale. Manuele fece una grande impressione sui suoi ospiti ma non ottenne molto dal punto di vista economico e nessun aiuto militare. Cfr. CH. DENDRINOS, *Manuel II Palaeologus in Paris (1400-1402): Theology, Diplomacy and Politics*, in *Greeks, Latins, and Intellectual History 1204-1500*, ed. by M. Hinterberger and Ch. Schabel, Leuven-Paris-Walpole (MA) 2011, pp. 397-422; D.M. NICOL, *A Byzantine Emperor in England: Manuel II's visit to London in 1400-1401*, «University of Birmingham Historical Journal», 12, 1969-70, pp. 204-25, e *The Letters of Manuel II Palaeologos*, ed. and tr. by G.T. Dennis, Washington D.C. 1977.

³⁸ Cfr. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, *Embajada a Tamorlán*, pp. 143-5, tr. dell'autore.

³⁹ Cfr. *ibid.*

riferimento all'acquedotto di Valente, tagliato dagli assediati per costringere i difensori a capitolare.

Al di là di queste immediate conseguenze delle ostilità con il sultano, tuttavia, lo stato di guerra semi-permanente che l'Impero ebbe a sostenere dal regno di Giovanni V Paleologo in poi⁴⁰ deve essere considerato il principale responsabile dell'impoverimento dello spazio urbano. Il mantenimento e il restauro degli spazi pubblici, senza contare le innumerevoli chiese e gli antichi monumenti imperiali, erano divenuti semplicemente troppo onerosi per un erario sempre più in difficoltà. Non c'è dunque da meravigliarsi che Clavijo, al momento di descrivere l'aspetto generale della città, abbia scritto:

La città di Costantinopoli è circondata da una muraglia alta e forte, intervalata da torri. Il muro ha tre angoli, e da angolo ad angolo c'è una distanza di sei miglia, così che l'intera città ha una circonferenza di diciotto miglia, che sono sei leghe; due lati fronteggiano il mare e uno la terra. All'angolo che non fronteggia il mare, su una collina, si trovano i palazzi dell'imperatore [...]. Questa città di Costantinopoli contiene molte grandi chiese e monasteri, ma la maggior parte di essi è completamente in rovina (*que es lo más d'ello todo caído*); e sembra chiaro che in altri tempi, quando questa città era nel pieno del suo splendore, rientrava nel numero delle più nobili città del mondo (*E bien parece que en otro tiempo, cuando esta ciudat estava en su virtud, que era una de las nob's ciudades del mundo*). Dicono che anche adesso ci sono tremila chiese, grandi e piccole⁴¹.

Clavijo non fa riferimento alcuno alla via trionfale, la *Mese*, con la sua sequenza di fori monumentali, non ricorda i distretti in cui la città era anticamente divisa, non menziona neppure le rovine del Gran Palazzo di Costantino che da tempo giaceva abbandonato sulla cresta del promontorio a sud dell'Ippodromo. Questo non vuol dire che tali riferimenti avessero del tutto perduto il proprio significato, ed anzi la mappa di Buondelmonti (fig. 4) offre testimonianza della loro

⁴⁰ Cfr. G. OSTROGORSKY, *Storia dell'Impero Bizantino*, tr. it. di P. Leone, Torino 1968 (ed. or. 1940), pp. 461-94. Per un'analisi più approfondita degli eventi che segnarono l'ultimo secolo e mezzo di vita dell'Impero si rimanda alle due ottime monografie di D.M. NICOL, *The End of the Byzantine Empire*, London 1979 e ID., *The Last Centuries of Byzantium, 1261-1453*, Cambridge 1993² e a quella di I. DJURIĆ *Le crépuscule de Byzance*, Paris 1996 (ed. or. 1984).

⁴¹ Cfr. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, *Embajada a Tamorlán*, pp. 144-5, tr. dell'autore.

sopravvivenza, ma sembra che agli occhi di Clavijo queste rovine non apparissero parte della struttura essenziale della città. Egli la visse, a quanto sembra, in modo non dissimile da come Schedel in seguito ordinò di rappresentarla: un'imponente cinta muraria, grossomodo triangolare e fittamente intervallata da torri, che circonda una costellazione di edifici parzialmente in rovina, orti e veri e propri campi coltivati, mentre il complesso imperiale torreggia su tutto l'insieme dall'alto della collina delle Blachernae.

Dal canto suo Tafur, sempre affascinato dalla tecnologia militare, fu ancora più colpito dalle fortificazioni della capitale imperiale, recentemente rinforzate dopo un nuovo, breve assedio ottomano nel 1422⁴², tanto che al momento di descrivere la forma della città afferma:

La città di Costantinopoli è fatta come un triangolo: due parti in mare e una sulla terra. È assai fortemente munita, in un modo che è meraviglioso a vedersi. Dicono che i Turchi vennero lì [davanti alle mura] e misero la città in grave pericolo, e colui che era addetto alle mine era meravigliato, e disse al Gran Turco: "Signore, questa città non verrà presa grazie al lavoro di mina, poiché le mura sono d'acciaio e non cadranno mai" (ciò fu detto perché le mura sono molto alte e fatte di grossi blocchi di marmo connessi insieme)⁴³.

Esse erano, in effetti, in grado di incutere rispetto ancora mille anni dopo la loro originaria costruzione. Le mura di terra, meglio conosciute come mura teodosiane, erano infatti costituite da tre distinti livelli di fortificazioni: un muro interno (spesso 5-6 m e alto 12 m) era connesso a una seconda muraglia, più esterna e meno imponente (2 m di spessore per 8-9 m d'altezza) per mezzo di una terrazza digradante, che obbligava gli assalitori a restare costantemente esposti; ciò, peraltro, a patto che avessero superato il primo livello di difesa, ovvero un terrapieno rinforzato da un parapetto in muratura, a sua volta pre-

⁴² Questa fu l'unica occasione tra il 1402 e il 1453 nella quale le mura furono effettivamente assaltate, anche se dopo l'inizio delle ostilità con Murad II lo spettro dell'assedio fu pressoché costante. In ogni caso, l'attacco ottomano del 1422 fu percepito come il più grande pericolo per la città dopo l'assedio di Bayezid, tanto che uno dei testimoni oculari dell'evento, Giovanni Kananos, ritenne opportuno lasciarcene un resoconto scritto. Cfr. *Ioannis Canani de Constantinopolitana obsidione relatio. A Critical Edition, with English Translation, Introduction, and Notes of John Kananos' Account of the Siege of Constantinople in 1422*, ed. by A.M. Cuomo, Boston-Berlin 2016.

⁴³ Cfr. TAFUR, *Andanças e viajes*, p. 144, tr. dell'autore.

ceduto da un profondo fossato. L'intero circuito murario, visivamente caratterizzato dalla curiosa alternanza di mattoni rossi e blocchi di calcare grigi, era inoltre rinforzato da novantasei torri, quadrate o poligonali, disposte in modo tale da garantire che il nemico fosse sempre a tiro; all'epoca di Tafur alcune delle piattaforme di lancio avranno ospitato, in sovrappiù, falconetti e altri piccoli cannoni⁴⁴. L'ammirazione suscitata nelle nostre guide da queste imponenti fortificazioni ci ricorda che, anche se dietro il suo formidabile scudo, la città stava crollando e la popolazione disertava le strade: Costantinopoli manteneva agli occhi degli occidentali qualcosa del proprio antico prestigio. Per alcuni, come Buondelmonti e Ciriaco d'Ancona, esso le era conferito dalle spoglie, sempre visibili, del suo glorioso passato e dal suo ruolo di custode dell'eredità di Roma. Per molti altri l'attrazione era invece esercitata dall'aura di sacralità che aveva circondato la città per secoli, grazie alle sue innumerevoli chiese e alla vasta raccolta di reliquie in esse preservata.

In altre parole anche quando la città reale aveva ormai imboccato la strada del declino la sua forza come simbolo era ben lungi dall'essere esaurita e i suoi illustri monumenti, soprattutto, non avevano perso il potere di suscitare meraviglia. Come Roma nell'alto e nel pieno Medioevo, la Costantinopoli del XV secolo era sostenuta dalla sua stessa leggenda e dalle reazioni che le proprie immense rovine – spesso al contempo luoghi santi – erano ancora in grado di esercitare in chi aveva occasione di visitarle.

Emergenze monumentali

Dopo aver portato a termine la propria missione Clavijo e i suoi compagni, costretti ad attendere che la nave mercantile che li aveva condotti sul Bosforo ultimasse le procedure di stoccaggio della merce, decisero di impiegare utilmente il loro tempo e inviarono un messo all'Imperatore, informandolo del fatto che:

Dato che erano desiderosi di vedere e ammirare (*de ver e mirar*) la città, e le chiese e reliquie che conteneva, speravano che avrebbe graziosamente ordina-

⁴⁴ Per maggiori informazioni su questo formidabile circuito difensivo si veda l'ormai classico A. VAN MILLINGEN, *Byzantine Constantinople. The Walls of the City and Adjoining Historical Sites*, London 1899.

to che venissero loro mostrate; e l'imperatore diede ordine a suo genero, un genovese di nome Ilario, che era sposato con una delle sue figlie illegittime, di accompagnarli e mostrare loro ogni cosa che desiderassero vedere (*les mostrasen todo lo que quisiesen ver*)⁴⁵.

Se volessimo sintetizzare questo passaggio e attualizzarne la terminologia potremmo affermare, senza dubbio, che agli ambasciatori spagnoli fu offerto un *tour* guidato della capitale. L'enfasi, in effetti, è posta piuttosto esplicitamente sugli aspetti 'turistici' della visita: gli stranieri desiderano appunto «vedere e ammirare» tutto ciò che viene considerato degno di nota in città, e più nello specifico le chiese e le reliquie di cui tanto avevano sentito parlare. Apprendiamo inoltre che gli venne loro concesso – almeno in apparenza – un certo grado di autonomia decisionale; nel caso in cui volessero visitare uno specifico monumento le loro guide avrebbero infatti dovuto accontentarli. Come vedremo, tuttavia, a dispetto di queste parole il percorso della visita di Clavijo sembra aver seguito una traiettoria attentamente studiata per includere ed escludere determinate parti della città, presumibilmente su preciso ordine di Manuele II che, come sappiamo da altre fonti, era assai ben conscio del valore propagandistico che le suddette reliquie e il legame della propria città con le origini del cristianesimo potevano assumere nei rapporti dell'Impero con le potenze occidentali⁴⁶.

⁴⁵ Cfr. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, *Embajada a Tamorlán*, p. 117, tr. dell'autore. Nel testo viene fatta menzione anche di «otros certos omnes de su casa», cortigiani che dovevano avere una conoscenza più specializzata di Ilario sui monumenti della città; questo dettaglio potrebbe contribuire a spiegare la massiccia mole di informazioni cui Clavijo ebbe accesso.

⁴⁶ In effetti sappiamo che Manuele era estremamente attento a presentarsi in una luce favorevole ai suoi alleati occidentali. Un perfetto esempio della sua consumata abilità diplomatica e della sua capacità di sfruttare l'immagine esotica che i latini avevano dell'Impero Bizantino è fornito dalle sue interazioni con le corti di Francia e di Inghilterra all'epoca del suo soggiorno in Europa occidentale. DENDRINOS, *Manuel II Palaeologus in Paris*, p. 403 ha persino parlato, a questo proposito, di una «politica delle reliquie» dell'Imperatore, che avrebbe tentato, attraverso la distribuzione di reliquie della Passione – soprattutto frammenti della Vera Croce – di conquistarsi i favori dei membri dell'alta aristocrazia europea, tra cui i duchi di Berry e di Borgogna, rafforzando al contempo l'immagine di Costantinopoli come città santa della cristianità.

Un'altra difficoltà è costituita, a detta di alcuni⁴⁷, dall'elemento temporale. La descrizione della visita è resa infatti come un lungo, pressoché ininterrotto flusso di informazioni – peraltro, come avremo modo di vedere, assai precise e dettagliate – che mal si adatterebbe ai riferimenti cronologici forniti dall'autore. Clavijo afferma infatti di aver passato solo due giorni a Costantinopoli, mentre i rimanenti dieci giorni sarebbero stati trascorsi dagli ambasciatori a Pera, in attesa di un passaggio per mare.

Certo, appare a prima vista sorprendente che egli abbia potuto descrivere in tale dettaglio quattro grandi fondazioni monastiche imperiali – San Giovanni di Petra, Santa Maria Peribleptos, San Giovanni di Studio e San Giorgio dei Mangani – insieme a Santa Sofia, ai monumenti dell'*Augusteion* e all'Ippodromo, avendoli visitati tutti nello stesso giorno, ma d'altro canto le giustificazioni che ci vengono fornite a questo proposito sono curiosamente specifiche. Ci viene detto, ad esempio, che in un'occasione gli ambasciatori non poterono attraversare il Corno d'Oro, come originariamente previsto, perché la loro nave fu requisita dal podestà genovese per usi militari e che l'intera giornata fu trascorsa al molo; l'autore annota persino che fu costretto ad inviare un messaggio alla loro guida, per avvertirla del contrattempo⁴⁸. Se si tratta davvero di un espediente letterario di certo è estremamente elaborato.

Indipendentemente da quanto tempo abbia impiegato a terminarlo, comunque, l'itinerario di Clavijo sembra seguire una precisa logica di raggruppamento topografico e sembra evidente che fu ritenuto preferibile mostrare ai visitatori gruppi di monumenti vicini tra loro ma non necessariamente collegati al tessuto viario della città o ai confini degli antichi distretti. Così si spiega l'occasionale sensazione di disorientamento e la forte impressione di stare esplorando singole isole in un vasto arcipelago piuttosto che uno spazio urbano coerente che si ricava dal testo a una prima lettura. Tracciare i movimenti di Clavijo su una copia della mappa di Buondelmonti ci aiuterà a comprendere meglio questo concetto (fig. 4). La prima tappa della visita fu il monastero di San Giovanni il Precursore, il quale, come la nostra guida

⁴⁷ Questo dubbio è stato in particolare espresso da López Estrada, che ritiene più probabile che le visite si siano prolungate per più di una settimana; nessuna prova, tuttavia, è stata addotta a sostegno di questa ipotesi. Cfr. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, *Embajada a Tamorlán*, p. 117, note 75.

⁴⁸ Cfr. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, *Embajada a Tamorlán*, p. 134, tr. dell'autore.

puntualmente osserva, si trovava «presso il palazzo dell'imperatore»⁴⁹. Questo è un dettaglio interessante, in quanto ci permette di postulare che il punto di partenza sia stato proprio il palazzo delle Blachernae, l'unico riferimento topografico già noto agli ambasciatori nonché il punto d'incontro più ovvio per Ilario Doria e gli altri membri della corte che lo accompagnarono, i quali risiedevano normalmente a palazzo.

La chiesa in questione, oggi scomparsa, sembra essere stata utilizzata in quegli anni come una sorta di cappella di palazzo, nonché scrigno di buona parte delle reliquie della Passione ancora in mano bizantina⁵⁰. Clavijo si premura di descriverla nei più minuti dettagli, dimostrando di aver osservato con grande attenzione sia la struttura architettonica che la ricca decorazione dell'interno, tradendo una certa competenza tecnica e spingendosi fino al punto di spiegare al lettore quale sia la composizione delle tessere musive⁵¹. La formula adottata in questa circostanza viene peraltro seguita nelle sue linee generali in ogni istanza successiva e dunque ci limitiamo a sintetizzarla come segue: a una descrizione sommaria dell'esterno dell'edificio segue quella, più dettagliata, dell'interno, dal basso verso l'alto, mentre gli annessi – refettorio, alloggi e chiostro – vengono menzionati brevemente in conclusione. Un caso esemplare è costituito dalla descrizione del *katholikon* di Santa Maria Peribleptos dove Clavijo inizia con il delineare la pianta dell'edificio – una rotonda con tre navate e cinque altari – per poi passare al pavimento in *opus sectile* e quindi descrivere, come se dovesse alzare lentamente lo sguardo, le pareti rivestite di marmo,

⁴⁹ Cfr. *ibid.*, p. 117, tr. dell'autore.

⁵⁰ La lista delle reliquie preservate nel presbiterio includeva: il pane che Giuda non poté ingurgitare durante l'Ultima Cena, il sangue di Cristo – nello specifico il sangue colato dalla ferita al costato inflitta dalla lancia di Longino, che fu mostrata a Clavijo subito dopo – alcuni peli della barba di Cristo, la sua tunica e molte altre meraviglie. Contrariamente a Mandeville, che tentò di conciliare queste informazioni con la presenza – alquanto contraddittoria – delle medesime reliquie in Francia, Germania e Terrasanta, il viaggiatore castigliano non tradisce alcun segno di incredulità. Cfr. *ibid.*, pp. 136-8 e *The Travels of Sir John Mandeville*, pp. 46-9.

⁵¹ «Questo lavoro di mosaico è fatto di pietruzze molto piccole (*pedaçuelos muy pequeños*), che sono coperte di oro fino, e smalto blu, bianco, verde o rosso, a seconda del colore che serve per rappresentare le figure, così che quest'opera appare meravigliosa a vedersi (*parece extraña de ver*)». Cfr. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, *Embajada a Tamorlán*, p. 118, tr. dell'autore.

fino a giungere alla cupola centrale e ai suoi mosaici⁵². Questo ordinato procedere è interrotto solo occasionalmente quando una reliquia particolarmente importante o, più di sovente, un manufatto artistico attira l'attenzione dell'autore, a causa della sua insolita iconografia o dell'eccezionale qualità di esecuzione.

Entrambe le categorie sono rappresentate, ancora una volta, all'interno della lunga descrizione della Peribleptos; lì il viaggiatore castigliano nota in primo luogo, sulla parete sinistra della chiesa maggiore:

Un'immagine di Santa Maria, con un imperatore e un'imperatrice da entrambi i lati. Ai piedi dell'immagine di Santa Maria si trovano raffigurati trenta castelli e città, con il nome di ciascuno di essi iscritto in greco (*escriptos los nombres de cada uno d'ellos en griego*). Dicono che queste città e castelli un tempo appartenevano a questa chiesa, essendo stati donati da un imperatore chiamato Romano, che giace sepolto ai piedi di quell'immagine (*a los pies de aquella imagen*). Ai piedi dell'immagine vi erano anche certi documenti incisi nell'acciaio e sigillati con sigilli di cera e piombo, che descrivevano i privilegi goduti da questa chiesa su quelle città e castelli⁵³.

Tuttavia, come abbiamo già ricordato, Clavijo non è interessato meramente all'iconografia di questi cicli perduti ed al loro potenziale come fonti storiche, ma ammira altresì le loro caratteristiche formali, cosicché nel descrivere il chiostro del summenzionato monastero annota:

Fuori dalla chiesa c'è un chiostro, di opera assai bella e con molte storie (*de obra bien fermosa e de muchas historias*), tra le quali si trova l'albero di Jesse, che mostra la stirpe da cui provenne la Vergine Maria. È raffigurato in mosaico; ed era così splendido, così ricco, così ben disegnato che ritengo di non aver

⁵² «Ci sono cinque altari nel corpo della chiesa, che è molto ampia e alta, supportata da pilastri di vari marmi colorati, e i muri e il pavimento sono rivestiti di diaspro; e il soffitto è ricoperto di mosaici assai ricchi» Apprendiamo inoltre dal testo che la pianta della chiesa era circolare (*cuadra rotunda*) e che la rotonda era ripartita in tre navate concentriche (*cerrada alderredor de tres naves que se contenian con ella*), mentre una singola cupola sormontava l'intero edificio (*el cielo era todo uno*). Cfr. *ibid.*, p. 121, tr. dell'autore.

⁵³ Cfr. *ibid.* Un'altra informazione fornitaci implicitamente da questo passo è che le guide di Clavijo si offrirono di leggere e tradurre per lui le iscrizioni e i titoli degli affreschi, contribuendo così a spiegare l'insolita esattezza dei dati da lui registrati.

mai più visto cosa altrettanto meravigliosa (*e tengo qu'el que esto vido, no vido otra tal cosa maravillosa*)⁵⁴.

Assistiamo qui non allo svolgersi della consueta lode di circostanza, che elenca i meriti 'oggettivi' dell'opera, ma all'espressione di una personale preferenza estetica che comprende al contempo uno specifico contesto architettonico – il soggetto di «obra bien fermosa» è, per l'appunto, «calostra» nel testo originale – e le raffigurazioni, o *historias*, che sono ospitate al suo interno, il cui valore viene stabilito sulla base dell'esperienza soggettiva dell'autore. Accurato, quindi, non vuol dire necessariamente asettico o impersonale; al contrario l'ambasciatore castigliano non esita a rappresentare se stesso, in questa come in diverse altre occasioni, assorto in contemplazione davanti alle lucenti superfici musive che egli sembra considerare il più alto risultato dell'arte di Bisanzio⁵⁵. Di grande interesse sono anche le sue sparse osservazioni sulle imponenti vestigia del passato romano, in particolare sull'Ippodromo – che egli chiama curiosamente «el Torneamiento»⁵⁶

⁵⁴ Cfr. *ibid.*, p. 123, tr. dell'autore.

⁵⁵ Un interessante parallelo a questa osservazione è costituito dal celebre *Confronto tra la Vecchia e la Nuova Roma*, scritto più o meno negli stessi anni da un intellettuale bizantino che soggiornò lungamente in Italia: Manuele Crisolora. Subito dopo aver ammesso la superiorità delle sculture antiche che possono essere ammirate a Roma egli afferma, infatti, che «invece [delle sculture] essi (i Bizantini) produssero ed inventarono dell'altro, ovvero icone su tavola, affreschi e soprattutto opere in mosaico, un'arte davvero splendida e durevole. Tali mosaici sono rari qui [a Roma] e in verità sono tipici della Grecia e di quella città [Constantinopoli], dato che anche quelli che possono essere ammirati qui o altrove derivano la loro arte da lì». Cfr. I. ŠEVČENKO, *The Decline of Byzantium Seen Through the Eyes of Its Intellectuals*, «Dumbarton Oaks Papers», 15, 1961, pp. 167-86; MANGO, *The Art of the Byzantine Empire*, pp. 250-2; C. BILLÒ, *Manuele Crisolora, Confronto tra l'Antica e la Nuova Roma*, «Medioevo greco», 0, 2000, pp. 1-26 e R. WEBB, *Describing Rome in Greek: Manuel Chrysoloras' Comparison of Old and New Rome*, in *Villes de toute beauté. L'ekphrasis de cités dans la littérature byzantine et byzantino-slaves*, Actes du colloque international, éd. par P. Odorico et Ch. Messis, Paris 2012, pp. 123-33.

⁵⁶ A quanto sembra, infatti, dopo la cessazione delle corse dei carri alla fine del XII secolo l'Ippodromo fu convertito in un'arena destinata in egual misura alle corse dei cavalli e alle giostre. Questo fatto viene già registrato nel Trecento da Mandeville (*The Travels of Sir John Mandeville*, p. 50) ma è stato messo in dubbio proprio in virtù della sua fonte originaria. A questo proposito dovremmo tenere a mente che anche questa

– e sull'*Augusteion*, dominato dalla grande statua equestre di Giustiniano. Quello che rende davvero eccezionali questi brevi estratti è la quasi completa omissione di dettagli fantastici o leggendari, tanto comuni nei resoconti precedenti e in molte delle fonti coeve⁵⁷. La sua descrizione della colonna giustiniana e dell'effigie del grande imperatore che la sormontava potrebbe quasi essere sovrapposta, ad esempio, all'unica testimonianza visiva di questo monumento perduto: il celebre disegno eseguito da Ciriaco d'Ancona (fig. 5).

Nella medesima corte, di fronte alla chiesa, si erge una colonna di pietra meravigliosamente alta, sulla cima della quale c'è un cavallo fatto di bronzo, della misura di quattro grandi cavalli messi assieme; e sul suo dorso c'è la figura di un cavaliere armato, anche lui di bronzo, con una grande piuma sul capo che assomiglia alla coda di un pavone. Il cavallo ha una catena d'acciaio intorno al corpo, assicurata alla colonna, in modo tale da evitare che cada o sia spostato dal vento. Questo cavallo è molto ben fatto, e una delle zampe anteriori, insieme a una di quelle posteriori, è sollevata, come nell'atto di impennarsi. Il cavaliere che porta in sella ha il braccio destro sollevato, con la mano aperta, mentre le redini sono tenute dal suo braccio sinistro e nella mano ha una sfera, rotonda e dorata (*e una pella en la mano, rodonda e dorada*). Questa colonna, il cavallo e il cavaliere sono così ampi ed alti che sono una meraviglia a vedersi. Si dice che questo meraviglioso cavallo sia stato posto qui dall'imperatore Giustiniano, che eresse la colonna e compì gesta grandiose e degne di menzione contro i Turchi nei suoi giorni⁵⁸.

informazione, come le altre, deve essere stata fornita a Clavijo dalle sue guide greche; che fossero ancora insieme a lui è indubbio, dato che solo poche righe più sopra l'autore castigliano ricorda con un certo disappunto che costoro si rifiutarono di leggergli l'iscrizione posta alla base dell'obelisco di Teodosio perché «era en latin griego e era ya tarde, e no se pudieron detener a quien fuesen que la leyesen». Cfr. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, *Embajada a Tamorlán*, p. 127.

⁵⁷ L'unica concessione al magico e al meraviglioso è l'affermazione che la colonna serpentina nell'Ippodromo sarebbe stata incantata, in modo tale da mantenere la città libera dai serpenti velenosi. Sembra quasi che, giunti ormai al calar della sera, i ciceroni di Clavijo abbiano deciso di liquidare la sua curiosità con un aneddoto tratto dal vasto repertorio di leggende che circondavano i monumenti cittadini, miti risalenti almeno all'VIII secolo e riportati nei *Patria Constantinopoleos*, composti circa due secoli più tardi. Cfr. P. CHATTERJEE, *Viewing the Unknown in Eighth-Century Constantinople*, «Gesta», 56, 2017, pp. 137-49.

⁵⁸ Cfr. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, *Embajada a Tamorlán*, pp. 128-9, tr. dell'autore.

L'unico commento dell'autore che tradisca una nota personale riguarda, ancora una volta, la qualità della lavorazione, mentre il resto delle informazioni che ci vengono fornite sono quasi ostinatamente fattuali; persino l'interpretazione iconografica degli attributi è ridotta al minimo. Si ha quasi l'impressione che, se l'avesse letto, Erwin Panofsky non avrebbe esitato ad indicare questo passo come fulgido esempio di 'descrizione primaria'. In altre parole sembra che per Clavijo – influenzato, forse, dalle guide che gli furono affiancate – gli eccezionali monumenti che costellavano il paesaggio urbano fossero rilevanti in se stessi, anche in quanto esteticamente soddisfacenti, nello stesso modo in cui nel prologo la conoscenza era stata indicata come fine autosufficiente, slegato da preoccupazioni di ordine pratico. Soprattutto, essi erano ancora percepiti da questo acuto osservatore come parte integrante del tessuto urbano: in effetti, sembrano essere l'unico collante in grado di tenere la città unita, per quanto tenuemente. Tali emergenze monumentali costrinsero infatti la nostra guida – e, presumibilmente, anche gli altri visitatori di riguardo – a vivere lo spazio urbano, anche se in modo fortemente controllato. Ci appare più che plausibile, in effetti, che la *longa manus* di Manuele II abbia avuto un ruolo nell'indirizzare i viaggiatori verso le aree maggiormente popolate e gli edifici meglio preservati, con la conseguente esclusione dei Santi Apostoli, ormai in rovina, e della *Mese*.

A differenza di Clavijo, che non sarebbe azzardato definire il precursore dell'opera di Pierre Gilles e la perfetta controparte letteraria della celebre mappa di Buondelmonti⁵⁹, Tafur dimostra invece una volta di più, al momento di descrivere i monumenti della città imperiale, di avere un temperamento più incline al fantastico. Bisogna ammettere, però, che egli non possedeva il peso politico di Clavijo e non ebbe dunque la possibilità – o l'obbligo – di giovare della presenza stabile di un gruppo di guide. In effetti, anche se riuscì ad incontrare brevemente il figlio di Manuele, Giovanni VIII, prima che egli lasciasse la città per

⁵⁹ Questo viaggiatore francese, meglio conosciuto con il suo nome latino – Petrus Gyllius – giunse a Costantinopoli nel 1544 e trascorse lì i tre anni successivi, ufficialmente allo scopo di acquisire manoscritti greci per l'allora re di Francia, Francesco I. La sua opera maggiore, intitolata *De Topographia Constantinopoleos et de illius antiquitatibus libri IV*, è il primo vero trattato sulla topografia della capitale bizantina e i suoi monumenti. Cfr. *The Antiquities of Constantinople. With a Description of its Situation, the Conveniencies of its Port, its Publick Buildings, the Statuary, Sculpture, Architecture, and other Curiosities of that City*, ed. and tr. by J. Ball, London 1729.

recarsi al concilio di Ferrara⁶⁰, sembra che in seguito egli abbia avuto solo contatti episodici con altri membri della famiglia imperiale e che per la maggior parte del tempo fosse lasciato libero di vagabondare da solo per la città⁶¹.

Inoltre, al momento del suo arrivo Costantinopoli versava in condizioni decisamente peggiori di quando Clavijo l'aveva lasciata. La pace e la relativa prosperità garantite ai Bizantini dalla crisi di successione che era seguita alla morte in prigionia di Bayezid I⁶² non erano durate molto a lungo e all'epoca del primo, breve soggiorno di Tafur nella capitale, nel 1437, la situazione appariva in effetti più cupa di quanto fosse mai stata, come prova il disperato tentativo di Giovanni VIII di sanare lo scisma. Il disprezzo nei confronti dei greci di cui l'autore castigiano fa sovente mostra sembra essere peraltro dovuto – almeno in parte – proprio al fallimento della politica unionista di questo imperatore, ormai evidente all'epoca della caduta di Bisanzio⁶³. Molte delle

⁶⁰ Pertanto bisogna collocare quest'episodio prima del settembre del 1437. Sembra che Tafur sia stato introdotto a corte da un compatriota, che veniva impiegato da Giovanni VIII in qualità di interprete (*trujaman*) e, piuttosto sorprendentemente, come menestrello. Ancora più curiosamente l'Imperatore e il suo ospite finirono a discutere di araldica, dato che Tafur era convinto che le sue armi derivassero in qualche modo dalle insegne dell'Impero Romano d'Oriente. Giovanni a quanto pare confermò questa bizzarra convinzione e finì persino per donare al castigiano un arco, completo di faretra, e due padiglioni per la caccia. A riprova della veridicità delle sue parole il Paleologo aggiunse inoltre che «le vecchie armi, che sono a scacchi, possono ancora vedersi sulle torri, gli edifici e le chiese della città, e quando la gente erige i propri palazzi appone ancora su di essi le vecchie insegne». Cfr. TAFUR, *Andanças e viajes*, pp. 126-35 e J.A. OCHOA ANADÓN, *Pero Tafur, un hidalgo castellano emparentado con el emperador bizantino. Problemas de heráldica*, «Erytheia», 6/2, 1985, pp. 283-93.

⁶¹ Stando a quanto si ricava dal testo, infatti, egli incontrò solo una volta il fratello e reggente *in absentia* dell'Imperatore, Costantino Dragases – il futuro Costantino XI – e proprio in quell'occasione chiese al despota e alla sua consorte di permettergli di accompagnarli a Santa Sofia; non è certo una coincidenza, quindi, se la descrizione della Grande Chiesa e delle sue reliquie è meno fantasiosa e, nel complesso, simile a quella di Clavijo. Cfr. TAFUR, *Andanças e viajes*, pp. 148-50.

⁶² Sulla sanguinosa guerra di successione ottomana e i suoi risvolti politici si veda il recente D.J. KASTRITSIS, *The Sons of Bayezid. Empire Building and Representation in the Ottoman Civil War of 1402-1413*, Leiden-Boston 2007.

⁶³ Sul concilio di Ferrara-Firenze e le sue conseguenze si raccomanda l'insuperata monografia di J. GILL, *The Council of Florence*, Cambridge 1959, utilmente ampliata

chiese che Clavijo aveva ammirato durante il suo soggiorno erano, a trentacinque anni di distanza, in uno stato di conservazione assai precario e anche se Santa Sofia – il primo edificio che Tafur vide accostandosi alla città dal mare⁶⁴ – era «in così buono stato che sembrava fosse stata appena completata» (*parece que se acaba de fazer*), gli edifici circostanti non avevano goduto nella stessa misura dell'attenzione riservata dagli imperatori alla Grande Chiesa. Questi ultimi, infatti, erano «per la maggior parte mal tenuti»⁶⁵, come ad esempio l'antica basilica delle Blachernae, fondata dall'imperatrice Pulcheria nel V secolo, che era stata semplicemente abbandonata dopo che un incendio appiccato da un fulmine l'ebbe quasi integralmente distrutta. Tafur, con il suo caratteristico amore per gli aneddoti moraleggianti, attribuisce questo disastro alla punizione divina dei sodomiti che – a quanto afferma – avevano scelto l'antica chiesa come luogo di riunione⁶⁶. Ad un simile destino era andato incontro persino l'adiacente palazzo imperiale che, nelle parole dell'aristocratico castigliano:

Deve essere stato davvero magnifico, ma adesso è in uno stato tale che sia esso che la città mostrano bene quali mali il [suo] popolo abbia sofferto ed ancora sopporti (*el mal que han pasado e pasan cada día*). All'ingresso del palazzo, al di sotto di certe camere, c'è una loggia aperta di marmo, con panche di pietra tutt'intorno e davanti a loro pietre sollevate su pilastri, a mo' di tavoli, posizionate ad entrambe le estremità. Qui ci sono molti libri e antichi scritti e storie, e su un fianco ci sono i tavoli da gioco, così che la casa dell'Imperatore possa essere sempre ben provvista. All'interno la residenza è malmessa (*mal parada*), con l'eccezione di alcune parti dove l'Imperatore, l'Imperatrice e gli attendenti possono abitare, per quanto abbiano poco spazio a disposizione (*aunque estrechamente*). L'apparenza dell'Imperatore è splendida come sempre, dato che nulla viene omissso dell'antico cerimoniale, ma a ben guardare egli è come un vescovo senza appannaggio (*obispo de anillo*)⁶⁷.

da alcuni saggi del medesimo autore. Cfr. ID., *Church Union: Rome and Byzantium (1204-1453)*, London 1979.

⁶⁴ «Vedemmo una montagna molto alta, lontana più di cento miglia, e ci dissero che era Santa Sofia, che è a Costantinopoli». Cfr. TAFUR, *Andanças e viajes*, p. 124, tr. dell'autore.

⁶⁵ Cfr. *ibid.*, p. 149, tr. dell'autore.

⁶⁶ Cfr. *ibid.*, pp. 152-3, tr. dell'autore.

⁶⁷ Cfr. *ibid.*, p. 156, tr. dell'autore.

Lo stato rovinoso in cui versava il palazzo viene chiaramente presentato come esemplificativo della decadenza della capitale imperiale nel suo complesso, in accordo con il medesimo principio metonimico che aveva già permesso a Tafur di identificare Santa Sofia con l'intera Bisanzio, poche righe più sopra. Per lui, a quanto sembra, la città aveva cessato definitivamente di essere spazio urbano funzionante per divenire un amalgama di simboli. L'identificazione tra Costantinopoli e l'insieme dei suoi monumenti aveva raggiunto, infine, il suo ultimo stadio e persino quando le pietre che componevano questi ultimi erano prossime a sgretolarsi le leggende che aleggiavano su di loro potevano ancora prenderne efficacemente il posto. Tale situazione era naturalmente congeniale alle aspirazioni romanzesche delle *Andanças*, e Tafur sembra aver approfittato pienamente della propria libertà di movimento, vagando tra le rovine di monumenti antichi e quasi dimenticati, come i bagni di Zeuxippo, ai quali tuttavia allude piuttosto che descriverli⁶⁸. Il presente della città aveva del resto già cessato di interessargli: nel 1454, quando si accinse finalmente a mettere insieme il racconto delle sue avventure, l'enfasi fu posta sulle leggende che avvolgevano il suo passato. Potrebbe aver pensato, non senza ragione, che a quel punto ciò che realmente contava – oltre ad eccitare nel lettore il gusto per l'esotico e il meraviglioso – fosse mettere in prospettiva la caduta della città. «Anche prima che io arrivassi» puntualizza brutalmente «e prima che Costantinopoli fosse stata presa, i Greci erano già sottomessi come lo sono ora»⁶⁹.

La capitale imperiale, ci viene ripetuto in più occasioni, era destinata a cadere; il corpo che ci viene descritto è quello di un malato in agonia. Il passaggio che meglio riassume questa complessa mistura di gusto per il fantastico, ispirazione profetica e nostalgia per un passato mitico e irrimediabilmente perduto è probabilmente la descrizione della statua equestre di Giustiniano – identificato, erroneamente, con Costantino – che non potrebbe essere più diversa dalla testimonianza di Clavijo:

⁶⁸ L'autore si limita infatti, dopo aver rilevato che si tratta di una rovina, a riferirci un aneddoto pittoresco: «E ogni donna accusata d'adulterio veniva condannata dai giudici ad essere condotta qui, e la costringevano ad entrare da una porta e ad uscire dall'altra, e se era innocente passava senza vergogna, altrimenti la sua gonna e la camicia si sollevavano senza che lei se ne avvedesse, così che dalla vita in giù si vedeva tutto». Cfr. *ibid.*, p. 155, tr. dell'autore.

⁶⁹ Cfr. *ibid.*, p. 146, tr. dell'autore.

Mentre uscivamo [da Santa Sofia] scorgemmo [...] una grande colonna di pietra, più alta della stessa grande cappella, e sulla cima c'è un grande cavallo di ottono dorato, sopra al quale si trova un cavaliere con il braccio alzato, che punta le dita verso la Turchia, e nell'altra mano regge un globo, come segno che tutto il mondo è nelle sue mani. Un giorno fu scosso dal vento durante una grande tempesta e il globo cadde dalla sua mano, e dicono che è largo come un orcio da cinquanta litri, ma da sotto sembra della misura di un'arancia, così si può giudicare quanto sia alta la statua. Dicono che assicurare il globo e avvolgere il cavallo con delle catene, per evitare che sia buttato giù dai forti venti, sia costato 8000 ducati. Dicono che questo cavaliere sia Costantino e che egli abbia previsto che dalla direzione che indicava con le sue dita sarebbe venuta la rovina della Grecia, e così fu⁷⁰.

È sufficiente rivolgere un ultimo sguardo alla nostra incisione, dove una colonna vertiginosamente alta ospita una bizzarra figurina che punta con decisione la mano in direzione di Pera⁷¹, per renderci conto di quanto profondamente sia penetrata nell'immaginario delle generazioni successive quest'ultima incarnazione di Costantinopoli. Dopo il tentativo di Clavijo di registrare fedelmente il presente stato della città, preservandone in tal modo la memoria in previsione di un ulteriore declino, le *Andanças e Viajes* costituiscono infatti un ennesimo passo in direzione della sua trasfigurazione leggendaria.

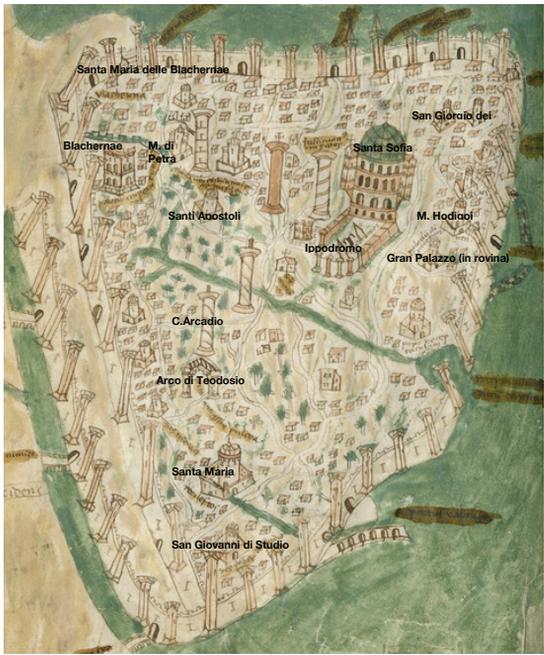
Questa metropoli malinconica, colta nel presentimento della sua caduta, era destinata a sopravvivere nell'immaginario occidentale. L'incisione della *Cronaca di Norimberga*, da cui abbiamo preso le mosse, è esemplificativa di questa tendenza a trasferire la perdita capitale bizantina su un piano interamente distinto dalla città ottomana, che finì per prenderne il posto. L'esistenza di questo non-luogo, che ancora William Butler Yeats popolava di fantasmi e la cui aura ostinatamente persiste, traccia indietro la sua origine al tempo di Tafur. In questo senso, le *Andanças* rivestono per lo storico un'importanza pari, se non maggiore, all'*Embajada* di Clavijo. Infatti, mentre quest'ultima ci offre una guida più solida per ricostruire la città come realmente si

⁷⁰ Cfr. *ibid.*, p. 151, tr. dell'autore.

⁷¹ Questo dettaglio è presente anche nell'opera di Mandeville, ma in quel caso il dito è rivolto, significativamente, verso Occidente, la direzione da cui sembrava che dovesse giungere il pericolo più immediato a quell'epoca. Cfr. *The Travels of Sir John Mandeville*, p. 46. Nella presente circostanza è invece più probabile che l'artista abbia semplicemente voluto evitare di rappresentare il braccio di scorcio.

presentava alla vigilia della conquista, la prima ci fornisce una chiave indispensabile per comprendere il mito di Costantinopoli, così come si sviluppò in Occidente a partire dal XV secolo.

CARLO BERARDI



1. Veduta di Constantinopoli, xilografia acquerellata tratta dalla prima edizione del *Liber chronicarum cum figuris et ymaginibus ab inicio Mundi* di Hartmann Schedel, stampata a Norimberga da Anton Koberger, 1493. BSB, Rar. 287, cc. CXXIX-CXXX. Pubblicata per gentile concessione della Bayerische Staatsbibliothek München.
2. Copia della mappa di Costantinopoli inclusa da Cristoforo Buondelmonti (1386-ca. 1430) nel suo *Liber insularum Archipelagi*, Firenze (?), XV secolo, 250x170 mm. Ann Arbor, University of Michigan, Mich. Ms. 162.



3.-4. Particolari della mappa di Costantinopoli disegnata da Cristoforo Buondelmonti (fig. 2). In alto, la colonia genovese di Pera, con le sue mura e l'approdo fortificato. In basso, il palazzo delle Blachernae e il quartiere circostante.



5. Particolare della mappa di Costantinopoli disegnata da Cristoforo Buondelmonti (fig. 2). Santa Sofia, l'Ippodromo, e la colonna di Giustiniano nell'*Augusteion*.
6. Copia di un disegno raffigurante la statua equestre di Giustiniano nell'*Augusteion*, tradizionalmente attribuito a Ciriaco d'Ancona (ca. 1430). Illustrazione tratta da Charles Diehl, *Justinien et la civilisation byzantine au VI^e siècle*, Paris, 1901.

La riscoperta di Tolomeo nel Quattrocento: fra umanisti, cartografi, pittori e navigatori

Tornando a Pisa, in Normale, non posso non ricordare un episodio a cui risale l'inizio della storia che mi accingo a raccontare.

Era il 1990 e mi trovavo su un autobus appunto qui a Pisa in compagnia di Eugenio Garin. Non ricordo dove stessimo andando, forse alla stazione, ma ricordo benissimo la proposta che Garin, sorridendo, mi fece: studiare la geografia degli umanisti. Di fronte alla mia perplessità mi disse che il Comune di Firenze stava progettando una mostra da tenersi alla Biblioteca Laurenziana in occasione dei cinquecento anni dalla scoperta delle Americhe e aggiunse che, a quanto gli constava, sarei stato ben pagato. A questa notizia ogni mio dubbio in merito allo studiare cose geografiche si dissipò; ma fui anche incuriosito da quanto Garin ebbe a osservare sull'opportunità di affrontare uno studio del genere, che sarebbe stato foriero, disse, di novità e soddisfazioni, perché campo allora inesplorato.

Garin non aveva affatto torto: dopo poco più di un anno di immersione totale in carte e manoscritti geografici potei consegnare all'editore un catalogo intitolato *Firenze e la scoperta dell'America*, effettivamente ricco di novità.

Da allora, dal 1992, sono passati più di venticinque anni e molto è stato scritto sulla geografia degli umanisti e in particolare sulla riscoperta di Tolomeo¹.

¹ Una sommaria bibliografia sull'argomento: S. GENTILE, *Emanuele Crisolora e la Geographia di Tolomeo*, in *Dotti bizantini e libri greci nell'Italia del secolo XV*, Atti del convegno di studi, a cura di M. Cortesi e E.V. Maltese, Napoli 1992, pp. 291-308; *Firenze e la scoperta dell'America. Umanesimo e geografia nel '400 Fiorentino*, Catalogo della mostra, a cura di S. Gentile, Firenze 1992; S. GENTILE, *Il ritorno della scienza antica*, in *Medioevo, Rinascimento*, Roma 2001 (Storia della scienza, 4), pp. 627-46; ID., *Umanesimo e cartografia: Tolomeo nel secolo XV*, in *La cartografia europea tra primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo*, Atti del convegno di studi, a cura di D. Ramada Curto, A. Cattaneo e A.F. Almeida, Firenze 2003, pp. 3-18; ID., *La rinascita della Geografia di Tolomeo nel Quattrocento fiorentino*, in *Leonardo genio e cartogra-*

Tuttavia credo che ancora si possano portare nuovi elementi, che aiutino a districare meglio la matassa che si costruì attorno all'arrivo di Tolomeo in Italia, collegato com'è, questo arrivo, a varie questioni che spaziano dalle teorie della prospettiva alle scoperte.

La storia, che per la parte già nota vorrei brevemente riassumere, ha inizio con la richiesta della Signoria, rivolta all'umanista bizantino Manuele Crisolora, perché venisse a insegnare il greco a Firenze. Principali fautori dell'invito furono il cancelliere della Repubblica, Coluccio Salutati, e il nobile fiorentino Palla di Nofri Strozzi.

Crisolora arrivò a Firenze nel 1397, portando con sé una ricca biblioteca. Di questa, a oggi, sono stati individuati una trentina di codici, riconoscibili grazie a una particolarità, un titolo bilingue, greco e latino, posto all'inizio dei volumi.

Tra questi, tutti codici importanti, figurava anche un grosso miscelaneo del XIV secolo, con una notevolissima silloge di autori scientifici, che comprendeva, assieme a Euclide, Aristarco, Aristosseno e Diofanto, anche la *Geographia* di Tolomeo, con postille di mano di Crisolora stesso, il Vaticano greco 191.

Da questo manoscritto discesero per la parte iniziale dell'opera due

fo: la rappresentazione del territorio tra scienza e arte, Catalogo della mostra, a cura di A. Cantile, Firenze 2003, pp. 171-93; ID., *Umanesimo e cartografia*, in *PTOLOMEI Cosmographia*, Firenze 2004, pp. 11-22; ID., *Alberti, Regiomontano e la Geographia di Tolomeo*, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del De re aedificatoria*, Atti del convegno di studi, a cura di A. Calzona et al., 2 voll., Firenze 2007, I, pp. 117-41; ID., *Umanesimo e scienza antica: la riscoperta di Tolomeo geografo*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Scienze*, Roma 2013 (Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, 8.4), pp. 7-14, consultabile anche online: https://www.treccani.it/enciclopedia/umanesimo-e-scienza-antica-la-riscoperta-di-tolomeo-geografo_%28Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Scienze%29/ (marzo 2023). Si veda anche ID., D. SPERANZI, *Coluccio Salutati e Manuele Crisolora*, in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*, Atti del convegno di studi, a cura di C. Bianca, Roma 2010, pp. 3-40, in part. 11-9; S. GENTILE, *Da Paolo Dagomari a Vespucci: gli studi astronomici e geografici a Firenze tra Tre e Quattrocento*, in *Vespucci, Firenze e le Americhe*, Atti del convegno di studi, a cura di G. Pinto, L. Rombai e C. Tripodi, Firenze 2014, pp. 141-55; ID., «*La Cosmographia di Ptolomeo con la pictura fece venire insino da Costantinopoli...*», in *Libri e biblioteche di umanisti tra Oriente e Occidente*, a cura di S. Martinelli Tempesta, D. Speranzi e F. Gallo, Milano 2019, pp. 209-32; ID., *Intorno alla traduzione latina della Geographia di Tolomeo*, in *La traduzione latina dei classici greci nel Quattrocento in Toscana e in Umbria. Nel 575° anniversario della*

codici oggi Laurenziani, copiati da allievi di Crisolora, in uno dei quali va forse riconosciuta la mano del suo allievo più talentuoso, vale a dire Leonardo Bruni.

Notevole il fatto che Crisolora stesso iniziò la traduzione di un solo testo greco a Firenze, appunto la *Geographia*, a testimonianza dell'interesse e delle aspettative che circondavano quest'opera. Avrebbe voluto proseguirne la traduzione il Bruni, che però desistette; la completò invece Iacopo Angeli da Scarperia verso il 1409.

Nella lettera di dedica a papa Alessandro V, Iacopo Angeli sottolineò le novità dell'opera tolemaica rispetto ai cosmografi latini, in particolare a Plinio e a Pomponio Mela. Questi si erano limitati a descrivere il mondo, ma i loro insegnamenti non comprendevano un modo per darne una rappresentazione grafica («pictura»), in cui fosse mantenuta la corretta proporzione delle singole parti con il tutto, né avevano saputo indicare la longitudine e la latitudine dei luoghi di cui trattavano; e neppure spiegare come si potesse dividere la rappresentazione complessiva del mondo in tante tavole particolari, sempre mantenendo la giusta proporzione; e nessuno dei cosmografi latini

scomparsa di Leonardo Bruni (9 marzo 1444), a cura di J. Butcher e G. Firpo, Umberto 2020, pp. 47-62. Le pagine che seguono ricostruiscono la storia del ritorno in Occidente nel Quattrocento della *Geographia* tolemaica, riassumendo quanto già scritto nei contributi appena elencati. Mi limiterò quindi ad aggiungere nelle note i riferimenti bibliografici relativamente a citazioni puntuali e a quelle parti che si possono considerare 'novità', nonché la bibliografia più recente. In generale sul ritorno del Tolomeo geografo nel Rinascimento si possono ricordare anche P. GAUTIER DALCHÉ, *The Reception of Ptolemy's Geography (End of the Fourteenth to Beginning of the Sixteenth Century)*, in *Cartography in the European Renaissance*, ed. by D. Woodward, Chicago 2007 (The History of Cartography, 3.1), pp. 285-364; ID., *La Géographie de Ptolémée en Occident (IV^e-XVI^e siècle)*, Turnhout 2009; *Ptolemy's Geography in the Renaissance*, ed. by Z. Shalev and Ch. Burnett, London-Turin 2011 (Warburg Institute colloquia, 17). Per il testo e la traduzione manoscritta della *Geographia* vd. PTOLEMAIOS, *Handbuch der Geographie*, hrsg. von A. Stückelberger und G. Graßhoff, Basel 2006 (rist. 2017); ID., *Handbuch der Geographie. Ergänzungsband mit einer Edition des Kanons bedeutender Städte*, hrsg. von A. Stückelberger und F. Mittenhuber, Basel 2009; F. MITTENHUBER, *Text- und Kartentradition in der Geographie des Klaudios Ptolemaios: eine Geschichte der Kartenüberlieferung vom ptolemäischen Original bis in die Renaissance*, Bern 2009; R. BURRI, *Die Geographie des Ptolemaios im Spiegel der griechischen Handschriften*, Berlin-Boston 2013.

aveva neppure mostrato come si potesse raffigurare su una superficie piana il mondo, che è sferico².

Iacopo Angeli coglieva dunque lucidamente la novità dell'opera di Tolomeo, in particolare il nuovo metodo cartografico fondato sulle coordinate di longitudine e latitudine che veniva così diffuso in Occidente e che sarà applicato anche al di fuori dell'opera tolemaica, si pensi alla *Descriptio Urbis Romae* dell'Alberti dove i monumenti di Roma sono individuati grazie a delle coordinate polari³.

Il Vaticano gr. 191 tuttavia non aveva tavole. Le conteneva invece un altro codice che oggi possiamo dire, con ragionevole certezza, pure appartenuto al Crisolora, che l'avrebbe lasciato in eredità al suo allievo e mecenate Palla di Nofri Strozzi, il celeberrimo Vaticano Urbinate gr. 82.

Direttamente dall'Urbinate, agli inizi del secolo XV, discese un solo codice latino, composto esclusivamente dalle tavole, il Vaticano latino 5698. Gli altri manoscritti fiorentini più tardi discesero invece da un intermediario, il Conventi soppressi 626, trascritto dal codice antico prima che questo lasciasse Firenze con il suo proprietario, Palla Strozzi, quando fu esiliato da Cosimo il Vecchio nel 1434 e si trasferì a Padova.

È sufficiente il confronto fra i planisferi dell'Urbinate, del Vaticano latino e del Conventi soppr. 626 per avere la conferma visiva di quanto appena detto; e accostare poi uno dei codici latini confezionati a Firenze nella prima metà del Quattrocento al Conventi soppr. 626 per rendersi conto di come proprio questo manoscritto sia il modello di un'intera progenie di codici, la cui origine è attribuita da Vespasiano da Bisticci a Francesco Lapaccini e a Domenico Buoninsegni; due personaggi, questi, legati a un grande esperto di geografia quale era considerato l'eruditissimo e raffinato bibliofilo Niccolò Niccoli. Nei manoscritti assegnati alla coppia Buoninsegni-Lapaccini le ventisette tavole tolemaiche, con i toponimi latini, sono accompagnate dalla traduzione di Iacopo Angeli⁴.

² La lettera di Iacopo Angeli è stata pubblicata da J. HANKINS, *Ptolemy's Geography in the Renaissance*, in *Id.*, *Humanism and Platonism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Roma 2003-04, I, 2003, pp. 457-68 (già in *The Marks in the Fields: Essay on the Uses of Manuscripts*, ed. by R.G. Dennis with E. Falsey, Cambridge, (MA), 1992, pp. 118-27), in part. 465-8.

³ Vd. GENTILE, *Alberti, Regiomontano*, p. 129.

⁴ VESPASIANO DA BISTICCI, *Le Vite*, ed. a cura di A. Greco, 2 voll., Firenze 1970-76, II, 1976, pp. 375-6 (Lapaccini), pp. 405-8 (Buoninsegni). Vd. GENTILE, *Firenze e la*

Se alla sua prima diffusione la *Geographia* tolemaica ebbe sicuramente un impatto straordinario sui lettori, segnando un modo totalmente nuovo di rappresentare graficamente il mondo, ben presto all'entusiasmo seguirono le prime critiche.

Innanzitutto la *Geographia* presenta liste assai lunghe di toponimi, divisi tra le diverse regioni, in cui ciascun luogo è identificato da coordinate di latitudine e longitudine. Se da un lato la lista dei luoghi forniva un nuovo eccezionale bacino da cui attingere per le questioni di toponomastica antica, tanto care agli umanisti, a iniziare da Petrarca e Boccaccio, le misure delle coordinate spesso divergevano da quelle individuate dagli astronomi e fissate nelle tante tavole astronomiche allora in circolazione. Per non dire delle divergenze tra le lezioni, relativamente alle coordinate, dei diversi manoscritti antichi, all'interno della tradizione stessa del testo tolemaico⁵.

Vi era poi il confronto con le carte nautiche, in particolare con quelle del bacino mediterraneo, che risultavano diverse nel disegno e molto più precise, anche ai nostri occhi, rispetto alle tavole tolemaiche.

Un altro confronto che venne ben presto fatto – pensiamo a quanto si legge nell'*Imago Mundi* di Pierre d'Ailly o nell'*Historia rerum ubique gestarum* di Pio II – è quello con le altre fonti geografiche antiche, per esempio Plinio, rispetto alle quali Tolomeo restava talora isolato. In particolare, secondo quanto riferisce Pio II, per il geografo greco l'Asia sarebbe stata chiusa a est dalla terraferma e così l'Africa a sud, apparentemente impedendo ogni possibilità sia di circumnavigare il continente africano sia di viaggiare dall'Europa o dall'Africa all'Asia navigando verso Occidente. Gli altri cosmografi invece consideravano l'ecumene come un'isola circondata dall'oceano, non precludendo la possibilità di percorrere queste rotte⁶.

scoperta, pp. 203-6 (scheda 101). Per i codici attribuibili al Lapaccini e al Buoninsegni, e comunque fiorentini e assai fedeli all'originale greco, si rinvia al sempre fondamentale CLAUDII PTOLEMAEI *Geographiae codex Urbinas graecus* 82, phototypice depictus consilio et opera curatorum Bibliothecae Vaticanae, [Città del Vaticano] 1932: Tomus prodromus: J. FISCHER, S.J., *De Cl. Ptolemaei vita operibus Geographia praesertim eiusque fati*. Pars prior. *Commentatio*, Città del Vaticano 1932, pp. 290-335, in part. 311-35 (L4-L14) e 524-6 (L39*).

⁵ Sulla questione delle coordinate vd. GENTILE, *Da Paolo Dagomari, passim*. Per le divergenze interne alla tradizione del testo greco vd. A. JONES, *Ptolemy's Geography: A Reform that Failed*, in *Ptolemy's Geography*, pp. 15-30.

⁶ Su questo punto vd. quanto scrive Pio II nella sua *Historia rerum ubique gestarum*,

Pierre d'Ailly, dal canto suo, insisteva su un altro punto fondamentale: l'eccessiva distanza, risultante dalla *Geographia* tolemaica e corrispondente a 180 gradi, tra l'estremità occidentale e quella orientale dell'ecumene⁷.

Infine vi era la testimonianza di viaggiatori provenienti da regioni lontane, confluiti in gran numero a Firenze all'epoca del cosiddetto Concilio dell'Unione nel 1439. Memorabile è l'interrogatorio, riportato da Biondo Flavio nel quarto libro delle *Decades*, a cui fu sottoposta la delegazione etiopica da parte di una commissione di cardinali che non poteva ammettere l'esistenza di un popolo che avrebbe abitato l'«Aethiopia incognita» di Tolomeo, e di altri popoli che avrebbero vissuto ancora più a sud e guerreggiato con gli etiopi stessi⁸. E il geografo antico appariva sconfessato anche da altri personaggi giunti allora a Firenze, provenienti dalle regioni del nord; regioni di cui allo stesso Concilio iniziò a circolare una carta, costruita sul modello tolemaico, con tanto di coordinate, dovuta al danese Claudius Clausson Swart. La vide a Firenze il filosofo bizantino Giorgio Gemisto Pletone, che racconta come essa gli fosse stata mostrata da un Paolo fiorentino, da identificarsi con il più illustre scienziato del Quattrocento, Paolo dal Pozzo Toscanelli⁹. Quello stesso Toscanelli che, dalle testimonianze dei suoi contemporanei, fu tra i più attivi, assieme a Niccolò Niccoli, nell'interrogare sui loro paesi di origine, i viaggiatori provenienti da terre lontane¹⁰.

Si aggiunga infine la circolazione di carte moderne delle diverse regioni d'Europa, e non solo, anche queste diverse e più precise di quelle tolemaiche. Sappiamo ad esempio, da una sua lettera autografa, che lo stesso Niccolò Niccoli cercò di procurarsi, tramite i Medici, una carta della Francia che aveva localizzato, tramite le sue fonti, a Parigi¹¹.

comunemente nota come *Asia*. Per quest'opera si possono vedere le seguenti edizioni: ENEA SILVIO PICCOLOMINI (PAPA PIO II), *Asia*, a cura di N. Casella, Bellinzona 2004, in part. pp. 25-6; ID., *Descripción de Asia*, ed. de D.F. Sanz, Madrid 2010, in part. pp. 104-8 (e le note corrispondenti a p. 431).

⁷ Vd. *Ymago Mundi de Pierre d'Ailly*, éd. par E. Buron, 3 voll., Paris 1930, III, pp. 658-60. Cfr. GENTILE, *Firenze e la scoperta*, pp. 115-6 (scheda 59).

⁸ Vd. *ibid.*, pp. 168-70 (scheda 81).

⁹ Vd. *ibid.*, pp. 102-3 (scheda 80).

¹⁰ Vd. *ibid.*, pp. 148-50 (scheda 73). Cfr. anche ID., *Toscanelli, Traversari, Niccoli e la geografia*, «Rivista geografica italiana», 100, 1993, pp. 113-31.

¹¹ Vd. GENTILE, *Firenze e la scoperta*, pp. 103-4 (scheda 53).

Le critiche quindi si andarono moltiplicando nei confronti della *Geographia* tolemaica, pur restando fermi i suoi punti di forza, che in definitiva erano quelli segnalati da Iacopo Angeli nella sua lettera di dedica al pontefice, primo fra tutti la possibilità di individuare le diverse località tramite il reticolo delle coordinate.

Intanto, nella seconda metà del secolo, i codici tolemaici con tavole e traduzione latina si venivano moltiplicando nelle botteghe fiorentine dove questi monumenti cartografici erano confezionati. Non dobbiamo immaginare dei veri e propri cartografi all'opera, quanto piuttosto pittori che riproducevano i modelli antichi resi disponibili dalle ricerche degli umanisti.

Piero del Massaio, il più famoso tra i «dipintori» che si dedicarono anche alla produzione di cosmografie tolemaiche – Piero per esempio lavorò in Duomo, come pittore, dal 1463 al 1473 –, inizialmente si mantenne fedele anch'egli al modello antico, confezionando codici 'tradizionali' negli anni 1455-62 circa; solo in seguito, sicuramente dal 1469, aggiunse al *corpus* illustrativo originale un discreto numero di carte regionali novelle, cioè moderne, e di mappe di città, che restarono una sua quasi esclusiva¹².

Diverso è il caso del cartografo e astrologo Niccolò Germano, sulla cui figura hanno gettato nuova luce le ricerche di Lorenz Böninger¹³. Fuggito dal monastero di Reichenbach in Baviera, cenobio famoso per gli studi cartografici, Niccolò – il cui nome completo pare fosse Nicolaus Bleymi(n)t – dopo essere stato al seguito del cardinale Prospero Colonna in qualità di cappellano, verso il 1463 si trasferì a Firenze,

¹² Vd. *ibid.*, pp. 200-7 (schede 100-101). Un recente e importante contributo su Piero è quello di F.W. KENT, C. ELAM, *Piero Del Massaio Painter, Mapmaker and Military Surveyor*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 57, 2015, pp. 64-89, a cui si rinvia per la bibliografia precedente; cfr. anche CH. VAN DUZER, B. POLO MARTÍN, *A Newly Discovered Fragment of Ptolemy's Geography from the Workshop of Piero del Massaio*, «Imago Mundi», 70, 2018, pp. 212-20.

¹³ L. BÖNINGER, *Die deutsche Einwanderung nach Florenz im Spätmittelalter*, Leiden-Boston 2006 (The Medieval Mediterranean. Peoples, Economies and Cultures, 400-1500, 60), pp. 334-48; ID., *Don Niccolò Germano e Arrigo Martello: due cartografi tedeschi nella Firenze del Quattrocento*, «Geostorie», 21, 2013, pp. 9-20; ID., *Die beiden oberdeutschen Kartographen Donnus Nicolaus Germanus und Henricus Martellus - auch eine (späte) Erwiderung auf Luisa Rubini Messerli*, in 11. *Kartographiehistorisches Colloquium Nürnberg 2002: Vorträge, Berichte, Posterbeiträge*, hrsg. von M. Heinz, Bonn 2017, pp. 17-31.

dove iniziò a produrre *Geographiae* tolemaiche, nonché mappamondi cosiddetti a palla. Nel 1466 si recò a Ferrara, per offrire a Borso d'Este una copia della 'sua' *Geographia*, che Borso sottopose all'esame degli astronomi Giovanni Bianchini e Pietro Buono Avogaro.

Nella lettera di dedica a Borso Niccolò sottolineava le novità che egli aveva introdotto nelle tavole della *Geographia*: una linea tratteggiata in rosso per segnare i confini tra le diverse regioni; l'aggiunta in margine alle tavole della corrispondenza tra grado e miglia a seconda delle diverse latitudini; la riduzione di formato, per rendere il volume più maneggevole, pur mantenendo la giusta proporzione tra le varie parti. Ma soprattutto Niccolò dichiarava di avere adottato per il planisfero la seconda delle due forme di proiezione illustrate da Tolomeo, quella cosiddetta omeotera o conica arrotondata, che rendeva meglio la sfericità della Terra; e proponeva anche una proiezione trapezoidale e non cilindrica delle tavole regionali, sempre per meglio rappresentarne la forma sferica¹⁴. Mentre la seconda proiezione per il mappamondo, è effettivamente quella consigliata da Tolomeo (ve n'è anche una terza in realtà che Niccolò non considera, su cui torneremo più avanti)¹⁵, lo stesso geografo antico sconsigliava invece, ritenendolo inutile, di riprodurre nelle tavole regionali meridiani curvi, e consigliava invece di disegnarli diritti¹⁶.

Pare dunque che Niccolò Germano non avesse interpretato correttamente il testo tolemaico, per quanto concerne le tavole regionali; mentre l'adozione della seconda proiezione per il planisfero, in cui fu seguito anche dagli altri cartografi quattrocenteschi, era già stata adottata anticamente nel ms. 57 del Topkapi Müzesi Serai di Istanbul, coevo dell'Urbinate, che però Niccolò non poteva conoscere¹⁷.

Le innovazioni di Niccolò Germano vennero fortemente criticate dal celebre umanista tedesco Giovanni Regiomontano, grande esperto di matematica e astronomia, nonché abile grecista, protetto del cardinale Bessarione, con il quale nel 1461 da Vienna si era trasferito

¹⁴ La lettera di dedica a Borso d'Este è stata pubblicata, sia pure con molti errori, da B. MARACCHI BIAGIARELLI, *Niccolò Tedesco e le carte della Geografia di Francesco Berlinghieri autore-editore*, in *Studi offerti a Niccolò Ridolfi*, Direttore de «La Bibliofilia», a cura di B. Maracchi Biagiarelli e D.E. Rhodes, Firenze 1973, pp. 377-97, in part. 393-5.

¹⁵ PTOL, *Geogr.*, 1, 24, 10 (ed. Stückerberger-Graßhoff, p. 124).

¹⁶ PTOL, *Geogr.*, 2, 1, 10; 8, 1, 6 (ed. Stückerberger-Graßhoff, pp. 140, 770).

¹⁷ Sul manoscritto del Serraglio vd. BURRI, *Die Geographie des Ptolemaios*, pp. 505-15.

a Roma¹⁸. Regiomontano in un passo del suo *Contra Cremonensia in planetarum theoricis deliramenta*, databile al 1474-75, denunciava lo stato in cui versava la *Geographia* di Tolomeo, rimproverando Iacopo Angeli di avere tradito con la sua maldestra versione il testo greco e accusando un «homo famelicus» di avere introdotto una «frivola immutatio» nelle *tabulae provinciarum particularium*, riferendosi evidentemente proprio a Niccolò Germano. In conclusione, per Regiomontano, era come se la *Geographia* di Tolomeo non fosse stata ancora tradotta, un testo per altro tanto difficile, scrive, da essere scomparso dalla circolazione anche presso gli stessi greci fino a che un monaco di nome Massimo (vale a dire Planude) non lo aveva ritrovato e restaurato¹⁹.

Le critiche del Regiomontano non valsero però a convincere copisti e tipografi che l'«immutatio» di Niccolò Germano andasse abban-

¹⁸ Sul Regiomontano, oltre al classico E. ZINNER, *Leben und Wirken des Joh. Müller von Königsberg genannt Regiomontanus*, Osnabrück 1968² (anche in tr. inglese, con bibliografia aggiornata e appendici di vari autori: ID., *Regiomontanus: His Life And Work*, tr. by E. Brown, Amsterdam 1990), vd. anche R. METT, *Regiomontanus Wegbereiter des neuen Weltbildes*, Stuttgart 1996; M. MALPANGOTTO, *Regiomontano e il rinnovamento del sapere matematico e astronomico nel Quattrocento*, Bari 2008. Su Regiomontano in Italia vd. in particolare R. METT, *Regiomontanus in Italien*, Wien 1989; ID., *From Königsberg to Rome*, in ZINNER, *Regiomontanus*, pp. 299-305.

¹⁹ L'opera venne stampata nella tipografia di Regiomontano (Incunabula Short Title Catalogue – d'ora in poi ISTC – i00104000) e in facsimile in JOANNIS REGIOMONTANI *Opera collectanea*, hrsg. von F. Schmeidler, Osnabrück 1972, pp. 511-28; la sola prefazione è edita in MALPANGOTTO, *Regiomontano*, pp. 154-62. Per il passo sulla traduzione dell'Angeli vd. *ibid.*, pp. 161, 91-106 (=JOANNIS REGIOMONTANI *Opera*, p. 514), di cui ho leggermente modificato, anche nelle successive citazioni, la punteggiatura: «Quid quaeso fiet, si traductoris incuria primum exemplar vicio sit obductum, aut ab esurienti quovis librario perperam immutatum? Quorum profecto utrumque cernere est in eo opere, quod hodie pro *Geographia* Claudii Ptolemaei circumfertur, ubi nec litteralis contextus auctoris Graeci respondet sententiis Iacobo Florentino invertente, neque tabulae provinciarum particularium a Ptolemaeo institutam servant effigiem, sed frivolam ab homine famelico passae sunt immutationem. Igitur qui se habere putabit *Cosmographiam* Ptolemei, ne umbram quidem tanti operis poterit ostentare, fidemque nemo non habebit summam dicenti mihi opus hoc nondum ad Latinos translatum esse, presertim si resciverit ipsum ob difficultatem suam diu apud Graecos quoque perditum esse omninoque interitum fuisse, nisi monachi cuiusdam Maximi vigilantia repertum esset. Sed haec alibi pleniori reddentur tractatu».

donata. Ritroviamo infatti la proiezione trapezoidale delle tavole regionali nell'elegante edizione romana curata da Domizio Calderini, la prima con le tavole incise su rame, del 1478²⁰, e in quella, che la riproduce, del 1490²¹, e poi nelle due edizioni di Ulm del 1482 e del 1486²². Va detto che forse non costituisce una coincidenza il fatto che sappiamo Niccolò Germano nel 1477 a Roma, dove consegnò due globi al bibliotecario papale Bartolomeo Platina, proprio quando Konrad Sweinheim, morto in quell'anno, e poi Arnold Buckinck lavorarono alla stampa del Tolomeo del Calderini²³. Quanto all'edizione di Ulm del 1482, sempre dalle ricerche di Lorenz Böninger sappiamo oggi che lo stampatore Lienhart Holl, a cui si deve questa edizione, era un nipote di Niccolò Germano, il che già di per sé spiega l'adozione dell'apparato cartografico di quest'ultimo²⁴.

Si dovrà sottolineare il fatto che nessuna delle edizioni appena citate uscì a Firenze, ma o a Roma o in Germania; e che Niccolò Germano offrì copie dei suoi manoscritti tolemaici a Borso d'Este e a Paolo II, corredandole entrambe di lettere di dedica che sostituivano quella di Iacopo Angeli al papa. Pur vivendo egli a Firenze, non sappiamo di suoi omaggi a Cosimo o a Piero de' Medici.

La cosa può sorprendere, ma forse si può tentare una spiegazione. Abbiamo detto che Regiomontano visse col Bessarione a Roma, dal 1461 per circa cinque anni, prima di partire per l'Ungheria. A Roma ebbe modo di frequentare Niccolò Cusano e Paolo dal Pozzo Toscanelli, che in quello stesso 1461 era stato chiamato a Roma per curare l'amico cardinale, con cui rimase sino alla morte avvenuta a Todi nel 1464; e a Roma vi erano, sempre legati allo stesso circolo, anche Leon

²⁰ ISTC ip01083000. Su questa edizione vd. anche GENTILE, *Firenze e la scoperta*, pp. 219-21 (scheda 106).

²¹ ISTC ip01086000. Su questa edizione vd. anche GENTILE, *Firenze e la scoperta*, pp. 224-5 (scheda 109); ID., *Intorno alla traduzione*, pp. 49-50. Una riproduzione dell'esemplare conservato alla National Library di Malta, non segnalata nell'ISTC, è consultabile all'indirizzo: <https://www.digivault.eu/Home/ViewRecord/45> (marzo 2023).

²² ISTC ip01084000 (1482, Lienhard Holl) e ip01085000 (1486, Johann Reger: per la parte cartografica riproduce la precedente). Su queste due edizioni vd. GENTILE, *Firenze e la scoperta*, pp. 221-4 (schede 107 e 108).

²³ Cfr. BÖNINGER, *Die deutsche Einwanderung*, p. 338; ID., *Don Niccolò Germano*, p. 11; ID., *Die beiden oberdeutschen Kartographen*, p. 26.

²⁴ Cfr. BÖNINGER, *Die deutsche Einwanderung*, pp. 332-6.

Battista Alberti e l'umanista bizantino Teodoro Gaza. Non credo sia troppo ardito pensare che in questa cerchia piuttosto eccezionale – per altro strettamente legata a un pontefice dagli spiccati interessi cosmografici come Pio II – si parlasse anche della *Geographia* di Tolomeo, e che di quest'opera e della sua traduzione latina si auspicasse una correzione, di cui si discuteva già da decenni a Firenze in quell'altro gruppo di umanisti che si riuniva attorno ad Ambrogio Traversari nel monastero degli Angeli, tra i quali spiccavano le figure di Niccolò Niccoli e dello stesso Toscanelli²⁵.

Nel 1471 Giovanni Regiomontano tornò a Norimberga, dove pubblicò, tra il 1473 e il 1474, un programma di editoria per lo più scientifica, contenuto in un celebre foglio singolo, di cui si conservano oggi solo quattro esemplari²⁶. Il programma editoriale, che ha l'intestazione «Haec opera fient in oppido Nuremberga Germaniae ductu Ioannis de Monteregio» e che fu solo in parte completato, comprendeva, per la parte relativa alla geografia, innanzi tutto una nuova traduzione della *Geographia* di Tolomeo che sostituisse quella di Iacopo Angeli, non all'altezza del compito per le sue lacune nella conoscenza sia del greco sia della matematica. Regiomontano avrebbe sottoposto la nuova versione a due arbitri, Teodoro Gaza, dottissimo in greco e latino, e Paolo dal Pozzo Toscanelli, esperto di greco ed eccellente matematico²⁷.

²⁵ Vd. GENTILE, *Alberti, Regiomontano*, pp. 124-31; ID., *Umanesimo e scienza antica*, p. 11; per le riunioni al monastero degli Angeli vd. anche ID., *Toscanelli, Traversari, passim*. Come suggerisce BÖNINGER, *Don Niccolò Germano*, pp. 14-5, anche il cartografo Niccolò Germano, in quegli stessi anni a Roma in qualità di cappellano del cardinale Prospero Colonna, ebbe molto probabilmente contatti con questo gruppo di umanisti.

²⁶ ISTC iro0091800. Il foglio è stato riprodotto in JOANNIS REGIOMONTANI *Opera*, pp. 531-3; è disponibile in pdf sul sito della Bayerische Staatsbibliothek all'indirizzo: http://bsbipad.bsb.lrz.de/nas/einblattdrucke/320001068_o_r.pdf (marzo 2023); è stato poi pubblicato da MALPANGOTTO, *Regiomontano*, pp. 147-54, 184-209 (note), con riproduzione, a p. 149, dell'esemplare della Bodleian Library di Oxford. ZINNER, *Leben*, pp. 178, 351 n. 158 (il foglio è riprodotto *ibid.*, alla tav. 26); ID. *Regiomontanus*, pp. 112, 241-2 n. 158, considerava il foglio della metà del 1474; MALPANGOTTO, *Regiomontano*, pp. 52-4, lo data invece al 1472-73. Una datazione verosimile, tenendo conto delle considerazioni fatte dai due studiosi, potrebbe collocarsi tra il 1473 e l'inizio del 1474, in linea con quella proposta dall'ISTC («about 1473-74»).

²⁷ MALPANGOTTO, *Regiomontano*, p. 151, 8-14 (=JOANNIS REGIOMONTANI *Opera*, p. 533): «*Cosmographia* Ptolemaei nova traductione. Nam vetula ista Iacobi Angeli

Prevedeva poi la pubblicazione di una *descriptio totius habitabilis notae, quam vulgo appellant mappam mundi* e carte regionali, evidentemente novelle, di Germania, Italia, Spagna, Francia e della Grecia²⁸. Aveva anche deciso di accompagnare queste nuove carte con delle *historiae*, tratte da diversi autori, che illustrassero i monti, i mari, i laghi, i fiumi e in generale i luoghi che figuravano nelle singole carte. Intendeva poi scrivere dei *Commentaria magna in Cosmographiam Ptolemaei*, in cui avrebbe mostrato come si costruiva e si utilizzava il meteoroscopio, lo strumento di cui si sarebbe servito Tolomeo per trovare i dati di longitudine e di latitudine. Inoltre avrebbe spiegato il cosiddetto terzo metodo di proiezione illustrato da Tolomeo, che fino ad allora nessuno aveva ancora compreso, sempre per colpa dell'incapacità del traduttore, Iacopo Angeli; in questo tipo di proiezione, su cui torneremo più avanti, il globo terrestre doveva essere rappresentato all'interno di una sfera armillare²⁹. Infine intendeva pubblicare un *Commentariolum* in cui si esaminavano gli errori contenuti nella traduzione dell'Angeli, che pure sarebbe stato giudicato dal Gaza e dal Toscanelli³⁰.

Florentini, quae vulgo habetur, viciosa est, interprete ipso (bona venia dictum fuerit) neque linguae Graecae satis neque mathematicae noticiam tenente. Qua in re summis arbitris fidem haberi fas erit: Theodoro Gazae clarissimo viro ac Graecae Latineque [“Graecae Latinaeque”, *Malpangotto*; “Graecae Latineque”, *ed. 1473-4*] doctissimo et Paulo Florentino Graecarum quidem haud ignaro, in mathematicis autem plurimum excellenti».

²⁸ MALPANGOTTO, *Regiomontano*, p. 152, 49-54 (=JOANNIS REGIOMONTANI *Opera*, p. 533): «Et fiet descriptio totius habitabilis notae, quam vulgo appellant mappam mundi. Caeterum Germaniae particularis tabula; item Italiae, Hispaniae, Galliae universae Graeciaeque. Sed et suas cuique historias ex auctoribus plurimis cursim colligere statutum est, quae videlicet ad montes, quae ad maria, ad lacus amnesque ac alia particularia loca spectare videbuntur».

²⁹ MALPANGOTTO, *Regiomontano*, p. 153, 71-78 (=JOANNIS REGIOMONTANI *Opera*, p. 533): «Commentaria magna in *Cosmographiam* Ptolemaei, ubi exponitur fabrica ususque instrumenti meteoroscopii, quo Ptolemaeus ipse universos ferme numeros totius operis sui elicuit. Falso enim quispiam crediderit tot longitudinum latitudinumque numeros per supernorum observationes innotuisse. Praeterea descriptio sphaerae armillaris una cum tota habitabili in plano ita dilucidatur, ut plerique omnes discere queant, quam nemo antehac Latine intellexit vicio traductoris obstante».

³⁰ MALPANGOTTO, *Regiomontano*, p. 153, 79-80 (=JOANNIS REGIOMONTANI *Opera*, p. 533): «Commentariolum singulare contra traductionem Iacobi Angeli Florentini, quod ad arbitros mittetur».

Di questo programma ci sono pervenuti il *Commentariolum* contro la traduzione dell'Angeli, conservato autografo a San Pietroburgo³¹ e pubblicato da Willibald Pirkheimer nel 1525³²; la nuova traduzione della *Geographia*, che si conserva autografa e inedita in un manoscritto di Basilea³³; un'epistola al Bessarione sull'uso del meteoroscopio pubblicata da Johann Werner nel 1514³⁴. Tuttavia anche un'altra parte del programma del Regiomontano sembrerebbe alla fine giunto a buon fine, anche se per mano di altri.

Dobbiamo spostare la nostra attenzione su un altro cartografo tedesco attivo a Firenze nella seconda metà del Quattrocento, Enrico Martelli. Anche sulla biografia di Henricus Martellus Germanus non si avevano molte notizie prima degli studi di Böninger. Intanto il suo cognome non proviene dalla latinizzazione del tedesco Hammer, come s'era pensato, ma gli deriva dalla famiglia fiorentina dei Martelli, di cui entrò a far parte, vivendo a Firenze in casa di Domenico e poi di Braccio Martelli. Era inoltre legato a Niccolò Germano, per il quale svolse vari compiti, anche dopo la morte di quest'ultimo, come la consegna nel 1480 a Bartolomeo Scala di due globi da lui fabbricati; lo stesso Enrico eseguì per conto di Niccolò Germano una celebre traduzione in tedesco del *Decameron* di Boccaccio, per la quale rimase creditore di Niccolò e che era stata inviata al sunnominato Lienhart Holl perché la facesse stampare a Ulm³⁵.

³¹ La collocazione del manoscritto è: Sankt-Peterburgskii filial Arkhiva Rossyskoi Akademii nauk (St. Petersburg Branch of the Archive of Russian Academy of Science), ms. IV. I. 937. Su di esso cfr. ZINNER, *Leben*, p. 313; ID., *Regiomontanus*, p. 209; GENTILE, *Alberti, Regiomontano*, pp. 121 e nota 16, 136-7 e nota 59.

³² CLAUDII PTOLEMAEI *Geographicae enarrationis libri octo Bilibaldo Pirckeymhero interprete. Annotationes Ioannis de Regio Monte in errores commissos a Iacobo Angelo in translatione sua*, Argentoragi [sic], Iohannes Grieningerus communibus Iohannis Koberger impensis excudebat [...] 1525, cc. P1r-Q10r. Su questa edizione cfr. GENTILE, *Firenze e la scoperta*, pp. 160-3 (scheda 78); ID., *Alberti, Regiomontano*, p. 123, note 16-7.

³³ Vd. GENTILE, *Alberti, Regiomontano*, pp. 135-7, nota 59.

³⁴ Vd. *ibid.*, pp. 122-3, nota 14.

³⁵ L. BÖNINGER, *Die deutsche Einwanderung*, pp. 313-48; ID., *Don Niccolò Germano, passim*; ID., *Die beiden oberdeutschen, passim*. Per l'edizione di Ulm vd. *supra*, p. 6 e note 22 e 24 [ricontrollare numerazione finale]. Sull'opera cartografica attribuita al Martelli vd. da ultimo C. VAN DUZER, *Henricus Martellus's World Map at Yale (c. 1491). Multispectral Imaging, Sources, and Influence*, Cham (CH) 2018. Van Duzer

Anche Enrico Martelli si dedicò a riprodurre tavole tolemaiche. Il primo codice della *Geographia* che gli si può attribuire, il Vaticano lat. 7289, è nella tradizione di Niccolò Germano, con le tavole regionali di forma trapezoidale, proiezione che poi però abbandonò³⁶. Di lui abbiamo inoltre un altro codice tolemaico di dimensioni monumentali, su cui ci soffermeremo più avanti, un famoso planisfero singolo, da parete, oggi alla Beinecke Library della Yale University³⁷, e degli isolari, rielaborazioni arricchite di nuove carte del *Liber insularum Archipelagi* di Cristoforo Buondelmonti³⁸.

Di questi isolari ci sono pervenute tre copie di lusso conservate a Leida (Bibliothek der Rijksuniversiteit, Vossianus lat. fol. 23), a Chantilly (Musée Condé, ms. 698)³⁹ e a Londra (British Library, ms. Additional 15760)⁴⁰ e un manoscritto Laurenziano (Plut. 29.25); in

tuttavia (*ibid.*, p. 3; ID., *Graphic Record of a Lost Wall Map of the World (c. 1490) by Henricus Martellus*, «Peregrinations: Journal of Medieval Art & Architecture», 5/2, 2015, pp. 48-64, in part. 48, nota 1) non sposa l'identificazione del cartografo Henricus Martellus con il familiare dei Martelli, dando credito, direi con eccessiva leggerezza, a quanto affermato, in contrasto con l'ipotesi di Böninger, da L. RUBINI MESSERLI, *Boccaccio deutsch: Die Dekameron-Rezeption in der deutschen Literatur (15.17. Jahrhundert)*, 2 voll., Amsterdam 2012, I, pp. 163-357, in part. 176-214 (a cui ha replicato con argomentazioni convincenti lo stesso BÖNINGER, *Die beiden oberdeutschen*, pp. 29-31).

³⁶ Vd. GENTILE, *Firenze e la scoperta*, pp. 242-3 (scheda 114).

³⁷ Una riproduzione digitale del planisfero è online: https://collections.library.yale.edu/catalog/2007580?child_oid=1040214 (marzo 2023). Su di esso vd. VAN DUZER, *Henricus Martellus's World Map*, *passim*.

³⁸ Sugli isolari del Martelli vd. R. ALMAGIÀ, *I mappamondi di Enrico Martello e alcuni concetti geografici di Cristoforo Colombo*, «La Bibliofilia», 42, 1940, pp. 288-311; N. BOULOUX, *L'Insularium illustratum d'Henricus Martellus*, «The Historical Review/La Revue Historique», 9, 2012, pp. 77-94; VAN DUZER, *Henricus Martellus's World Map*, pp. 9-18.

³⁹ Una riproduzione digitale dell'isolario di Chantilly è consultabile presso la Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux (CNRS) all'indirizzo: <https://bvmm.irht.cnrs.fr/mirador/index.php?manifest=https://bvmm.irht.cnrs.fr/iiif/24642/manifest> (marzo 2023).

⁴⁰ Il planisfero contenuto nell'isolario di Londra è consultabile all'indirizzo: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Insularium_Illustratum#/media/File:Insularium_Illustratum_\(Additional_MS_15760,_ff.68v-69r\).jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Insularium_Illustratum#/media/File:Insularium_Illustratum_(Additional_MS_15760,_ff.68v-69r).jpeg) (marzo 2023). Sul sito della British Library è inoltre disponibile una cartella, scaricabile, con la ripro-

quest'ultimo va riconosciuto l'esemplare di lavoro del cartografo, che servì da modello per gli isolari appena ricordati⁴¹. Gli isolari di Firenze, Leida e Londra comprendono anche un planisfero (assente in quello di Chantilly)⁴², estraneo all'opera del Buondelmonti, come del resto lo sono altre carte aggiunte dal Martelli in questi splendidi manoscritti. Diverso dai precedenti sembra il caso di un altro isolario del Martelli, senza planisfero, che si conserva a Minneapolis presso la John Ford Bell Library⁴³.

I planisferi contenuti negli isolari, come pure la carta da parete di Yale del Martelli, presentano una caratteristica che ha subito attratto gli studiosi delle scoperte, ad iniziare dal grande storico della geografia, Roberto Almagià. Rivelano infatti per l'ecumene un'estensione di circa 265 gradi, mentre nel planisfero di Yale ne sono segnati addirittura 280, rispetto ai 180 gradi dei planisferi tolemaici della tradizione antica⁴⁴. Questa estensione della longitudine dell'ecumene costituisce

duzione del manoscritto, ivi compreso il planisfero: <https://data.bl.uk/pelagios/pelo2.html> (marzo 2023), dove sono omesse tuttavia le cc. 15r-20v.

⁴¹ Su questo manoscritto vd. GENTILE, *Firenze e la scoperta*, pp. 237-9 (scheda 113 e tavv. XLIII-XLVI). È consultabile nella Teca digitale della Biblioteca Medicea Laurenziana all'indirizzo: <http://mss.bmlonline.it/s.aspx?Id=AWOHZEozI1A4r7GxMB8j&c=Christophori%20Ensenii%20descriptio%20cycladum%20et%20aliarum%20insularum#/oro/145> (marzo 2023).

⁴² Vd. ALMAGIÀ, *I mappamondi*, p. 295. VAN DUZER, *Henricus Martellus's World Map*, p. 15.

⁴³ BOULOUX, *L'Insularium illustratum*, ipotizza (*ibid.*, pp. 79-80 e nota 11, p. 85 e nota 30), credo giustamente, che l'isolario di Minneapolis rappresenti uno stadio intermedio tra il *Liber insularum Archipelaghi* del Buondelmonti e gli altri isolari del Martelli, venendo così a costituire un caso analogo al Vaticano lat. 7289, che a sua volta, come si è visto, rappresenta un primo stadio nell'elaborazione della *Geographia* tolemaica da parte del Martelli, ancora legato ai modi di Niccolò Germano. Su questo isolario vd. R.F. HAGE, *The Island Book of Henricus Martellus*, «The Portolan. Journal of the Washington Map Society», 56, Spring 2003, pp. 17-23; CRISTOFORO BUONDEL-MONTI, *Description of the Aegean and Other Islands*, tr. by E. Edson, New York 2018 (che non ho potuto vedere).

⁴⁴ ALMAGIÀ, *I mappamondi*, non conosceva ancora il mappamondo di Yale, che fu venduto alla biblioteca a cui oggi appartiene nel 1961, ma solo quattro isolari (non quello di Minneapolis). Per l'estensione della longitudine sino a 270° vd. R.A. SKELTON, *Henricus Martellus, c. 1490*, in *Mappemondes. A.D. 1200-1500*, éd. par M. Destombes, Amsterdam 1964, pp. 229-34 (n. 52.17), in part. p. 230; vd. anche GENTILE, *Firenze e*

il presupposto teorico perché si potesse pensare ad affrontare l'Oceano Atlantico, navigando verso Occidente, per raggiungere le Indie. Quello stesso presupposto doveva essere ben presente a Paolo dal Pozzo Toscanelli quando il 24 giugno 1474 scrisse la famosa lettera a Fernando Martins, poi giunta nelle mani di Colombo; quel Martins che nel 1464 si era trovato a Todi, al capezzale del Cusano, in compagnia dello stesso Toscanelli⁴⁵.

la scoperta, pp. 237-40 (scheda 113), in part. 239-40. Tuttavia VAN DUZER, *Henricus Martellus's World Map*, p. 30 e nota 78 (dove per «latitude» s'intenda «longitude») ha giustamente notato che ai 270 gradi segnati nella scala che figura nel margine inferiore del planisfero, a est, bisogna aggiungere altri 10 gradi che sono segnati all'inizio della stessa scala, a ovest, dove questi 10 gradi sono indicati come 355 e 360 (la scala dei gradi va di cinque in cinque). Così dalla carta del Martelli si poteva desumere che per compiere il tragitto dall'estremo Occidente all'estremo Oriente (o viceversa), completando la circonferenza (i 360 gradi), bisognava percorrere uno spazio corrispondente a soli 80 gradi. Lo stesso Van Duzer afferma però erroneamente che Almagià aveva calcolato per il planisfero degli isolari del Martelli una longitudine complessiva di 220 gradi (*ibid.*, p. 30, nota 79); lo storico italiano in realtà aveva scritto che negli isolari del Martelli, dalle Isole Fortunate a Cattigara (che segnano rispettivamente, secondo Tolomeo, il punto più occidentale e quello più orientale dell'ecumene), si poteva calcolare uno spazio di circa 220 gradi, molto vicino ai 225 gradi che erano stati calcolati per la stessa distanza dal geografo Marino di Tiro, secondo quanto afferma Tolomeo, che invece li riduceva a 180; ai 220/225 gradi della distanza tra le Isole Fortunate e Cattigara andavano però aggiunti «i 40 gradi occupati dall'estremo lembo dell'Asia Orientale» (ALMAGIÀ, *I mappamondi*, pp. 306-7); si hanno così, secondo i calcoli di Almagià, circa 260/265 gradi come longitudine totale abbracciata dai planisferi degli isolari, una longitudine superiore a quella ipotizzata dallo stesso Van Duzer, che la calcola di 240 gradi (VAN DUZER, *Henricus Martellus's World Map*, p. 30).

⁴⁵ Cfr. GENTILE, *Alberti, Regiomontano*, pp. 121, 125-7. Sui rapporti tra Toscanelli e il canonico di Lisbona vd. in particolare E. APFELSTADT, *Christopher Columbus, Paolo dal Pozzo Toscanelli and Fernão de Roriz: New Evidence for a Florentine Connection*, «Nuncius», 7/2, 1992, pp. 69-80. VAN DUZER, *Henricus Martellus's World Map*, pp. 181-91, rifacendosi soprattutto al celebre opuscolo di H. VIGNAUD, *Toscanelli and Columbus: The Letter and Chart of Toscanelli on the Route to the Indies by Way of the West, Sent in 1474 to the Portuguese Fernam Martins, and Later on to Christopher Columbus*, London 1902, e al più recente articolo di M.H. DAVIDSON, *The Toscanelli Letters: A Dubious Influence on Columbus*, «Colonial Latin American Historical Review», 5/3, 1996, pp. 287-310, ha negato l'autenticità della lettera di Toscanelli. Su questo argomento sarà opportuno tornare in altra sede.

Inoltre in questi planisferi, databili intorno al 1490 (in realtà abbiamo solo un temine *post quem*, il 1489)⁴⁶, l'Africa risulta circumnavigabile, essendo stato completato a sud il disegno costiero sulla scorta dei recentissimi viaggi di Diogo Cão (1482-86) e Bartolomeu Dias (1487-89), viaggi il cui ricordo è fissato in tre celebri note scritte entro cartigli sui planisferi stessi⁴⁷; per di più la costa orientale dell'Asia non è chiusa

⁴⁶ La data 1489, con un accenno alla conversione del re senegalese Bemoim, compare sia nel planisfero della Laurenziana, sia in quello di Leida, sia in quello londinese (sull'episodio vd. principalmente A. TEIXEIRA DA MOTA, *D. João Bemoim e a Expedição ao Senegal em 1489*, Lisboa 1971; vd. anche W. DIFFIE, G.D. WINIUS, *Foundations of the Portuguese Empire, 1415-1580*, Minneapolis 1977, p. 162 [DIFFIE]). In quest'ultimo, in un cartiglio, lo stesso anno segue l'indicazione del punto di arrivo della spedizione di Bartolomeu Dias: «Huc usque ad Ilhe de fonti pervenit ultima navigatio Portugalensium anno domini 1489»; vd. ALMAGIÀ, *I mappamondi*, p. 305 e nota 24; VAN DUZER, *Henricus Martellus's World Map*, pp. 17-8.

⁴⁷ Sui viaggi dei due navigatori portoghesi al servizio di Giovanni II vd. E.G. RAVENSTEIN, *The Voyages of Diogo Cão and Bartholomeu Dias, 1482-88*, «The Geographical Journal», 16, 1900, pp. 625-55; DIFFIE, WINIUS, *Foundations*, pp. 154-62 (DIFFIE); E. AXELSON, *The Dias Voyage, 1487-1488. Toponymy and Padrões*, «Revista da Universidade de Coimbra», 34, 1988, pp. 29-55; C.M. RADULET, *As viagens de Diogo Cão: um problema ainda em aberto*, *ibid.*, pp. 105-19; EAD., *As viagens de descobrimento de Diogo Cão: Nova proposta de interpretação*, «Mare Liberum», 1, 1990, pp. 175-204; W.G.L. RANDELS, *Bartolomeu Dias and the Discovery of the South-East Passage Linking the Atlantic to the Indian Ocean (1488)*, «Revista da Universidade de Coimbra», 34, 1988, pp. 19-28; M. NEWITT, *A History of Portuguese Overseas Expansion, 1400-1668*, London-New York 2005, pp. 46-8 e note a p. 56; A.R. DISNEY, *A History of Portugal and the Portuguese Empire. From Beginning to 1807*, 2 voll. Cambridge 2009, II, pp. 35-9 (a cui si rinvia per ulteriore bibliografia); *The Portuguese in West Africa, 1415-1670: A Documentary History*, ed. by M. Newitt, Cambridge 2010. Trascrivo i primi due cartigli dall'isolario di Londra, entrambi posti, l'uno sopra l'altro, a lato della costa occidentale africana (cfr. VAN DUZER, *Henricus Martellus's World Map*, pp. 16-7); in quello sopra leggiamo: «Hec est vera forma moderna Affrice secundum descriptionem Portugalensium inter mare Mediterraneum et Oceanum meridionalem»; nel secondo: «Ad hunc usque montem, qui vocatur Niger [oggi Cabo Negro, in Angola: RAVENSTEIN, *The Voyages*, pp. 652-3] pervenit classis secundi regis [è evidentemente omissa un *Ioannis*, prima di *secundi*] Portugalie cuius classis perfectus [sic per *praefectus*] erat Diegus Canus [dovrebbe essere *Canis*, traduzione del portoghese *cão*] qui in memoriam rei erexit columnam marmoream cum crucis insigne et ultra processit usque ad serram Pardam [oggi Farilhão Point, poco più a sud di Henties Bay in Namibia: AXELSON, *The*

come nei planisferi tolemaici tradizionali, ma è lambita dall'oceano, per giunta costellato da isolette. Si tratta pertanto di planisferi aggiornatissimi, che rappresentano una grande novità rispetto ai planisferi tolemaici tradizionali⁴⁸.

Vi è poi, sempre del Martelli, il monumentale Tolomeo della Biblioteca Nazionale di Firenze, Magliabechiano XIII 16, che presenta un corredo cartografico molto ricco: le ventisette carte della tradizione antica, compreso il planisfero (tav. 1), con le tavole regionali nella più tradizionale proiezione cilindrica, più un *corpus* di carte recenti: delle Isole Britanniche, di Spagna, Francia, Germania, Nord Europa, Italia, Sardegna, Sicilia, Corsica e Cipro, della Penisola Balcanica e di Creta, dell'Asia Minore, della Terra Santa, nonché una carta nautica dalle coste dell'Africa nord-occidentale⁴⁹.

Il codice, copiato da Niccolò Mangona, con le tavole firmate da Enrico Martelli e la miniatura attribuita a Gherardo e a Giovanni di Monte, appartenne al condottiero Camillo Vitelli, di cui sono raffigurati lo stemma e le iniziali. Queste, sia detto per inciso, non stanno per «Camillo Maria Vitelli», come si è finora letto, trascurando il compendio che figura sopra le iniziali stesse (tav. 2) ma, appunto, per il semplice «Camillo», come del resto si firmava il famoso condottiero⁵⁰.

Questo codice rappresenta la massima espressione, per bellezza e dimensioni, della cartografia tolemaica in Occidente. Va datato a prima del 1496, data di morte del Vitelli, e potrebbe essere posteriore agli

Dias Voyage, p. 32; RAVENSTEIN, *The Voyages*, pp. 631, 652] que distat ab Monte Nigro mille miliaria et hic moritur»; per il terzo cartiglio, datato 1489, vd. la nota precedente.

⁴⁸ Per le riproduzioni del planisfero della Laurenziana e di quello della British Library vd. *supra*, nota 38.

⁴⁹ Sul manoscritto vd. GENTILE, *Firenze e la scoperta*, pp. 240-3 (scheda 114) e tavv. XLVII-XLVIII. È riprodotto in facsimile (completo per quanto riguarda le carte, non per il testo) in PTOLOMEI *Cosmographia*.

⁵⁰ Se ce ne fosse bisogno, numerose lettere autografe, firmate «Camillus de Vitellis», si trovano *ad indicem* nel fondo Mediceo avanti il Principato dell'Archivio di Stato di Firenze, consultabile online: <http://www.archiviodistato.firenze.it/map/> (marzo 2023). «Camillo Maria Vitelli» esiste solo nella bibliografia del ms. Magliabechiano, come probabile conseguenza dell'ipotesi sul nome del possessore del codice avanzata da E. NARDUCCI, *Studj bibliografici e biografici sulla storia della geografia in Italia*, Roma 1875, p. 405: «Le iniziali C.M. posto sotto l'Arme [...] indicano chiaramente che il codice ha appartenuto a Camillo Maria Vitelli, il quale fu uno dei più valorosi condottieri sul finire del sec. XV».

isolari appena citati e alla mappa di Yale. Presenta inoltre, a corredo delle carte novelle, descrizioni che introducono alle carte stesse tratte da vari autori, antichi e moderni, da Tacito a Pio II (tav. 3), passando per Plinio, Solino e Isidoro di Siviglia, come del resto avveniva negli isolari, a partire da quello Laurenziano⁵¹. Da rilevare infine che le carte novelle, anche quelle già presenti nei codici di Niccolò Germano e di Piero del Massaio, risultano molto più precise e ricche di toponimi, in particolare quella della Germania (che la tradizione attribuisce a Niccolò Cusano) e quella doppia (cm 57,5 x 108,5, piegata) dell'Italia.

Si tratta quindi di un manoscritto all'ultimo grido in materia cartografica. Ma con un unico difetto, l'assenza di un planisfero aggiornato come quello degli isolari, che poi sarà trasferito a stampa da Francesco Rosselli⁵² e sarà riprodotto, a testimonianza della sua diffusione, da Attavante nel 1497 alla parete di uno studiolo in un volume della cosiddetta *Biblia dos Jerónimos*⁵³.

In realtà le cose forse non stavano proprio così: nello splendido tondo miniato, in cui viene descritto il contenuto del codice (c. 1v), leggiamo infatti:

Cl(audii) Ptolomei Cosmographia cum tabulis regionum nostri temporis et universis portobus [sic] et locis maritimi tractus tam notis quam a rege Portugalli nuper repertis hoc ornatissimo codice continentur. (tav. 2)

L'accento alle scoperte dei portoghesi non può che riferirsi ai viaggi di Diogo Cão e Bartolomeu Dias il cui ricordo è fissato, come già detto, nei planisferi tramandati negli isolari di Enrico Martelli. Se ne può trarre quindi una duplice possibile conseguenza: che nel codice Magliabechiano fosse previsto un planisfero che poi, per ragioni che ci sfuggono, non fu aggiunto; oppure che vi fosse, ma poi venne separato dal manoscritto⁵⁴. L'alternativa al planisfero poteva essere una carta

⁵¹ Vd. GENTILE, *Firenze e la scoperta*, pp. 240-3 (scheda 114).

⁵² Vd. *ibid.*, pp. 243-7 (con le figg. 32-33); vd. anche <http://www.bncf.firenze.sbn.it/notizie/Cartografia%20Web/Rinascimento/Rosselli/Rosselli.htm> (marzo 2023).

⁵³ Lisbon, Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, MS 161/7, c. 2r. Vd. C. VAN DUZER, *The Ptolemaic Wall Map: A Lost Tradition of Renaissance Cartography*, «Viatior», 45, 2014, pp. 361-89, in part. le pp. 369-71 e le figg. 8-9 (a p. 384); ID., *Graphic Record*; ID., *Henricus Martellus's World Map*, pp. 18-20.

⁵⁴ Si noterà che proprio il planisfero fu asportato dall'isolario di Chantilly, come mostra un salto nella numerazione delle carte (cfr. ALMAGIÀ, *I mappamondi*, p. 295).

nautica aggiornata con le scoperte portoghesi, ma nell'unica carta nautica presente nel manoscritto Magliabechiano della costa dell'Africa è presente solo la parte nord-orientale, fino a Capo Bianco, un tratto di costa già esplorato dalle imbarcazioni portoghesi prima del 1450 (tav. 4). Tanto più notevole appare l'assenza di un mappamondo aggiornato, se si tiene conto che l'introduzione che precede il planisfero tradizionale, tolemaico, è un testo in cui è evidente la critica proprio a questo tipo di raffigurazione dell'ecumene, chiusa dalla terraferma a nord, est e sud. Si tratta infatti della celebre descrizione, tratta dall'*Historia rerum ubique gestarum* di Pio II, da noi già ricordata, in cui sono riportate le testimonianze per lo più antiche su quanti poterono navigarvi attorno, anche a nord del continente europeo, a sud di quello africano e a est di quello asiatico, come se l'ecumene fosse un'isola⁵⁵.

Tra l'altro proprio il parallelo tra mondo abitato e isola non sarà

Questo invece non è dimostrabile per il ms. Magliabechiano, che non presenta segni evidenti di sottrazione di carte.

⁵⁵ Vd. *supra*, p. 3 [ricontrollare numerazione finale] e nota 6. Va tuttavia rilevato che solo nell'isolario di Londra è copiato l'intero testo introduttivo del Piccolomini, col titolo *Pii II pontificis maximi descriptio*, corrispondente nelle edizioni moderne ai primi cinque capitoli (vd. ENEA SILVIO PICCOLOMINI, *Asia*, pp. 24-9; ID., *Descripción de Asia*, pp. 104, 16-112, 8); nell'isolario di Chantilly, a causa della lacuna ricordata nella nota precedente, si conserva, incompleto, col titolo *Mundi forma*, solo il primo capitolo (a c. 74v, fino a «permissum est mare invenitur»; vd. ENEA SILVIO PICCOLOMINI, *Asia*, p. 25; ID., *Descripción de Asia*, p. 104, 35); nell'isolario di Leida, col titolo di *Descriptio mundi*, i primi tre e l'inizio del quarto (alle cc. 64v-65r, fino a «constare censet», come risulta da *Codices Vossiani latini*, descriptis K.A. De Meyer, Pars I: *Codices in folio*, Leiden 1973, p. 48; vd. ENEA SILVIO PICCOLOMINI, *Asia*, p. 27; ID., *Descripción de Asia*, p. 108, 29-30); nel Tolomeo Magliabechiano, col titolo *Descriptio orbis Pii II pontifici [sic] maximi*, figurano i primi due capitoli e metà del terzo (fino a «concludi arbitratus est»; vd. ENEA SILVIO PICCOLOMINI, *Asia*, p. 26; ID., *Descripción de Asia*, p. 108, 10), e vi è aggiunto, quasi a completamento del testo: «t(a)m(en) solus ipsius opinio est» [sic], che si dovrà riferire all'isolamento di Tolomeo nell'affermare che il *Mare Indicum* è circondato dalla terraferma. Nell'elenco dei testimoni dell'opera di Pio II fornita da Sanz, dei manoscritti di Enrico Martelli è citato il solo Magliabechiano (vd. ENEA SILVIO PICCOLOMINI, *Descripción de Asia*, p. 72), ed esclusivamente per questo testo introduttivo, malgrado Martelli attinga anche altrove dall'opera di Pio II, come per la descrizione di Cipro, che riproduce i capitoli 95 e 96 dell'*Historia* (ENEAS SILVIO PICCOLOMINI, *Asia*, pp. 195-7; ID., *Descripción de Asia*, pp. 394-8) e che troviamo nell'isolario Laurenziano a cc. 48r-49v, in quello Londra alle cc. 46r-47r, in

stato estraneo all'apparentemente curiosa presenza negli isolari del Martelli di un planisfero, che si giustifica proprio con l'idea che l'ecumene è bagnata tutta intorno dall'oceano, appunto come un'isola⁵⁶.

Possiamo dunque dire di avere un manoscritto tolemaico con le carte regionali in proiezione cilindrica, carte novelle di ultima generazione, introduzioni alle carte novelle tratte da autori antichi o contemporanei, e che doveva contenere anche un planisfero rinnovato, analogo a quello presente negli isolari, aggiornato con le scoperte portoghesi fino al 1489, quello che nell'isolario Laurenziano il Martelli chiama «Universalis totius habitabilis, id est formam [sic] mundi»⁵⁷. Di fatto ci troviamo davanti al corredo cartografico che il Regiomontano si era prefissato di elaborare nel suo programma del 1473-74, che comprendeva, appunto, carte regionali, ovviamente in proiezione cilindrica, carte novelle, introduzioni alle stesse, nonché una «descriptio totius habitabilis notae, quam vulgo appellant mappam mundi»⁵⁸.

Nelle Firenze di fine secolo, dunque, abbiamo una *Cosmographia* di Tolomeo che risponde a quanto si era prefisso Regiomontano nel suo programma e che rifiuta le innovazioni di Niccolò Germano, che a Firenze non presero mai piede.

C'è di più. Abbiamo accennato al fatto che Tolomeo propone anche un terzo metodo di proiezione per il planisfero, che, in questo caso, viene rappresentato entro una sfera armillare. I capitoli 6-7 dell'VIII libro, in cui questa proiezione viene descritta da Tolomeo, risultano incomprensibili nella versione dell'Angeli, che tra l'altro traduce il greco κρικωτός, «armillare», con *circularis*, togliendo al testo un tassello fondamentale per la sua comprensione. Tutto ciò viene detto da Regiomontano nel suo *Commentariolum* contro la traduzione dell'Angeli⁵⁹; e inoltre, per illustrare il punto di osservazione da cui deve operare il cosmografo, così scrive:

quello di Chantilly sempre alle cc. 44r-46r (non ho potuto controllare gli isolari di Leida e di Minneapolis).

⁵⁶ Cfr. BOULOUX, *L'Insularium illustratum*, p. 84.

⁵⁷ Laurenziano Plut. 29. 25, c. 49v. Cfr. GENTILE, *Firenze e la scoperta*, pp. 240-3 (scheda 114), in part. 239.

⁵⁸ MALPANGOTTO, *Regiomontano*, p. 152, 49-50 (*Joannis Regiomontani*, p. 533).

⁵⁹ CLAUDII PTOLEMAEI *Geographicae enarrationis*. Vari esemplari di questa edizione sono consultabili online, per esempio, dal sito della Bayerische Staatsbibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11199373?page=1> (marzo 2023),

Demonstratum quippe perspectivis est, certissimam omnium rei visae contemplationem fieri, quando visus recte in medium obiecti intuetur, hoc est, si pictoria uti licet dictione, quando radius centricus, in medio puncto oblatae superficiei figitur: tunc enim, aequali radiorum lateralium circumstantia stipatus, quasi axis est pyramidis radiosae brevissimae⁶⁰.

«Radius centricus» e «pyramis radiosa» vanno intesi come termini del lessico pittorico, in quanto utilizzati dall'Alberti nel *De pictura*, confermando quanto ipotizzato da Samuel Edgerton già nel 1974 su un possibile rapporto tra la proiezione tolemaica e la teoria prospettica albertiana⁶¹.

Ma Alberti quando scrisse il *De pictura* non poteva conoscere il *Commentariolum* del Regiomontano, a quanto sappiamo né copiato né stampato sino a che non sarà pubblicato nel 1525. Né lo avrà potuto conoscere Leonardo, che pure nel Codice Atlantico raffigura un artista/cosmografo nell'atto di riprodurre una sfera armillare⁶².

Piuttosto si dovrà pensare che la spiegazione di come si potesse applicare la terza proiezione tolemaica e le sue implicazioni prospettiche dovevano essere state svelate a Firenze indipendentemente da Regiomontano; o, per meglio dire, indipendentemente dalla diffusione del suo *Commentariolum*, che per questa parte sarà stato probabilmente

cc. P1r-Q10r. Su questa edizione cfr. GENTILE, *Firenze e la scoperta*, pp. 160-3 (scheda 78); ID., *Alberti, Regiomontano*, p. 123, nota 17.

⁶⁰ Ms. IV.I.937 (cfr. *supra*, nota 16), c. 24r; CLAUDII PTOLEMAEI *Geographicae e-narrationis*, c. Q6ra (l'ed. ha «perspectius» ed «aequale» in luogo, rispettivamente, di «perspectivis» ed «aequali» del manoscritto). Sul passo in questione e sul possibile rapporto con Alberti vd. GENTILE, *Firenze e la scoperta*, pp. 158-60 (scheda 77); ID., *Alberti e Regiomontano*, pp. 131-41. Sull'argomento si sono poi soffermati GAUTIER DALCHÉ, *La Géographie*, pp. 274-375; A. CATTANEO, *Map Projections and Perspective in the Renaissance*, in *Ptolemy's Geography* (vd. *supra*, nota 1), pp. 51-80, in part. 64.

⁶¹ L'ipotesi è appena accennata in S.Y. EDGERTON, JR., *Florentine Interest in Ptolemaic Cartography as Background for Renaissance Painting, Architecture, and the Discovery of America*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 33/4, 1974, pp. 275-92, in part. 284-5; ed è poi sviluppata in ID., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York 1975, pp. 106-23 (VIII. *Ptolemy's Third Cartographic Method*), in part. 107, 118-9.

⁶² Vd. GENTILE, *Alberti e Regiomontano*, p. 134 e note 55-6. Cfr. CATTANEO, *Map Projections*, pp. 67-70 e figg. 6-7.

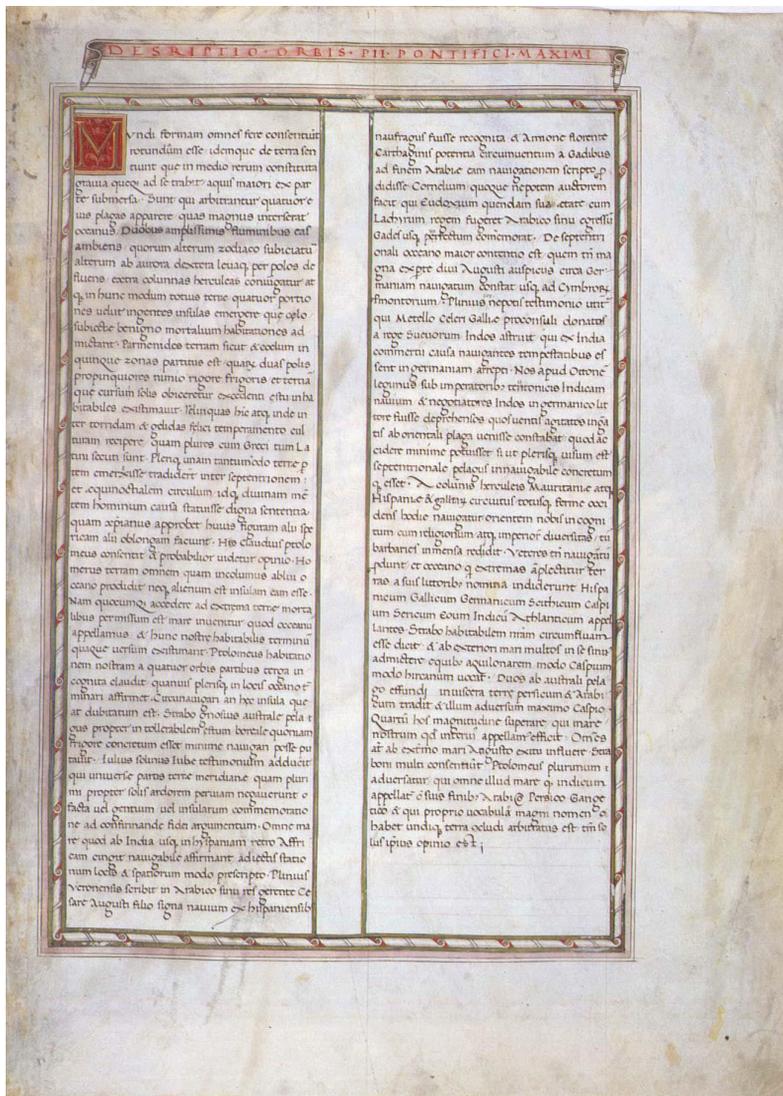
abbozzato o pensato con la consulenza di Alberti, Toscanelli e Gaza, in quel periodo in cui tutti assieme vissero a Roma tra il 1461 e il 1464.

Se il programma cartografico di Regiomontano e, in parte almeno, le sue correzioni alla versione dell'Angeli vennero pensati in quegli anni e furono il frutto condiviso di una comune elaborazione (e non per caso Regiomontano si proponeva di sottoporre il tutto ai suoi due arbitri, Toscanelli e Gaza), allora si spiegherebbero tanto la particolare conformazione del Tolomeo magliabechiano, quanto la conoscenza a Firenze della terza proiezione tolemaica.

SEBASTIANO GENTILE



1. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliabechiano XIII 16, cc. 88v-89r.
2. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliabechiano XIII 16, c. 1v (particolare).



3. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliabechiano XIII 16, c. 88r.



4. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliabechiano XIII 16, cc. 158v-159r.

Le vie dell'antiquaria nel Mediterraneo orientale: note sulla percezione e ricezione delle antichità greche tra XIV e XV secolo

Nell'Italia comunale la presenza di iscrizioni e rilievi in nuovi contesti edilizi era spesso indice di un dialogo con gli ideali e i valori della Roma antica, in cui le reliquie della *romanitas* venivano orgogliosamente esibite a legittimazione imperitura del nuovo ordine politico¹. Il dialogo con l'antico in funzione politico-ideologica, pur sotto l'egida

¹ Per una panoramica d'insieme: A. ESCH, *Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien*, «Archiv für Kulturgeschichte», 51, 1969, pp. 1-64; *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, Atti del convegno di studi, a cura di B. Andreae e S. Settis, Marburg 1984 (Marburger Winkelmann-Programm, 1984); M. GREENHALGH, «*Ipsa ruina docet*: l'uso dell'antico nel Medioevo», in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., a cura di S. Settis, Torino 1984-86, I, *L'uso dei classici*, 1984, pp. 115-67; I. HERKLOTZ, *Sepulcra e Monumenta del Medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Roma 1985; S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza: tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico*, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, 1986, pp. 375-486; ID., *Von auctoritas zu vetustas: die antike Kunst in mittelalterlicher Sicht*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 51, 1988, pp. 157-79; M. GREENHALGH, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, London 1989, pp. 86 sgg.; L. DE LACHENAL, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano 1995, pp. 155 sgg.; N. GRAMACCINI, *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Mainz 1996; A. ESCH, *Reimpiego dell'antico nel Medioevo: la prospettiva dell'archeologo, la prospettiva dello storico*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo*, Atti del convegno di studi, 2 voll., Spoleto 1999 (Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 46), I, pp. 73-108; ID., *L'uso dell'antico nell'ideologia papale, imperiale e comunale*, in *Roma antica nel Medioevo. Mito, rappresentazioni, sopravvivenze nella 'Respubblica Christiana' dei secoli IX-XIII*, Atti del convegno di studi, Milano 2001, pp. 3-25; V. WIEGARTS, *Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen*, Weimar 2004; *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del convegno di studi, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2006; M. GREENHALGH, *Marble Past, Monumental Present. Building with Antiquities in the Mediaeval Mediterranean*, Leiden-Boston 2009, pp. 363-446; *Inschriften-kulturen im kommunalen Italien. Traditionen, Brüche, Neuanfänge*, hrsg. von K. Bolle, M. von der Höh, N. Jaspert, Berlin 2019.

del Cristianesimo, ha avuto talvolta immediate ricadute anche sul lessico figurativo; emblematica, su tutte, la polimorfa ricezione delle antichità in Nicola e Giovanni Pisano².

Volgendoci al versante orientale del Mediterraneo, vediamo che il rapporto intrattenuto da Bisanzio con la storia della Grecia antica era più contrastato, tanto che il dotto bizantino Manuele Crisolora, durante le sue peregrinazioni nelle corti e nei grandi centri dell'Europa latina al principio del Quattrocento, rimase sorpreso nel trovare una Roma in pace con la sua storia, rilevando implicitamente nella sua celebre *Synkrisis* (1411) come nella *Néα 'Ρώμη* il senso dell'oblio prevalessse sulla memoria³.

² Si veda in particolare M. SEIDEL, *Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 19/3, 1975, pp. 307-92 e ID., *Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, 2 voll., Venezia 2012, I, pp. 49-68, 376-91; II, 426-521 (tavv. 409-504).

³ Cfr. G. DAGRON, *Byzance et la Grèce antique: un impossible retour aux sources*, in *La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental*, Actes du colloque, éd. par. J. Leclant et M. Zink, Paris 2005, pp. 195-206: 200-1 sgg. Sulla *Σύγκρισις τῆς παλαιᾶς καὶ νέας 'Ρώμης* del Crisolora si vedano H. HOMEYER, *Zur Synkrisis des Manuel Chrysoloras, einem Vergleich, zwischen Rom und Konstantinopel. Ein Beitrag zum italienischen Frühhumanismus*, «Klio», 62/2, 1980, pp. 525-34; G. DAGRON, *Manuel Chrysoloras: Constantinople ou Rome*, «Byzantinische Forschungen», 12, 1987, pp. 281-8; A. KIOUSSOPOULOU, *La Ville chez Manuel Chrysoloras: Σύγκρισις Παλαιᾶς καὶ Νέας 'Ρώμης*, «Byzantinoslavica», 59/1, 1998, pp. 71-9; A. ROLLO, *Sul destinatario della Σύγκρισις τῆς παλαιᾶς καὶ Νέας 'Ρώμης di Manuele Crisolora*, in *Vetustatis indagator. Scritti offerti a Filippo Di Benedetto*, a cura di V. Fera e A. Guida, Messina 1999, pp. 61-80; *Roma parte del cielo: confronto tra l'antica e la nuova Roma di Manuele Crisolora*, intr. di E.V. Maltese, tr. e note di G. Cortassa, Torino 1999, pp. 7-44 e *passim*; MANUELE CRISOLORA, *Le due Rome: confronto tra Roma e Costantinopoli. Con la traduzione latina di Francesco Aleardi*, a cura di F. Niutta, Bologna 2001; *Manuele Crisolora e il ritorno del greco in Occidente*, Atti del convegno di studi, a cura di R. Maisano e A. Rollo, Napoli 2002, *passim*. Per un commento di ordine storico-artistico, oltre all'ormai classico M. BAXANDALL, *Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 28, 1965, pp. 183-204: 197 sgg., e ID., *Giotto e gli Umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano 1994 (ed. or. 1971), pp. 120 sgg., si vedano anche C. DEL BRAVO, *Il Brunelleschi e la speranza*, «Artibus et Historiae», 2/3, 1981, pp. 57-72: 59-60 (poi in ID., *Le risposte dell'arte*, Firenze 1985, pp. 11-20); SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza*, pp. 456-7; CH. SMITH, *Architecture in the Culture of Early Hu-*

I rapporti istituiti con le emergenze monumentali sopravvissute nei territori dell'antica ecumene ellenica da una società mista greco-latina, quale quella levantina a partire almeno dal XIII secolo, attendono ancora una definizione o, quanto meno, una generale circoscrizione⁴,

manism. Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470, Oxford 1992, pp. 133-49, 150-70, 199-215; H. SARADI, *The Antiquities in Constructing Byzantine Identity: Literary Tradition versus Aesthetic Appreciation*, «Hortus Artium Medievalium», 17, 2011, pp. 95-113: 106 sgg.; R. WEBB, *Describing Rome in Greek: Manuel Chrysoloras' Comparison of Old and New Rome*, in *Villes de toute beauté. L'ekphrasis de cités dans la littérature byzantine et byzantino-slaves*, Actes du colloque international, éd. par P. Odorico et Ch. Messis, Paris 2012 (Dossiers byzantins, 12), pp. 123-33: 131 sgg.

⁴ Sulla tematica in oggetto si vedano gli studi particolari di CH. WRIGHT, *The Gattilusio Lordships and the Aegean World, 1355-1462*, Leiden-Boston 2014, pp. 302-17: 310-2, il recente contributo di A. MATTIELLO, *Visual Antiquarianism in Mystras*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 60/1, 2018 (*Antichità, identità, umanesimo. Nuovi studi sulla cultura antiquaria del Mediterraneo in età rinascimentale*, a cura di B. de Divitiis, A. Nova e S. Vitali), pp. 9-3, e le fini considerazioni di I. PÉREZ MARTÍN, *The Greek Culture of the Genoese Phokaia: the Life and the Books of Antonio Malaspina*, «Revue des Études Byzantines», 73, 2015, pp. 123-60: 151-6. Sono fonte di preziose informazioni le ampie trattazioni di GREENHALGH, *Marble Past* (in part. pp. 241-8) e ID., *Constantinople to Córdoba. Dismantling Ancient Architecture in the East, North Africa and Islamic Spain*, Leiden-Boston 2012. Pur incentrati su un osservatorio prettamente bizantino, costituiscono un caposaldo metodologico gli studi di C.A. MANGO, *Antique Statuary and the Byzantine Beholder*, «Dumbarton Oaks Papers», 17, 1963, pp. 53-75 (poi in ID., *Byzantium and its Image: History and Culture of the Byzantine Empire and its Heritage*, London 1988, pp. 55-86); H. SARADI-MENDELOVICI, *Christian Attitudes toward Pagan Monuments in Late Antiquity and their Legacy in Later Byzantine Centuries*, «Dumbarton Oaks Papers» 44, 1990, pp. 47-61; C.A. MANGO, *L'attitude byzantine à l'égard des antiquités grécoromains*, in *Byzance et les images*, Cycle de conférences organisé au Musée du Louvre, éd. par A. Guillou et J. Durand, Paris 1994, pp. 95-120; H. SARADI, *Aspects of the Classical Tradition in Byzantium*, Toronto 1995; EAD., *The Use of Ancient Spolia in Byzantine Monuments: the Archaeological and Literary Evidence*, «International Journal of the Classical Tradition», 3/4, 1997, pp. 395-423; A. CUTLER, *I Bizantini davanti all'arte e all'architettura greche*, in *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, 4 voll., a cura di S. Settis, Torino 1996-2002, III, *I Greci oltre la Grecia*, 2001, pp. 628-72; F. PONTANI, *Ἐκλελειμμένα ἐρείπια. I bizantini e le rovine antiche*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. IV, Quaderni, 14, *Senso delle rovine e riuso dell'antico*, a cura di W. Cupperi, 2002 (2004), pp. 45-53; A.C. PAPALEXANDROU, *Memory Tattered and*

solo in parte desumibile dai resoconti dei viaggiatori che entrarono espressamente in relazione con esse. Se dovessimo idealmente appuntare su una carta geografica gli scali marittimi lungo vie di pellegrinaggio che portavano alla Terrasanta e gli empori sulle assi delle rotte commerciali del Levante⁵ nel basso Medioevo, vedremmo che essi coincisero con le località investigate da pellegrini ed eruditi sulle coste adriatiche, ionie ed egee, dove molte antichità permanevano ancora *in loco* nello stato di rudere, riconvertite a nuovo uso, o sfruttate per il prelievo di marmi lavorati⁶. L'incontro con le antichità avveniva tuttavia secondo un criterio dettato più dall'occasionalità che dalla programmaticità, a cui deve aggiungersi, in relazione a quest'ultimo aspetto, una variabile certo non trascurabile, ovvero quella del pericolo che la via marittima costituiva per ogni navigante, icasticamente rappresentata dalle parole del Petrarca che riferisce come per lui la morte in mare fosse assai più terribile di quella sulla terraferma, specialmente dopo esser stato testimone a Napoli delle cruente conseguenze di un inaudito maremoto (abbattutosi nella notte fra il 24 e il 25 novembre del 1343), prefiggendosi, da quel momento, di non risalire mai più su una nave: «terrenum animal, terrestre iter eligo» (*Fam.* V, 5)⁷. Più

Torn: Spolia in the Heartland of Byzantine Hellenism, in *Archaeologies of Memory*, ed. by M.R. Van Dyke and E.S. Alcock, Oxford 2003, pp. 56-80. Si veda ora da ultimo B. KILLERICH, *Spolia in Byzantine Art and Architecture*, in *Oxford Handbook of Byzantine Art and Architecture*, ed. by E.C. Schwartz, New York 2021.

⁵ Sull'opportunità dell'uso del termine 'Levante' in luogo dell'eurocentrico 'Oriente', si vedano le considerazioni di G. VERCELLIN, *Ciriaco d'Ancona e il Turco*, in *Ciriaco d'Ancona e il suo tempo. Viaggi, commerci e avventure fra sponde adriatiche, Egeo e Terra Santa*, Atti del convegno di studi, a cura del Centro Studi Oriente Occidente, Ancona 2002, pp. 103-26: 111-2, già contestualmente argomentate in ID., *Fine della storia, storia orientale e orientalistica*, «Studi Storici», 32/1, 1991, pp. 97-110.

⁶ GREENHALGH, *Marble Past*.

⁷ FRANCESCO PETRARCA, *Le familiari*, tr. e cura di U. Dotti (testo critico di V. Rossi e U. Bosco), con la collaborazione di F. Audisio, 5 voll., Torino 2004-09, I, *Libri I-V*, 2004, pp. 652-63 (*Fam.* V, 5: *Ad eundem* [Iohannem de Columna], *descriptio tempestatis sine exemplo gravissime*): 662-663. Si vedano in proposito anche P. SABBATINO, *L'itinerarium di Petrarca. Il viaggio in Terrasanta tra storia, geografia, letteratura e sacre scritture*, «Studi rinascimentali», 4, 2006 (2007), pp. 11-22: 13-6; A. GRISAFI, «Nulla causa potentior quam pelagi metus»: *paure metaletterarie e altre riflessioni sull'itinerarium di Francesco Petrarca*, «Itineraria», 7, 2008, pp. 73-85: 78 sgg.; F. TATEO, *Horribile dictu: cataclismi ambientali e scrittura nel tardo Medioevo*, in *Le calamità*

congeniale al letterato era dunque il viaggio immaginario («multa que non vidimus scimus, multa que vidimus ignoramus»; *Itin.* 9), come quello delineato in forma di lettera odeporica nel suo *Itinerarium ad sepulchrum Domini nostri Yehsu Christi* (1358)⁸, indirizzato al funzio-

ambientali nel tardo medioevo europeo: realtà, percezioni, reazioni, Atti del convegno di studi, a cura di M. Matheus *et al.*, Firenze 2010, pp. 111-24: 111-7; E. DE ROSA, *La tempesta su Napoli del 1343 descritta dal Petrarca e altri scritti*, Napoli 2014, pp. 17-26, in part. 22 sgg. e 27-31 (testo della lettera in tr. it. riportato nell'Appendice I); U. DOTTI, *Petrarca, il viaggio, il paesaggio*, in F. PETRARCA, *Guida al viaggio da Genova alla Terra Santa (Itinerarium Syriacum)*, a cura di U. Dotti, Milano 2018: pp. 11-31: 24-6.

⁸ Per il testo dell'*Itinerarium*, ancora in attesa di una sistematica edizione critica (ora in preparazione per la collana Petrarca del Centenario, patrocinata dalla Commissione per l'Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca, la cui uscita era prevista per il 2022, come mi aveva gentilmente comunicato Giovanni Cascio, curatore dell'opera), si vedano F. PETRARCA, *Itinerario in Terra Santa, 1358*, a cura di F. Lo Monaco, Bergamo 1990; *Itinerarium breve de Ianua usque ad Ierusalem et Terram Sanctam: volgarizzamento meridionale anonimo di Francesco Petrarca*, ed. a cura di A. Paoletta, Bologna 1993; *Petrarch's Guide to the Holy Land. Itinerary to the Sepulcher of Our Lord Jesus Christ*, ed. and tr. by Th.J. Cachey, Jr., Notre Dame (IN) 2002; *Petrarch's Itinerarium: A Proposed Route for a Pilgrimage from Genoa to the Holy Land*, ed. and tr. with an intr. and commentary by H.J. Shey, Binghamton (NY) 2004; A. PAOLELLA, *La descrizione di Napoli nel volgarizzamento umanistico dell'Itinerarium Syriacum del Petrarca*, in *Petrarca e Napoli*, Atti del convegno di studi, a cura di M. Cataudella, Pisa-Roma 2006, pp. 59-74; R. CAVALIERI, *Petrarca il viaggiatore. Guida ad un viaggio in Terra Santa. Con testo latino a fronte*, Roma 2007 e PETRARCA, *Guida al viaggio*, con le rispettive note introduttive dei curatori. Si vedano inoltre M. FEO, *Inquietudini filologiche del Petrarca. Il luogo della discesa agli Inferi*, «Italia medioevale e umanistica», 17, 1974, pp. 115-83; ID., *Un Ulisse in Terrasanta*, «Rivista di cultura classica e medioevale», 19, 1977, pp. 383-7; S. GENTILE, scheda 211 (*Itinerarium*), in *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine*, Catalogo della mostra, a cura di M. Feo, Firenze 1991, pp. 283-5: 284; A. PAOLELLA, *Petrarca e la letteratura odeporica del medioevo*, «Studi e problemi di critica testuale», 44, 1992, pp. 61-85; F. LO MONACO, *L'«Itinerario in Terrasanta» di Francesco Petrarca*, «Columbeis», 5, 1993 (*Relazioni di viaggio e conoscenza del mondo fra Medioevo e Umanesimo*, Atti del convegno di studi, a cura di S. Pittaluga), pp. 363-78; A. BISANTI, *Petrarca, Virgilio e Inarime. In margine all'Itinerarium e ai Triumphs*, «Sileno», 20, 1994, pp. 333-41; A. COCCI, *Osservazioni sull'Itinerarium ad sepulchrum Domini nostri Yehsu Christi (1358) di Francesco Petrarca*, in *Il rapporto di Francesco Petrarca con il territorio: Roma e il Districtus*, Atti del convegno di studi, a cura del Centro di Studi G. Ermini, Roma 2004,

nario visconteo Giovanni Mandelli⁹. Petrarca, facendo ricorso simultaneo alle fonti bibliche¹⁰, classiche – in special modo agli scritti degli antichi geografi¹¹ – e alle carte geografiche¹², ripercorre le tappe di un

pp. 251-70: 256 sgg.; SABBATINO, *L'Itinerarium di Petrarca*; GRISAFI, «Nulla causa potentior quam pelagi metus»; TH.J. CACHEY, JR., *The Place of the Itinerarium (Itinerarium ad sepulchrum domini nostri Yhesu Christi)*, in *Petrarch. A Critical Guide to the Complete Works*, ed. by V. Kirkham and A. Maggi, Chicago-London 2009, pp. 229-41 (note pp. 430-3); V. LUCHERINI, *Strategie di visibilità dell'architettura sacra nella Napoli angioina: la percezione da mare e la testimonianza di Petrarca*, in *The Holy Portolano. The Sacred Geography of Navigation in the Middle Ages / Le Portulan sacré. La géographie religieuse de la navigation au Moyen Âge*, Fribourg Colloquium 2013, ed. by / éd. par M. Bacci and M. Rohde, Berlin-Munich-Boston 2014, pp. 197-220: 211-2; P. RIGO, *Tra viaggio reale e topoi narrativi nell'Itinerarium ad sepulchrum Domini nostri Yhesu Christi di Francesco Petrarca*, in *Viaggi, itinerari, flussi umani. Il Mondo attraverso narrazioni, rappresentazioni e popoli*, a cura di A. Gimbo, M.C. Paolicelli, A. Ricci, Roma 2014, pp. 255-66; ID., *I motivi dell'Itinerarium di Francesco Petrarca e il destinatario della Fam. XXIII 11, «Le tre corone»*, 3, 2016, pp. 75-92; R. MOROSINI, *Il mare salato. Il Mediterraneo di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Roma 2020, pp. 289-93. Si vedano infine le considerazioni di F. CARDINI, *L'immaginario del viaggio dal Medioevo al Quattrocento*, in *Il mondo di Vespucci e Verrazzano: geografia e viaggi. Dalla Terrasanta all'America*, a cura di L. Rombai, Firenze 1993, pp. 9-27; M. TANGHERONI, *A proposito di scritture letterarie di viaggio nel Medioevo. Note su Francesco Petrarca*, in *Viaggiare nel Medioevo*, a cura di S. Gensini, Pisa 2000, pp. 517-36; F. STELLA, *Spazio geografico e spazio poetico nel Petrarca latino: Europa e Italia dall'Itinerarium alle Epistole metriche*, «Incontri triestini di filologia classica», 6, 2006-07, pp. 81-94.

⁹ Sul personaggio si veda F. CENGARLE, s.v. *Mandello (Mandelli), Giovanni (Giovannolo)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVIII, Roma 2007, pp. 564-6.

¹⁰ LO MONACO, *L'«Itinerario in Terrasanta»*, pp. 373 sgg.

¹¹ Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Itinerario in Terra Santa*, pp. 31-2, nota 75; LO MONACO, *L'«Itinerario in Terrasanta»*, pp. 368-9, nota 18, 372-3; COCCI, *Osservazioni*, p. 259. Sui codici dei geografi antichi in relazione al Petrarca si vedano almeno G. BILLANOVICH, *Dall'antica Ravenna alle biblioteche umanistiche*, «Aevum», 30, 1956, pp. 319-55: 337 sgg. e S. GENTILE, schede 17, 18, 22, 29, 30, in *Firenze e la scoperta dell'America. Umanesimo e geografia nel '400 Fiorentino*, Catalogo della mostra, a cura di S. Gentile, Firenze 1992, pp. 44-5, 47, 50-3, 61-3, 63-5.

¹² *Sen. IX, 2* (a Francesco Bruni): «Itaque consilium cepi ad eas terras non navigio, non equo pedibusve per longissimumque iter semel tantum sed per brevissimam chartam sepe libris ac ingenio proficisci, ita ut quotiens vellem ore spatium ad eorum littus irem ac reverterer, non illesus modo sed etiam indefessus, neque tantum corpore

viaggio per buona parte puramente teorico che, partendo da Genova¹³, lo condurrà idealmente lungo tutta la costa tirrenica fin sulla sponda ionica di levante, per poi lambire le coste meridionali del Peloponneso e giungere infine, prima dell'agognato approdo in Terrasanta, nel cuore dell'arcipelago egeo (l'Eubea, le Cicladi, Rodi e le coste della Licia)¹⁴, di cui rivisita la geografia fisica dei luoghi attraverso il filtro della mitologia e della storia antica¹⁵: dalle patrie degli dei olimpi a quelle dei sommi ingegni. La gran parte delle isole e delle coste greche si trovavano in realtà ai margini delle rotte normalmente percorse dai pellegrini che, giungendo da Occidente, transitavano lungo i domini veneziani d'Oltremare (Modone, Corone, Creta) puntando poi verso Rodi e Cipro.

Andando ora a considerare alcuni centri capitali della Grecia antica, vediamo che la prima trattazione estensiva sulle condizioni e i monumenti di Atene risale alla fine del Trecento, quale la si ritrova nel *Liber peregrinationis ad Loca Sancta* del campano Nicola de' Martoni, un lungo resoconto di viaggio steso al termine del suo pellegrinaggio gerosolimitano¹⁶. La trasferta ateniese avvenne in maniera affatto

integro, sed calceo insuper inatrito et veprium prorsus et lapidum et luti et pulveris inscio», citato in FRANCESCO PETRARCA, *Itinerario in Terra Santa*, pp. 11-34: 29-30, nota 66. Si vedano anche LO MONACO, L'«*Itinerario in Terrasanta*», pp. 368 sgg.; E. EDSON, *Petrarch's Journey between Two Maps*, in *The Art, Science, and Technology of Medieval Travel*, ed. by R.O. Bork and A. Kann, Aldershot-Burlington (ON) 2008, pp. 157-66; P. PONTARI, *Pictura latens. La dispersa carta geografica d'Italia di Petrarca e Roberto d'Angiò*, «Rinascimento», s. II, 49, 2009, pp. 211-44.

¹³ Sulla partenza da Genova cfr. LO MONACO, L'«*Itinerario in Terrasanta*», pp. 369-70 sgg.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 373-4. Si vedano, più in generale, i contributi raccolti in *Petrarca e il mondo greco*, Atti del convegno di studi, a cura di M. Feo *et al.*, 2 voll., Firenze 2007 (= «Quaderni petrarcheschi» 12-13, I, 2002-03).

¹⁵ *Itin.* 48-52, si veda FRANCESCO PETRARCA, *Itinerario in Terra Santa*, pp. 67-71 e, per il relativo commento, pp. 112-4.

¹⁶ Il *Liber peregrinationis ad Loca Sancta* del Martoni venne pubblicato nella versione, tramandata in copia, del manoscritto parigino della Bibliothèque Nationale Lat. 6521, cc. 67-103 da L. LE GRAND, *Relation du pèlerinage à Jérusalem de Nicolas de Martoni notaire italien (1394-1395)*, «Revue de l'Orient Latin», 3/4, 1895, pp. 577-669, e in traduzione italiana in *Io notaio Nicola de Martoni: il pellegrinaggio ai luoghi santi da Carinola a Gerusalemme, 1394-1395*, a cura di M. Piccirillo, Jerusalem 2003, pp. 16-169 (*Liber Peregrinationis ad Loca Sancta*). Su Martoni si vedano M. PICCIRILLO,

programmata, quando il notaio di Carinola e alcuni suoi compagni di viaggio, di ritorno dai Luoghi Santi della Palestina e del Sinai, si trovarono costretti a deviare il loro percorso per riparare sull'isola di Termia (l'attuale Kithnos), a causa degli assalti compiuti dai corsari catalani che, al pari di quelli ottomani, infestavano le acque dell'Egeo, compiendo razzie e seminando il panico lungo le coste. Per sventare il

Il viaggio a Gerusalemme del notaio Nicola de Martoni di Carinola in Terra di Lavoro (1394-95), «Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze», n.s., 67-68, 2005-06 (2007), pp. 159-78; R. CONTE, *Il "Liber peregrinationis" di Nicola de Martoni, alcune osservazioni*, «Rivista storica del Sannio», s. III, 15, 2008, 2, pp. 7-22; G. LIGATO, *Il diario di pellegrinaggio del notaio Nicola de Martoni (1394-1395)*, in *Monaci e pellegrini nell'Europa medievale. Viaggi, sperimentazioni, conflitti e forme di mediazione*, a cura di F. Salvestrini, Firenze 2014, pp. 85-114 e, da ultimo, R. CONTE, *Nicola de Martoni e gli Itinera ad loca sancta: uno studio comparativo*, «Archivi di Studi Indo-Mediterranei», 8, 2018 http://kharabat.altervista.org/RSIM-8_Rosita.pdf (marzo 2023). Con speciale riferimento alla sosta ateniese del notaio di Carinola si vedano W. JUDEICH, *Athen im Jahre 1395. Nach der Beschreibung des Niccolo da Martoni*, «Mittheilungen des Kaiserlich Deutschen archäologischen Instituts. Athenische Abteilung», 22/4, 1897, pp. 423-38; J. MORTON PATON, *Medieval and Renaissance Visitors to Greek Lands*, Princeton (NJ) 1951, pp. 30-6, 173-7: 173-4; K.M. SETTON, *Catalan Domination of Athens 1311-1388. Revised Edition*, London 1975 (ed. or 1948), pp. 227-32 e *passim*; J.P.A. VAN DER VIN, *Travellers to Greece and Constantinople. Ancient Monuments and Old Traditions in Medieval Travellers' Tales*, 2 voll., Istanbul 1980, I, pp. 37-52 (in part 41-7) e 206-7; M. PAVAN, *L'avventura del Partenone. Un monumento nella storia*, Firenze 1983, pp. 87-90; R. WEISS, *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, Padova 1989 (ed. or. 1969), pp. 154-6; T. Τανούλας, *Τα Προπύλαια της Αθηναϊκής Ακρόπολης κατά τον Μεσαίωνα*, 2 voll., Αθήνα 1997, I, pp. 39-40, 310-2; A. BRAVO GARCÍA, *El Partenón y la Edad Media griega*, in *El Partenón en los orígenes de Europa*, coord. por F. Rodríguez Adrados y J. Rodríguez Somolinos, Madrid 2003, pp. 119-77: 124-36; A. ESCH, *Antiken-Wahrnehmung in Reiseberichten des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, in *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Akten der internationalen Kolloquien, hrsg. von R. Babel und W. Paravicini, Ostfildern 2005, pp. 115-28: 122; A. KALDELLIS, *The Christian Parthenon: Classicism and Pilgrimage in Byzantine Athens*, Cambridge 2009, pp. 143, 170-1, 198-9; T. Τανούλας, *Τα ερείπια των Αθηνών και οι περιηγητές*, in *Έπαινος Luigi Beschi*, επιστ. επιμέλ. Α. Δεληβοριάς, Γ. Δεσπίνης, Α. Ζαρκάδας, Αθήνα 2011, pp. 335-48; M. CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona und die Wiederentdeckung Griechenlands im 15. Jahrhundert*, Petersberg 2017 (Cyriacus. Studien zur Rezeption der Antike, 9), pp. 21, 23, 29.

pericolo decisero così di ritardare la ripartenza e dirigersi alla volta di Atene, giungendovi al mattino del 24 febbraio 1395. La città si trovava, in quel frangente travagliato, sotto la protezione – *legit* dominio – della Serenissima, in seguito alle disposizioni testamentarie stabilite alla morte del precedente dominatore, il primo duca fiorentino di Atene Neri Acciaiuoli († 25 settembre 1394)¹⁷.

¹⁷ Nel suo testamento Neri Acciaiuoli lasciò la città di Atene «a la glexia de Santa Maria de Setines [Atene] la città de Setines cum tuti suo pertinencie e raxon», ordinando che il tutto fosse «in preditione e resguardo de la excelsa et illustra dogal Signoria de Venecia», che avrebbe avuto la facoltà di intervenire qualora non fossero state rispettate le disposizioni approntate dal duca e dai suoi esecutori testamentari. Il testamento di Neri Acciaiuoli è stato pubblicato a più riprese, ma si faccia ora riferimento alla versione basata su una copia depositata presso l'Archivio di Stato di Venezia (ASV, Senato, Secreta, Lettere di Rettori, B. I, n. 63), pubblicata con relative note di commento da J. CHRYSOSTOMIDES, *Monumenta Peloponnesiaca. Documents for the History of the Peloponnese in the 14th and 15th Centuries*, Camberley 1995, doc. 160, pp. 312-6. Sul primo duca Acciaiuoli d'Atene si vedano A. PETRUCCI, s.v. *Acciaiuoli, Neri*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, I, Roma 1960, pp. 85-6 e 'Ατζαΐώλης, Νέριος Ι. ντὲ (Atzaioles, Nerios I. nte), in *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, erst. von E. Trapp, unter Mitarbeit von H.-V. Beyer und R. Walther, mit einem Vorwort von H. Hunger, 12 voll., Wien 1976-95, I, 1976, n. 1612. Sugli Acciaiuoli in Grecia si faccia riferimento a J.-A.C. BUCHON, *Nouvelles recherches historiques sur la principauté française de Morée et ses hautes baronnies*, 2 voll., Paris 1845, II, *Diplomes relatifs aux hautes baronnies franques extraits des archives et bibliothèques de Toscane, Naples, Sicile, Malte, Courfou: seconde époque, affaiblissement et décadence, de l'an 1333 a l'an 1470, passim*; F. GREGOROVIVUS, *Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter: von der Zeit Justinian's bis zur türkischen Eroberung*, 2 voll., Stuttgart 1889, in part. II, pp. 147-398; Φ. Γρηγοροβίου, Σ. Π. Λάμπρου, *Ιστορία της πόλεως Αθηνών κατά τους Μέσους Αιώνας από του Ιουστινιανού μέχρι της υπό των Τούρκων κατακτήσεως*, 3 voll., Αθήνα 1904-06, III, *passim*; J. DRÄSEKE, *Aus dem Athen der Acciaiuoli*, «Byzantinische Zeitschrift», 15, 1905, pp. 239-53; W. MILLER, *The Latins in the Levant. A History of Frankish Greece (1204-1565)*, London 1908, pp. 269-302 *passim*; G. ANDREINI, *Gli Acciaiuoli in Grecia*, in *Studi: R. Istituto tecnico commerciale a indirizzo mercantile 'Emanuele Filiberto duca d'Aosta'*, Firenze, vol. IV, Firenze 1940, pp. 7-20; C. UGURGIERI DELLA BERARDENGA, *Gli Acciaiuoli di Firenze nella luce dei loro tempi (1160-1834)*, 2 voll., Firenze 1962, I, pp. 350-406; ID., *Avventurieri alla conquista di feudi e corone (1356-1429)*, Firenze 1963, pp. 1-115; SETTON, *Catalan Domination*, pp. 65-301; ID., *The Catalans and Florentines in Greece 1380-1462*, in *A History of Crusades*, 6 voll., ed.-in-chief K.M. Setton, Madison-Philadelphia (PA) 1955-89, III, *The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, pp. 1-115.

Il Martoni si trovò dinanzi allo scenario di un'Atene desolata e prostrata dall'imperversare delle lotte di successione che contrapposero, in un primo momento, Venezia ai due generi del defunto duca, il despota d'Epiro Carlo Tocco e quello di Morea Teodoro Paleologo, constatando che la gloriosa città antica contava ora circa mille focolari¹⁸. Il pio notaio era nondimeno desideroso di «vedere gli antichi monumenti della città» e pregò alcuni residenti di guidarlo nella visita. Dal suo resoconto vediamo che le descrizioni dei monumenti

teenth Centuries, ed. by H.W. Hazard, Madison 1975, pp. 225-77; W. HABERSTUMPF, *Dinasti italiani in Levante. Gli Acciaiuoli duchi di Atene: regesti (secoli XIV-XV)*, «Θησαυρίσματα/Thesaurismata», 35, 2005, pp. 19-92; Δ.Κ. Γιαννακόπουλος, *Δουκάτο των Αθηνών· Η κυριαρχία των Acciaiuoli*, Θεσσαλονίκη 2016.

¹⁸ Il veneziano Albano Contarini si sarebbe insediato ad Atene in qualità di capitano e podestà nel luglio del 1395, dunque alcuni mesi dopo la visita del Martoni; cfr. GREGOROVIVUS, *Geschichte der Stadt Athen*, II, pp. 354-8; SETTON, *The Catalans and Florentines in Greece*, pp. 260-1. Per la situazione politica e socio-economica ateniese al momento del passaggio del Martoni cfr. F. GREGOROVIVUS, *Die erste Besitznahme Athens durch die Republik Venedig*, «Sitzungsberichte der Philosophisch-Philologischen und Historischen Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München», 1888, 1, pp. 141-58; MILLER, *The Latins in the Levant*, pp. 334 sgg.; J. CHRYSOSTOMIDES, *Corinth 1394-1397: Some New Facts*, «Βυζαντινά», 7, 1975, pp. 83-110 (poi in EAD., *Byzantium and Venice, 1204-1453. Collected Studies*, ed. by M. Heslop and Ch. Dendrinos, London 2011, pp. 83-110 [IV]); Σ.Ι. Δοανιδου, *Η φραγκοκρατία στην πόλη των Αθηνών (1205-1456)*, Αθήνα 1980, pp. 147 sgg.; D.M. NICOL, *The Despotate of Epiros 1267-1479: A Contribution to the History of Greece*, Cambridge 1984, pp. 166-7; Α. Παπαδία-Λάλα / A. PAPADIA-LALA, *Ο θεσμός των αστικών κοινοτήτων στον ελλαδικό χώρο κατά την περίοδο της βενετοκρατίας (13ος - 18ος αι.). Μια συνθετική προσέγγιση / L'istituzione delle comunità cittadine in territorio greco durante il periodo della dominazione veneziana (XIII-XVIII sec.). Un approccio sintetico*, Venezia 2004, pp. 226-30; 226-7; N. ΖΕΪΒΙĆ, *The Tocco of the Greek Realm. Nobility, Power and Migration in Latin Greece (14th-15th centuries)*, Belgrade 2014, pp. 60-76. Sulla condizione socio-economica di Atene fra Tre e Quattrocento cfr. Γρηγοροβίου, Λάμπρου, *Ιστορία της πόλεως Αθηνών*, II, 1904, p. 262; i saggi raccolti in K.M. SETTON, *Athens in the Middle Ages*, London 1975; ID., *Catalan Domination*, pp. 198-9; M. KAZANAKI-LAPPA, *Medieval Athens*, in *The Economic History of Byzantium. From the Seventh through the Fifteenth Century*, ed.-in-chief A. E. Laiou, 3 voll., Washington D.C. 2002, II, pp. 639-46; CH. BOURAS, *Byzantine Athens, 330-1453, in Heaven & Earth. Cities and Countryside in Byzantine Greece*, ed. by J. Albani and E. Chalkia, Athens 2013, pp. 168-79.

ateniesi, seppur ammantate di velleità antiquarie, restano sostanzialmente quelle di un viaggiatore curioso ma non certo edotto, in balia delle leggende propinategli dalle sue guide infarcite della cultura dei *Mirabilia*: egli accetta senza esitazione, fra le altre, l'identificazione, tramandata dalle guide locali, dei resti dell'acquedotto romano – in particolare del *propylon* della monumentale cisterna romana, il cosiddetto *Ninfeo* del Licabetto¹⁹ – con lo *studium* di Aristotele²⁰; qualche decennio dopo Ciriaco d'Ancona (1391-1452 ca.) sfaterà tale identificazione²¹ sulla scorta delle iscrizioni, riconducendo tali reliquie alla munificenza degli imperatori Adriano e Antonino Pio²². Al fine di

¹⁹ Cfr. A. BORLENGHI, *La "Dexameni" dell'acquedotto romano di Atene: elementi e riflessioni per una nuova indagine*, «Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente», 84/1, 2006 (2008), pp. 63-100; A. D'AMICO, F. LONGO, *Il Ninfeo del Likabetto*, in E. GRECO, *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C.*, con la coll. di R. Di Cesare, F. Longo, D. Marchiandi, 5 voll., Atene-Paestum 2010-15, III/1, *Quartieri a nord e a nord-est dell'Acropoli e Agora del Ceramico*, 2014, pp. 638-42 (7.3); D. MARCHIANDI, *L'Acquedotto di Adriano*, in GRECO, *Topografia di Atene*, III/1, pp. 642-46 (F49).

²⁰ Cfr. JUDEICH, *Athen im Jahre 1395*, pp. 426, 434; MORTON PATON, *Medieval and Renaissance Visitors*, pp. 32-3.

²¹ Ciriaco si riferisce ai resti dell'acquedotto in questi termini: «Ad fauces aquaeductus extra Civitatem ad unum mill. Quae studi Aristotelis, vulgus Atheniensium hodie vocat» (cfr. C. MORONI, *Epigrammata reperta per Illyricum a Cyriaco Anconitano apud Liburniam*, Roma 1660 ca., p. 11 [80]), come riportato anche nella didascalia associata a un disegno di derivazione ciriacana contenuto nel codice Lat. Quart. 432 (f. 79r) della Staatsbibliothek di Berlino, noto agli studi come *Codice Manzoni*. Per una sinossi sugli altri testimoni grafici relativi all'opera si rinvia ora a CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, p. 201 [1.2], ma si veda anche B. ASHMOLE, *Cyriac of Ancona (Italian Lecture, read 6 November 1957)*, «Proceedings of the British Academy», 45, 1959 (1960), pp. 25-41: 31-3; E.W. BODNAR (S.J.), *Cyriacus of Ancona and Athens*, Bruxelles-Berchem 1960 (Collection Latomus, 43), pp. 128-9; L. BESCHI, *I disegni ateniesi di Ciriaco: analisi di una tradizione*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, Atti del convegno di studi, a cura di G. Paci e S. Sconocchia, Reggio Emilia 1998, pp. 83-101: 88-9; BORLENGHI, *La "Dexameni"*, pp. 64 sgg.

²² Nell'aprile del 1436 Ciriaco inviò dalla Grecia una lettera all'amico umanista Leonardo Bruni, cancelliere della Repubblica fiorentina, allegando il testo dell'iscrizione sull'epistilio; si veda CYRIAC OF ANCONA, *Life and Early Travels*, ed. and tr. by Ch. Mitchell, E.W. Bodnar, C. Foss, Cambridge (MA)-London 2015 (I Tatti Renaissance Library, 65), pp. 222-5 (*Letter V*).

chiarire al lettore la dimensione e l'aspetto dei luoghi visitati il Martoni si serve del proprio metro esperienziale, impiegando come pietra di paragone edifici e monumenti patri, come quando pone a confronto la cosiddetta 'Porta Beulé' – al tempo inclusa entro il *Rizokastron*, il sistema murario di fortificazione che cingeva l'ingresso all'Acropoli dal XIII secolo²³ – con la monumentale porta federiciana di Capua²⁴, o confrontando le dimensioni del Partenone, all'epoca cattedrale latina di Santa Maria d'Atene²⁵, con quelle del duomo capuano, constatando che le sue maestose colonne fossero alte come delle «scale da vendemmia» [*sic*] e soggiungendo sbalordito: «Impossibile videtur menti hominis quomodo ipsa tam magna hedificia construi potuerunt»²⁶. Il

²³ Cfr. E. Μακρή, Κ. Τσάκος, Α. Βαβυλοπούλου-Χαριτωνίδου, *Το Ριζόκαστρο. Σωζόμενα υπολείμματα: Νέες παρατηρήσεις και επαναχρονολόγηση*, «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας», 14, 1987-88, pp. 329-66; Τανούλας, *Τα Προπύλαια*, I, pp. 22-4, 301-5 e *passim*; ID., *The Athenian Acropolis as a Castle under Latin Rule (1204-1458): Military and Building Technology*, in *Τεχνογνωσία στη Λατινοκρατούμενη Ελλάδα*, Πρακτικά Συνεδρίων, Αθήνα 2000, pp. 96-122: 106 sgg.; ID., *Η οχύρωση της Αθηναϊκής Ακρόπολης από τους Φράγκους σε συνάρτηση με τα κάστρα των Σταυροφόρων στη Μέση Ανατολή και την Κύπρο*, in *Πρακτικά του Τρίτου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, 3 voll., Λευκωσία 2001, II, *Μεσαιωνικό Τμήμα*, pp. 18-83; ID., *The Topography of the Athenian Acropolis Revisited: The Post-Herulian and Frankish Fortifications in the West Slope and the Ducal Residence at the Propylaea*, in *Byzantine Athens*, Proceedings of a conference, ed. by H. Saradi in coll. with A. Dellaporta, Athens 2021, pp. 319-34: 324-5.

²⁴ Τανούλας, *Τα ερείπια των Αθηνών*.

²⁵ Con esclusivo riferimento alla conversione della basilica al rito latino a seguito della IV crociata cfr. R. JANIN (A.A.), *La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin*, 3 voll., Paris 1953-75, II, *Les églises et les monastères des grands centres Byzantins (Bithynie, Hellespont, Latros, Galèsios, Trébizonde, Athènes, Thessalonique)*, 1975, pp. 316-20; ΠΑΒΑΝ, *L'avventura del Partenone*, in part. pp. 57-113; M. KORRES, *The Parthenon from Antiquity to the 19th Century*, in *The Parthenon and Its impact in Modern Times*, ed. by P. Tournikiotis, Athens 1995, pp. 136-61: 148-51; KALDELLIS, *The Christian Parthenon*; T. SHAWCROSS, *Golden Athens: Episcopal Wealth and Power in Greece at the Time of the Crusades*, in *Contact and Conflict in Frankish Greece and the Aegean, 1204-1453. Crusade, Religion and Trade between Latins, Greeks and Turks*, ed. by N.G. Chrissis and M. Carr, Farnham 2014, pp. 65-96: 85 sgg.

²⁶ «Postea accessimus ad majorem ecclesiam sitam intra dictum castrum, vocabuli Sancte Marie, que ecclesia est fabricate lapidibus marmoreis et magnis, omnibus inplumatis, et est ipsa ecclesia magna sicut ecclesia Capuana. In circuytu ipsius ec-

Martoni non dismette le vesti del pellegrino devoto e tralascia ogni riferimento all'antica funzione dell'edificio, sentendosi esclusivamente attratto dalla mitologia cristiana connessa al tempio riconvertito, che ospita opere mirabili come «il primo altare fatto al mondo ad opera di san Dionigi»²⁷, l'icona della *Vergine* dipinta dalla mano dell'evangelista Luca²⁸ o, ancora, un insigne codice aureo dei Vangeli scritto «dalla mano di sant'Elena»²⁹.

Dal viaggio antiquario occasionale a quello programmatico il passo era ormai breve. A partire dal decennio successivo si attestano infatti le peregrinazioni nell'Egeo del *presbyter* fiorentino Cristoforo Buondelmonti (1385 ca.-post 1430)³⁰. Formatosi nella cerchia del Salutari

clesie extra ecclesiam sunt culumpne magne LX. Quelibet ipsarum alta plus de scalis de vendemiando, et grossa quantum possent attingere quinque homines, brachiis expansis Et supra ipsas columpnas sunt trabes de marmore longe et grosse. Supra quas est atrium ipsius ecclesie. Impossibile videtur menti hominis quomodo ipsa tam magna hedificia construi potuerunt»; cfr. *Io notaio Nicola De Martoni*, pp. 138-9.

²⁷ *Ibid.*, pp. 140-1.

²⁸ *Ibid.* Sull'icona ateniese si veda M. BACCI, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998, pp. 166-9.

²⁹ *Io notaio Nicola De Martoni*, pp. 140-1: «Liber omnium Evangeliorum scriptum per manus sancte Elene in cartis membranarum deaurati ad linguam grecam». BRAVO GARCÍA, *El Partenón*, pp. 133-5, ritiene che si potesse trattare di «un *rollo litúrgico* tipicamente medievale», mentre VAN DER VIN, *Travellers to Greece and Constantinople*, I, pp. 46 e 349, nota 154, suggerisce che si trattasse di un «codex aureus, written in Old-Byzantine script». Ottavia Mazzon mi ha gentilmente segnalato alcuni fogli in pergamena dorata con le *Tavole dei Canon* oggi conservati presso la British Library (Add. Ms. 5111/1, inclusi in precedenza nel codice Add. MSS 5111, cc. 10v-11v), contestuali in origine a un sontuoso codice in pergamena dorata di produzione costantinopolitana risalente al VI-VII secolo, tipologia che ben potrebbe adattarsi al codice menzionato dal Martoni. Sui fogli londinesi si rinvia, con relative immagini e bibliografia, a <https://www.bl.uk/collection-items/the-golden-canon-tables> (marzo 2023).

³⁰ Sul Buondelmonti si vedano E. JACOBS, *Cristoforo Buondelmonti. Ein Beitrag zur Kenntnis seines Lebens und seiner Schriften*, in *Beiträge zur Bücherkunde und Philologie August Williams zum 25. März 1903 gewidmet*, Leipzig 1903 pp. 313-40; A. CAMPANA, *Da codici del Buondelmonti*, in *Silloge bizantina in onore di Silvio Giuseppe Mercati*, Roma 1957, pp. 35-52 (Studi bizantini e neoellenici, 9) (poi in *Id.*, *Scritti*, 3 voll., a cura di R. Avesani, M. Feo e E. Pruccoli, Roma 2008-2017, I/1, 2008, pp. 510-1); R. WEISS, *Un umanista antiquario: Cristoforo Buondelmonti*, «Lettere italiane», 16/2, 1964, pp. 105-16; F. LUZZATI LAGANÀ, *Sur les mers grecques: un voyageur florentin du XV siècle, Cristoforo*

e dello Studio fiorentino negli anni in cui la revisione della geografia antica prese nuovo slancio grazie allo studio della *Geographia* di Tolomeo introdotta a Firenze dal Crisolora³¹, egli intraprese lunghi e perigliosi viaggi nel Levante tra il 1414 e il 1430 al fine di «investigare la condizione et effecto delle isole», sforzi che confluirono nella redazione della *Descriptio insulae Cretae*³² (1417), indirizzata a Niccolò

Buondelmonti, «Médiévale: langue, textes, histoire», 12, 1987, pp. 68-77; H.L. TURNER, *Christopher Buondelmonti: Adventurer, Explorer and Cartographer*, in *Géographie du Monde au Moyen Âge et à la Renaissance*, éd. par M. Pelletier, Paris 1989, pp. 207-16; WEISS, *La scoperta*, pp. 156-9; M. PASTORE STOCCHI, *La cultura geografica dell'Umanesimo*, in *Optima Hereditas: sapienza giuridica romana e conoscenza dell'ecumene*, Milano 1992, pp. 530-45, 563-86: 581 sgg. (poi in *Id.*, *Pagine di storia dell'Umanesimo italiano*, Milano 2014, pp. 108-47); C. BARSANTI, *Costantinopoli e l'Egeo nei primi decenni del XV secolo. La testimonianza di Cristoforo Buondelmonti*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, 56, 2001, pp. 83-254; P. LUCCHI, «Investigare la condizione et effecto delle isole»: il viaggio di Cristoforo Buondelmonti e la nascita dell'isolario «cum pictura», in *Navigare e descrivere. Isolari e portolani del Museo Correr di Venezia: XV-XVIII secolo*, Catalogo della mostra, a cura di C. Tonini e P. Lucchi, Venezia 2001, pp. 58-9; A. ESCH, *Landschaften der Frührenaissance. Auf Ausflug mit Pius II*, München 2008, pp. 87-96; B. BESSI, *Cristoforo Buondelmonti: Greek Antiquities in Florentine Humanism*, «The Historical Review», 9, 2012, pp. 63-76; CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, pp. 41-8 (cap. 2. *Cristoforo Buondelmonti. Ein Florentiner Priester im griechischen Archipel*) e *passim*. Per un profilo bio-bibliografico si rimanda a R. WEISS, s.v. *Buondelmonti, Cristoforo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XV, Roma 1972, pp. 198-200, e A. BISANTI, L. RADIF, s.v. *Christophorus Buondelmontius*, in *Compendium Auctorum Latinorum Medii Aevi (500-1500)* [C.A.L.M.A.], curantibus M. Lapidge, C. Leonardi e F. Santi, 6 voll. (*in progress*), Firenze 2000-20, II, *Bartholomaeus Francacianus – Conradus de Mure*, fasc. 5, *Cadarcus-Colmanus*, 2008, pp. 596-7.

³¹ S. GENTILE, *Emanuele Crisolora e la Geographia di Tolomeo*, in *Dotti bizantini e libri greci nell'Italia del secolo XV*, Atti del convegno di studi, a cura di M. Cortesi e E.V. Maltese, Napoli 1992, pp. 291-308; *Id.*, *Umanesimo e cartografia: Tolomeo nel secolo XV*, in *La cartografia europea tra primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo*, Atti del convegno di studi, a cura di D. Ramada Curto, A. Cattaneo e A. Ferrand Almeida, Firenze 2003, pp. 3-18; *Id.*, «*La Cosmographia di Ptolomeo con la pictura fece venire insino da Costantinopoli...*», in *Libri e biblioteche di umanisti tra Oriente e Occidente*, Atti del convegno di studi, a cura di S. Martinelli Tempesta, D. Speranzi, F. Gallo, Milano 2019, pp. 209-32. Si veda ora da ultimo anche il saggio di S. Gentile in questo volume pp. 251 sgg.

³² Due versioni del testo della *Descriptio* vennero pubblicate da FLAMINIO CORNER, *Creta sacra, sive de episcopis utriusque ritus Graeci et Latini in Insula Cretae*, 2 voll.,

Niccoli, e del *Liber Insularum Archipelagi*³³ (1420), dedicato al cardinale Giordano Orsini, opere corredate da un aggiornato apparato cartografico e capostipiti del nuovo genere degli isolari. Le due opere, oltre a costituire dei resoconti di grande attualità sul cosmopolita

Venetiis 1755, I, pp. 1-18 (*Descriptio Cretae*) e 77-109 (*Descriptio insulae Candiae*), mentre una moderna edizione, pur con molte criticità, è inclusa in C. BUONDELMONTI, *Descriptio Insulae Cretae et Liber Insularum, cap. XI: Creta*, éd. par M.-A. van Spitael, Iraklion 1981. Sulla *Descriptio* si vedano E. JACOBS, *Zu Buondelmontis Kreitschen Reise*, in *Stephanikos: Ernst Fabricius zum VI. IX. MDCCCXXVII. Als Handschrift gedruckt*, Freiburg im Breisgau 1927, pp. 56-61; R. ALMAGIÀ, *Planisferi e carte nautiche e affini dal secolo XIV al XVII esistenti nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *Monumenta Cartographica Vaticana*, 4 voll., Città del Vaticano 1944-55, I, 1944, pp. 105-17; D. TSOUGARAKIS, *Some Remarks on the 'Cretica' of Cristoforo Buondelmonti, «Ariadne»*, 1, 1985, pp. 87-108; F. LUZZATI LAGANÀ, *La funzione politica della memoria di Bisanzio nella Descriptio Cretae (1417-1422) di Cristoforo Buondelmonti*, «Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 94, 1988, pp. 395-420; TURNER, *Christopher Buondelmonti*, pp. 207-16; M.P. PILLOLA, *Motivi letterari nella Descriptio insulae Candiae di Cristoforo de' Buondelmonti, «Columbeis»*, 6, 1997 (a cura di S. Pittaluga), pp. 79-103; BARSANTI, *Costantinopoli e l'Egeo*, pp. 111-27.

³³ Il *Liber insularum* del Buondelmonti godette fin da subito di immensa fortuna, testimoniata da un'ampia tradizione manoscritta che conta, ad oggi, oltre 75 testimoni, anche se nessuna delle redazioni è pervenuta nella stesura autografa. La prima edizione moderna venne pubblicata nel 1824 da Ludwig von Sinner (CHRISTOPHORI BONDELMONTII FLORENTINI, *Librum insularum Archipelagi e codicibus parisinis, nunc primum edidit, praefatione et annotatione instruxit G.R.L. de Sinner, Lipsiae-Berolini 1824*) sulla base di tre manoscritti parigini (Bibliothèque Nationale, mss. Lat. 4823, 4824, 4825), seguita a distanza di alcuni decenni da quella di Émile Legrand (*Description des îles de l'Archipel par Christophe Buondelmonte, version grecque par un anonyme, publiée d'après le manuscrit du Serail avec une traduction française et un commentaire*, éd. par É. Legrand, Paris 1897), che pubblicò una traduzione anonima di età umanistica in greco contenuta nel ms. Seragliensis Gr. 24 del Topkapı Sarayı Kütüphanesi di Istanbul, con traduzione francese a fronte e commento. In anni recenti è stata pubblicata la versione del *Liber* contenuta nel ms. G 13 della Universitäts- und Landesbibliothek di Düsseldorf (K. BAYER, *Cristoforo Buondelmonti. Liber insularum archipelagi. Transkription des Exemplars Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf Ms. G 13. Übersetzung und Kommentar*, Wiesbaden 2007). Sul *Liber insularum Archipelagi* si vedano ora BARSANTI, *Costantinopoli e l'Egeo*, pp. 160-9; G. RAGONE, *Il Liber insularum Archipelagi di Cristoforo dei Buondelmonti. Filologia del testo, filolo-*

universo levantino, contengono importanti notizie sui principali siti di antichità, che si presentano come vere e proprie ricognizioni archeologiche sul campo, contemplando anche la rappresentazione, seppur schematica, di antiche città distrutte e di vestigia monumentali, elementi che rivelano tutta l'acuta sensibilità dell'autore per le antichità.

Non è ozioso rimarcare che l'impresa prefissatasi dal prete fiorentino poteva fondarsi, in una certa misura, sulla consuetudine del proprio *milieu* familiare con le vicende politiche greche³⁴: i Buondelmonti strinsero infatti delle alleanze matrimoniali con gli Acciaiuoli di Firenze e i Tocco di Napoli, che portarono illustri membri del casato come Esaù Buondelmonti³⁵ – figlio di Manente e di Lapa Acciaiuoli, sorella del celebre Niccolò, Gran Siniscalco del Regno di Napoli – ad ottenere perfino l'investitura di despota di Ioannina in Epiro. Nel capitolo dedicato a Zante nel *Liber insularum* è lo stesso Cristoforo a ricordare che nell'isola era sepolta la sua ava Maddalena Buondelmonti³⁶, moglie del duca di Leucade e conte di Cefalonia Leonardo I

gia dell'immagine, in *Humanisme et culture géographique à l'époque du concile de Constance autour de Guillaume Fillastre*, Actes du colloque, éd. par D. Marcotte, Turnhout 2002, pp. 177-217; P. PONTARI, *Il ms. Vat. Ross. 704 e il Liber insularum archipelagi di Cristoforo Buondelmonti: interpolazioni di un anonimo volgarizzatore anconetano*, «Itineraria», 12, 2013, pp. 83-172.

³⁴ Cfr. JACOBS, *Cristoforo Buondelmonti*, pp. 338-9; WEISS, *Un umanista antiquario*, p. 106; BARSANTI, *Costantinopoli e l'Egeo*, pp. 102-3.

³⁵ Su Esaù Buondelmonti si vedano G. PIRANESI, *Un fiorentino in Levante*, Firenze 1917; S. CIRAC ESTOPAÑÁN, *Bizancio y España. El legado de la basilissa María y de los despotas Thomas y Esaú de Ioannina*, 2 voll., Barcelona 1943, II, *passim*; UGURGIERI DELLA BERARDENGA, *Avventurieri*, pp. 81-4; H.J. KISSLING, s.v. *Buondelmonti, Esaù*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV, Roma 1972, pp. 200-3; N. BUDINI GATTAL, *Condottieri fiorentini nella penisola balcanica nel XIV secolo*, in *I fiorentini alle Crociate. Guerre, pellegrinaggi e immaginario 'orientalistico' a Firenze tra Medioevo ed Età moderna*, a cura di S. Agnoletti e L. Mantelli, Firenze 2007, pp. 196-243: 200-1, 205, 211-3; TH. GANCHOU, *Giourgès Izaoul de Ioannina, fils du despote Esau Buondelmonti, ou les tribulations balkaniques d'un prince d'Épire dépossédé*, «Medioevo greco», 8, 2008, pp. 149-200: *passim*.

³⁶ CHRISTOPHORI BONDELMONTII, *Librum insularum*, pp. 59-60: 60: «Ad trionem denique prope medium civitas insurgit, quae a terraemotis saepe deleta est. Ibique ducissa mecum in progenie sepulta iacet». Cfr. JACOBS, *Cristoforo Buondelmonti*, pp. 338-9; BARSANTI, *Costantinopoli e l'Egeo*, pp. 134-5. Su Maddalena Buondelmonti si vedano J. CHRYSOSTOMIDES, *Italian Women in Greece in the Late Fourteenth and*

Tocco e sorella di Esaù. In rapporto alle sue pluriennali spedizioni nel Levante Cristoforo poteva contare sul supporto di umanisti filelleni come il Niccoli, desideroso anch'egli di recarsi in Grecia³⁷, e possessore, peraltro, di un raro e prezioso codice della *Periegesi* di Pausania, di cui oggi si son perse le tracce³⁸. Ed è proprio in virtù della lettura di

Early Fifteenth Centuries, «Rivista di Studi Bizantini e Slavi», 2, 1982 (Miscellanea Augustino Pertusi, 2), pp. 119-32 (poi in EAD., *Byzantium and Venice*, pp. 119-32 [VI]: 119-27) e CH.D. STATHAKOPOULOS, *Sister, Widow, Consort, Bride. Four Latin Ladies in Greece (1330-1430)*, in *Cross-Cultural Interaction between Byzantium and the West 1204-1669. Whose Mediterranean is it anyway?*, Papers from the Forty-Eighth Spring Symposium of Byzantine Studies, ed. by A. Lymberopoulou, London-New York 2018, pp. 236-57.

³⁷ Cfr. G. ZIPPEL, *Niccolò Niccoli, contributo alla storia dell'Umanesimo*, Firenze 1890, rist. in ID., *Storia e cultura del Rinascimento italiano*, a cura di G. Zippel, Padova 1979, pp. 68-175: 111-2; BARSANTI, *Costantinopoli e l'Egeo, passim*.

³⁸ Sul Pausania del Niccoli si veda A. DILLER, *Pausanias in the Middle Ages*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 87, 1956, pp. 84-97: 94 sgg. e nota 45; ID., *The Manuscripts of Pausania*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 88, 1957, pp. 168-88; B.L. ULLMAN, PH.A. STADTER, *The Public Library of Renaissance Florence*, Padova 1972, p. 261; G.B. PARKS, s.v. *Pausanias*, in *Catalogus Translationum et Commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries. Annotated Lists and Guides*, ed. in chief P.O. Kristeller et al., 13 voll. (in progress), Washington-Toronto 1960-2020, II, Washington (D.C.) 1971, pp. 215-6; D. MARCOTTE, *La redécouverte de Pausanias à la Renaissance*, «Studi italiani di filologia classica», 10, 1992, pp. 874-5; J. IRIGOIN, *Les manuscrits de Pausanias, quarante ans après. Hommage à la mémoire d'Aubrey Diller*, in *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, Actes du colloque, éd. par D. Knoepfler et M. Piérart, Genève 2001, pp. 373-95: 374 sgg.; D. MUSTI, *Introduzione alla storia del testo*, in PAUSANIA, *Guida della Grecia. Libro I, l'Attica*, a cura di D. Musti e L. Beschi, Milano 2013 (1982¹), pp. LIX-LXXV. Il Buondelmonti durante le sue peregrinazioni non mancò di acquistare codici per il Niccoli (cfr. ULLMAN, STADTER, *The Public Library*, pp. 95-6), fra i quali spiccava il celebre manoscritto dei *Hieroglyphica* di Horapollo (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 69.27) acquisito nel giugno del 1419, giusta la sottoscrizione, nell'isola di Andros; si veda HORI APOLLINIS, *Hieroglyphica*, ed. a cura di F. Sbordone, Napoli 1940, pp. LIII-LIV; WEISS, *Un umanista antiquario*, pp. 110-1; BARSANTI, *Costantinopoli e l'Egeo*, pp. 102, 110 e note 101 e 103-5. Ciriaco d'Ancona ricaverà da questo codice, con il supporto del Niccoli, degli *excerpta* (contenuti nel cod. V E 5, cc. 263v-264r della Biblioteca Nazionale di Napoli, costituito da materiali tratti dagli zibaldoni dell'Anconitano) in vista del

questo codice, prestato dal Niccoli a Francesco Barbaro e compulsato anche da Guarino Veronese, che quest'ultimo indirizzò una lettera al patrizio veneziano Giovanni Quirini in cui espresse, retrospettivamente, tutto il suo incanto per l'ideale visita che riuscì a compiere a Corinto grazie alla guida del testo di Pausania, tributando una lode alla perennità delle lettere nell'evocazione del mondo antico rispetto alla transitorietà delle *images* degli artisti³⁹. Una persuasione che ben

suo terzo viaggio in Egitto (1435), su cui cfr. C.C. VAN ESSEN, *Cyriaque d'Ancône en Egypte*, «Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, AFD. Letterkunde», 21, 1958, pp. 293-306: 293, 303-4 e nota 29; R. WEISS, *Ciriaco d'Ancona in Oriente*, in *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, a cura di A. Pertusi, Venezia 1966, pp. 323-37: 324-5, 329-32 (rist. in ID., *Medieval and Humanist Greek: Collected Essays*, Padova 1977, pp. 284-99); S. SIDER, s.v. *Horapollon*, in *Catalogus Translationum et Commentariorum*, VI, Washington D.C. 1986, pp. 15-29: 18; S. GENTILE, scheda 57, in *Firenze e la scoperta*, pp. 110-1; M. CORTESI, E.V. MALTESE, *Ciriaco d'Ancona e il De virtutibus pseudoaristotelico*, «Studi medievali», s. III, 33/1, 1992, pp. 133-64: 136-7 e 154-5 (Appendice V); EAD., ID., *Ciriaco traduttore dal greco*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, pp. 201-15: 202-3 e 212, nota 13.

³⁹ Lettera di Guarino a Giovanni Quirini inviata da Padova, presumibilmente fra il 1416 e il 1417, contenuta nel codice Marc. Lat. XI 66, c. 43v: «Heri Corinthiorum agrum duce <Παυσανία> tuo peragrabam; nam me tunc Patavii fuisse negaverim. Eorum nunc res gestas ac aedificia, nunc templa et deorum simulacra visebam; iamque Cynici sepulcrum Diogenis praeterieram; occurrerat oculis dignum opus aspectu et ut <Παυσανίον> verbis utar <θῆαξ ἄξιον>: quatuor ex aere conflati extant equi, inaurati desuper, eburneae subsunt ungulae; parte alia Palladis simulacrum ex aere conspicitur in cuius basi septem ex ordine musae cernuntur insculptae». Guarino riserva infine una lode alla perennità delle lettere nell'evocazione del mondo antico rispetto alla transitorietà delle *images*: «Qua in re versabam animo quanto vivacior sit quae litteris quam penniculo ante oculos affertur effigies et eo magis quod in hoc sola corporis et muta quidem liniamenta cernuntur, illis vero sonus et viva explicatur oratio. Quanto igitur maior Ciceroni atque Demostheni quam Phidiae aut Zeusi gloria celebritasque debetur»; cfr. GUARINO VERONESE, *Epistolario*, raccolto, ordinato, illustrato da R. Sabbadini, 3 voll., Venezia 1915-19 (= «Miscellanea di storia veneta edita per cura della R. Deputazione di storia patria», s. III, 8, 11, 14), I, 1915, n. 59, pp. 124-8: 125; III, 1919, n. 59, pp. 57-8. In relazione a questa lettera Salvatore Settis ha posto l'attenzione sul modo in cui veniva letto il testo di Pausania, ovvero non «come un testo adorno di letteraria eleganza, ma piuttosto per recuperarne, come da un prezioso repertorio di erudite 'curiosità', notizie non reperibili altrove: più dunque come documento, immediato riflesso

presto si sostituirà a un convinto appoggio per le ricerche antiquarie autoptiche condotte sul campo da Ciriaco d'Ancona⁴⁰.

Il Buondelmonti lasciò Firenze alla volta del Levante nel 1414, sbarcando in quello stesso anno a Rodi – che fu anche sua dimora e base di partenza per le sue spedizioni⁴¹ –, in cui vide ben presto soddi-

di monumenti e notizie del tempo antico, che come opera 'oratoria', sottolineando come il testo del periegeta servisse a Guarino per «evocare – con le parole di un testimone – nello studio dell'umanista le strade e i santuari dei Greci, le sculture e le pitture che – meno eloquenti sempre del suono della parola, delle lettere – ne riempivano lo spazio, caratterizzandolo appunto come *antico*»; cfr. S. SETTIS, *Citarea 'su una impresa di bronconi'*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 34, 1971, pp. 135-77: 172-4. Si veda anche BAXANDALL, *Guarino*, pp. 185 sgg.; L. BESCHI, *La scoperta dell'arte greca*, in *Memoria dell'antico*, III, pp. 293-372: 318-9; ID., *Antiquarian Research in Greece during the Renaissance: Travelers and Collectors*, in *In the Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*, Catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, 2 voll., Cinisello Balsamo (Milano) 2004, I, pp. 46-52: 47. Di tutt'altro avviso era invece Ciriaco d'Ancona – e prima di lui il Crisolora –, che impressionato dalle antichità sparse in tutta la città di Roma era pronto a sostenere che il moderno fruitore potesse ricavar dalle «lapi-des et ipsi magnarum rerum gestarum maiore longe quam ipsi libri fidem et notitiam spectantibus praeberere videbantur»; cfr. CYRIAC OF ANCONA, *Life and Early Travels*, pp. 2-171 (F. SCALAMONTI, *Vita Clarissimi et Famosissimi Viri Kyriaci Anconitani*): 48-49 (§56) e, per il Crisolora, SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza*, pp. 456-7.

⁴⁰ GUARINO VERONESE, *Epistolario*, II, 1915, pp. 351-3 (n. 743, a Feltrino Boiardo): 353: «Istum tamen Pizzicollum ad indagandum vetustatis aliquid instigari cupio vel in bibliothecis vel in marmoribus [...] Ex Rodigio III kalendas iulias <1439>»; cfr. S.G. CASU, *Travels in Greece in the Age of Humanism: Cristoforo and Cyriacus of Ancona*, in *In the light of Apollo*, I, pp. 139-42: 141; G. BORDIGNON, «Ornatissimum undique»: il Partenone di Ciriaco d'Ancona, «Engramma», 74 (*Vero falso finto. La Scienza fra storia e invenzione*, a cura di G. Cengiarotti e D. Pisani), 2009, pp. 10-24: 14, on-line: https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1762 (marzo 2023).

⁴¹ Sul Buondelmonti a Rodi si vedano G. JACOPI, *Italiani insigni nella Rodi del passato. Il ritrovamento d'una epigrafe di Cristoforo Buondelmonti*, «L'Universo», 11/1, 1930, pp. 17-21; ALMAGIÀ, *Planisferi e carte nautiche*, p. 106; WEISS, *Un umanista antiquario*, p. 107; ID., *La scoperta dell'antichità*, pp. 157-8; BARSANTI, *Costantinopoli e l'Egeo*, pp. 106 sgg. Cristoforo ricoprì a Rodi anche cariche ecclesiastiche e compose nel 1423 l'operetta *Nomina virorum illustrium* (Rimini, Biblioteca Civica Gambalunga, SC-MS. 47, cc. 188r-204v) su commissione del re di Cipro Giano di Lusignano; si vedano rispettivamente J.-M. ROGER, *Christophe Buondelmonti, doyen de l'église cathédrale de Rhodes (1430)*, «Byzantion», 82, 2012, pp. 323-46 e WEISS, *Un uma-*

sfatte le sue aspirazioni antiquarie, scoprendo un tesoretto di monete antiche e varie urne cinerarie durante una passeggiata e trovandosi, qualche anno più tardi (1420), ad essere testimone del rinvenimento di una cinquantina di statue antiche in una vigna alle porte della ricca città degli Ospitalieri⁴². Nel 1415 giunse nell'isola di Creta, la Candia veneziana, in compagnia dell'umanista Rinuccio da Castiglione⁴³ con

nista antiquario, p. 109 e nota 46; TURNER, *Cristopher Buondelmonti*, p. 11, nota 45; BARSANTI, *Costantinopoli e l'Egeo*, pp. 97-8; N. BADOUR, *Early Explorers of Rhodes 1342-1853*, in *Documenting Ancient Rhodes: Archaeological Expeditions and Rhodian Antiquities*, Acts of the International Colloquium held at the National Museum of Denmark, ed. by S. Schierup with the assistance of S. Hoffmann, Aarhus 2019, pp. 36-50: 25-37.

⁴² BARSANTI, *Costantinopoli e l'Egeo*, pp. 97, 106-10.

⁴³ *Ibid.*, p. 113, nota 120. Si veda ora L. RADIF, s.v. *Rinuccio d'Arezzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVII, Roma 2016, pp. 627-8. A Creta ebbe probabilmente luogo anche l'incontro fra il Buondelmonti e il medico veneziano Pietro Tommasi (residente a Creta dal 1414 al 1418), amico di Rinuccio e anch'egli appassionato bibliofilo, cultore di antichità e cartografia; si veda R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Firenze 1905, p. 49; GUARINO VERONESE, *Epistolario*, II, pp. 569-70, III, p. 455; A. SEGARIZZI, *La corrispondenza familiare d'un medico erudito del Quattrocento (Pietro Tomasi)*, «Atti della R. Accademia di scienze, lettere ed arti degli Agiati, Rovereto», s. III, 13, 1907, pp. 219-48; D.P. LOCKWOOD, *De Rinucio Aretino graecarum litterarum interprete*, «Harvard Studies in Classical Philology» 24, 1913, pp. 51-109: 51-2; R. CESSI, *La giovinezza di Pietro Tommasi*, «Atheneum», 1, 1913, pp. 129-61; P. GAUTIER DALCHÉ, *Due contemporanei di Fra' Mauro e lo spazio geografico: il medico umanista Pietro Tommasi e il filosofo naturalista Giovanni Fontana, in Venezia e la nuova oikoumene. Cartografia del Quattrocento (Venedig und die neue Oikoumene. Kartographie im 15. Jahrhundert)*, a cura di I. Baumgärtner e P. Falchetta, Roma-Venezia 2016, pp. 97-113: 98-100, 105-6. Per un profilo biografico si rinvia a M.L. KING, *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance*, Princeton (NJ) 1986, pp. 434-6. All'inizio degli anni Trenta Ambrogio Traversari entrò in contatto a Venezia con il «Physicus» (e fra gli altri anche con Ciriaco d'Ancona), segnalando che il Tommasi gli mostrò codici e antiche monete greche; cfr. L. MEHUS, *Ambrosii Traversarii Generalis Camaldulensium aliorumque ad ipsum, et ad alios de eodem Ambrosio Latinae Epistolae a domino Petro Canneto abbate camaldulensi in libros XXV tributae variorum opera distinctae, et observationibus illustratae. Adcedit eiusdem Ambrosii vita in qua historia litteraria florentina ab anno MCXCII usque ad annum MCCCCXL*, Florentiae 1759, coll. 411-413 (Ep. XXXXV) e pp. LIII, CCCCVII; A. TRAVERSARI, *Hodoeporicon*, a cura di V. Tamburini, Firenze 1985, p. 126; E. MÜNTZ, *Les*

l'obiettivo di visitare le mitiche *Cento città* celebrate da Omero nell'Iliade⁴⁴. Il Buondelmonti compì nel giro di alcuni anni una sistematica ricognizione dell'isola, che si rivelò un vero e proprio paradiso di esperienze e scoperte archeologiche: nell'antica Phenix rimase profondamente colpito da una splendida testa di divinità femminile che giaceva al suolo assieme a marmi di tutti i generi, a Matala e Candia scoprì antichi pavimenti musivi e mosaici figurati, mentre a Gòrtina rimase sgomento alla vista delle immense rovine dell'antica capitale dell'isola, che si estendeva su una superficie che gli parve vasta come Firenze⁴⁵.

Anche la visita delle altre isole dell'Egeo rispose alle sue attese. A Corfù ammirò l'antica città di Kerkyra «abbellita di sculture varie e di colonne di tutti gli stili», mentre a Nasso, Sifanos, Milo, Lesbo e Samo esaminò statue dionisiache e vestigia di antichi templi⁴⁶ e infine a Chio non mancò di far visita alla, presunta, tomba di Omero⁴⁷. Ma forse l'e-

arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle. Recueil de documents inédits tirés de archives et des bibliothèques romaines, 3 voll., Paris 1878-1882, II, *Paul II 1464-1471*, 1879, pp. 171-2 e note 1-2; e, con ulteriori riferimenti bibliografici, L. FUSCO, G. CORTI, *Lorenzo de' Medici, Collector and Antiquarian*, Cambridge-New York 2006, pp. 204, 210 e 278, nota 181.

⁴⁴ BARSANTI, *Costantinopoli e l'Egeo*, pp. 111-27: 113.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 115-6, 122-4.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 127-60: 155-6.

⁴⁷ *Ibid.* Sulla visita del prete fiorentino alla tomba di Omero cfr. C.M. WOODHOUSE, *Contributions from Chios to the Classical Revival*, in *Chios: A Conference at the Home-reion in Chios, 1984*, ed. by J. Boardman and C. E. Vaphopoulou-Richardson, Oxford 1986, pp. 55-9; H.L. TURNER, *Chios and Christopher Buondelmonti's Liber Insularum*, «Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος», 30, 1987, pp. 47-71; VAN DER VIN, *Travellers to Greece and Constantinople*, I, p. 240; BARSANTI, *Costantinopoli e l'Egeo*, 127-160: *passim*; PONTARI, *Il ms. Vat. Ross. 704*, p. 144; CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, pp. 98-9. Anche Ciriaco d'Ancona si recò in un piccolo villaggio dell'isola a rendere omaggio alla presunta tomba del sommo poeta, come riferisce egli stesso in una lettera indirizzata il 16 aprile del 1447 ad Andreolo Giustiniani; si veda CYRIAC OF ANCONA, *Later Travels*, pp. 288-93 (letter 43): 290-1. L'anno successivo l'Anconitano offrì al vaglio dell'amico umanista e compatriota Francesco Filelfo l'epitaffio omerico ivi rinvenuto (ma in realtà riportato in *Anth. Pal.* VII 5), ma il Tolentino ne mise subito in discussione l'attendibilità sulla scorta delle fonti antiche; cfr. S. FIASCHI, *Inediti di e su Ciriaco d'Ancona in un codice di Siviglia (Colombino 7.1.13)*, «Medioevo e Rinascimento», n.s., 22, 2011 (= *Colligere spicas. Ricerche di filologia umanistica in ricordo di Lucia Cesarini Martinelli*, Atti della giornata di studi, Firenze

episodio più rilevante è quello legato alla sua visita a Delo: trovandosi di fronte alle rovine dell'antico santuario di Apollo tentò subito di issare, con l'aiuto dei marinai dell'imbarcazione sulla quale aveva viaggiato, la colossale statua arcaica del dio – l'enorme simulacro donato dagli abitanti di Nasso nel VI secolo a.C. –, le cui reliquie giacevano sparse sul terreno, come si evince anche da un disegno di Hartmann Schedel derivato da un autografo di Ciriaco d'Ancona⁴⁸.

L'interesse storico ed estetico verso le antichità elleniche trova precoci ed entusiasti alfieri fra i nobili magnati italiani del Levante, come il patrizio veneziano Niccolò Corner⁴⁹, amante della letteratura latina e delle opere di Dante, che radunò nella sua villa cretese una discreta collezione, ricolma di «sculpturis marmoreis antiquissimis» sparse in un «viridarium simile paradiso», in cui i marmi venivano reimpiegati secondo un preciso programma erudito modellato su suggestioni romane, come vediamo seguendo la descrizione di una fontana in cui spiccavano i busti di Antonio e Pompeo celebrati come suoi avi⁵⁰.

2010, pp. 301-439), pp. 307-69: 323-5, note 38-40. Sull'intera questione si veda ora CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, pp. 96-101: 98 sgg.

⁴⁸ CHRISTOPHORI BONDELMONTII, *Librum insularum*, pp. 90-3: 92: «Igitur in Delo, prope olim templum vetustum, in plano, praeparatum colomnarum idolum videmus, quod in tanta magnitudine iacet, quod nullo modo nos, qui mille fuimus [sic], erigere potuimus argumentis rudentum galearum, sed ad suum pristinum dimisimus»; cfr. BARSANTI, *Costantinopoli e l'Egeo*, pp. 156-7; BESSI, *Cristoforo Buondelmonti*, p. 67 e, in relazione a Ciriaco d'Ancona, E.W. BODNAR (S.J.), *A Visit to Delos in April, 1445*, «Archaeology», 25/3, 1972, pp. 210-5: 210; CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, pp. 66-8.

⁴⁹ Cfr. in P. LITTA, *Corraro di Venezia, in Famiglie celebri d'Italia*, 16 voll., Milano-Torino, 1819-83, III, fasc. 32, disp. 47, Milano 1834.

⁵⁰ Si veda FLAMINIO CORNER, *Creta sacra*, I, p. 102; JACOBS, *Zu Buondelmontis Kretischen Reisen*, p. 60; WEISS, *Un umanista antiquario*, pp. 113-4; J. MONFASANI, *George of Trebizond: a Biography and a Study of his Rhetoric and Logic*, Leiden 1976, pp. 19-20; VAN DER VIN, *Travellers to Greece and Constantinople*, I, pp. 141, 322; BESCHI, *La scoperta dell'arte greca*, pp. 293-372: 320, 328; BARSANTI, *Costantinopoli e l'Egeo*, p. 116. Qualche decennio dopo Ciriaco d'Ancona dedicò, fra gli altri, la traduzione latina del *Περὶ τῶν ἑπτὰ θεαμάτων* (*De septem spectaculis mundi*) – già attribuito a Gregorio Nazianzeno, ma dello Pseudo-Nazianzeno – a Giovanni Corner, altro membro della nobile famiglia veneziana che deteneva feudi ed interessi a Creta; cfr. CORTESI, MALTESE, *Ciriaco d'Ancona e il «De virtutibus»*, pp. 135-6, 154 (Appendice IV); EAD., ID., *Ciriaco traduttore dal greco*, pp. 201-15: 202 e il profilo biografico tracciato in KING, *Venetian Humanism*, pp. 354-5: 355.

Lo stesso Buondelmonti affermava di aver trovato nel corso delle sue esplorazioni gli eredi superstiti di ben sei famiglie dell'antica nobiltà romana, che fino ad allora erano state ben orgogliose di conservarne nome ed arme. Tale prassi agiva in parallelo al culto umanistico degli 'Uomini Illustri', le cui premesse affondavano già nel Trecento proprio con i 'ritratti letterari' che sembravano aver risvegliato l'attenzione per quelli visivi, come doveva dispiegarsi nel perduto ciclo masoliniano degli *Uomini Illustri* nella *sala theatri* del palazzo romano di Montegiordano del cardinale Giordano Orsini⁵¹, destinatario peraltro del *Liber insularum*.

Il gusto per l'antico esibito dal Corner suggerisce di andare a considerare più a fondo il fenomeno del collezionismo antiquario nel Levante, che sembra esser stato più esteso e radicato di quanto possa apparire a un primo sguardo. Da una testimonianza, fra le tante, forniteci dal proteiforme antiquario Ciriaco d'Ancona, emerge spesso la dotta disinvoltura nell'utilizzo di *spolia* e della loro ricontestualizzazione. Si pensi alla vicenda della statua della «IEPA BOYΛH» fatta erigere dal principe genovese Francesco III Gattilusio, signore di Lesbo, Taso, Imbro e Samotracia, all'entrata del porto dell'isola di Taso, a cui venne associata una base antica con un'iscrizione relativa ai membri dell'antico concilio della città⁵²; o, ancora, all'epigrafe moder-

⁵¹ Per una panoramica sul contesto si rimanda a M.M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'Antico*, II, *I generi e i temi ritrovati*, 1985, pp. 95-152. Sul ciclo orsiniano si veda ora A. AMBERGER, *Giordano Orsinis Uomini famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus*, München-Berlin 2003.

⁵² Sulla celebre statua della IEPA BOYΛH a Taso, verosimilmente una frammentaria Afrodite seduta di epoca ellenistica, si veda F. SAXL, *The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 4, 1940-41, pp. 19-46: 34; B. ASHMOLE, *A Lost Statue once in Thasos*, in *Fritz Saxl 1890-1948. A Volume of Memorial Essays from his Friends in England*, ed. by D.J. Gordon, London-Edinburgh-Paris-Melbourne-Toronto-New York 1957, pp. 195-8 (in part. pl. 10); E.W. BODNAR (S.J.), CH. MITCHELL, *Cyriacus of Ancona's Journeys in the Propontis and the Northern Aegean, 1444-1445*, Philadelphia (PA) 1976 (Memoirs of the American Philosophical Society, 112), p. 44; F. DI BENEDETTO, *Il punto su alcune questioni riguardanti Ciriaco*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, pp. 17-46: 36; CYRIAC OF ANCONA, *Later Travels*, pp. 99-140: 110-1; WRIGHT, *The Gattilusio*, p. 311. L'iscrizione antica «Ἰερὰ Βουλὴ» si ritrova ai piedi della statua marmorea raffigurante l'allegoria dell'angelica *Sacra Mens* con in mano le *leges rogatae*, opera

na incisa su marmo, ma inserita stavolta nel corpo delle antiche mura della capitale dell'isola, in cui veniva reso onore al Gattilusio che aveva provveduto, con la protezione della Vergine e del Battista, alla restaurazione della città caduta in rovina a causa del tempo distruttore⁵³.

Sulla scorta delle testimonianze scritte e grafiche di, e derivate da, Ciriaco d'Ancona⁵⁴, il viaggiatore che più di ogni altro svolse le

ricondotta allo scultore Pietro di Martino da Milano (cfr. R. NOVAK KLEMENČIČ, s.v. *Pietro di Martino da Milano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXIII, Roma 2015, pp. 509-12), nel Palazzo dei Rettori di Ragusa (l'odierna Dubrovnik), un'inserzione dovuta alla mediazione dell'Anconitano che, su incarico del Maggior Consiglio della città, redasse due epigrafi commemorative, ancor oggi esistenti nel loggiato del Palazzo dei Rettori e nella *Fontana Grande*, per celebrare rispettivamente il restauro e la realizzazione delle due imprese edilizie eseguite dall'«ingeniario» napoletano Onofrio di Giordano della Cava: si vedano M.G. ERCOLINO, s.v. *Giordano, Onofrio (Onofrio della Cava)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LV, 2001, pp. 277-9 e R. NOVAK KLEMENČIČ, *Artistic exchange between Dubrovnik and Naples in the time of Alfonso d'Aragona / Umělecká výměna mezi Dubrovnikem a Neapolí v době Alfonse v. Aragonského*, «Convivium», 5/1, 2018, pp. 170-83. Per un'analisi dei legami politici, artistici e commerciali di Ciriaco con la fiorente Repubblica dalmata si vedano S. KOKOLE, *Ciriaco d'Ancona v Dubrovniku: renesančna epigrafika, arheologija in obujanje antike v humanističnem okolju mestne države sredi petnajstega stoletja*, «Arheološki vestnik - Acta Archaeologica», 41, 1990 (*Šašlov zbornik*), pp. 663-98: 672-5 (figg. 5-7), 677-84; ID., *Cyriacus of Ancona and the Revival of Two Forgotten Ancient Personifications in the Rector's Palace of Dubrovnik*, «Renaissance Quarterly», 49/2, 1996, pp. 225-67: 234 sgg.; A. ŠOLJIĆ, *Relazioni tra Dubrovnik e Ancona al tempo di Ciriaco e i viaggi di Ciriaco lungo le coste della Dalmazia*, in *Ciriaco d'Ancona e il suo tempo*, pp. 141-68: 167-8; FIASCHI, *Inediti di e su Ciriaco d'Ancona*, pp. 333-51: 334-8.

⁵³ Cfr. CYRIAC OF ANCONA, *Later Travels*, pp. 108-9.

⁵⁴ Per un profilo bio-bibliografico su Ciriaco d'Ancona si rimanda alla trattazione, ancor valida per molti aspetti, di G.B. DE ROSSI, *De Cyriaco Pizzicollis Anconitano*, in *Inscriptiones Christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, ed. I.B. De Rossi Romanus, 2 voll., Romae 1857-88, II/1, 1888, pp. 356-87, alla monografia, pubblicata postuma, di J. COLIN, *Cyriaque d'Ancone. Le voyageur, le marchand, l'humaniste*, Paris 1981 (ricchissima di informazioni ma da consultare con cautela) e alla recente, ma assai circoscritta, voce F. FORNER, s.v. *Pizzicollis, Ciriaco de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIV, Roma 2015, pp. 361-4. Per l'edizione delle sue opere si vedano principalmente F. SCALAMONTI, *Vita viri clarissimi e famosissimi Kyriaci Anconitani*, ed. and tr. Ch. Mitchell and E.W. Bodnar (S.J.), Philadelphia (PA) 1996; CYRIAC OF ANCONA, *Later Travels*; ID., *Life and Early Travels*. Gli studi di riferimento in relazione ai temi qui

più estese ricognizioni d'antichità nel Mediterraneo orientale entro la prima metà del Quattrocento⁵⁵, possiamo riscontrare come l'inserzione funzionale di iscrizioni e rilievi antichi fosse assai diffusa nell'architettura ecclesiastica della Grecia continentale, nelle chiese di

trattati – tacendo, per ora, i fondamentali contributi di Maas, Ziebarth, Mitchell, Campana, Beschi e Di Benedetto – sono quelli di R. SABBADINI, *Ciriaco d'Ancona e la sua descrizione autografa del Peloponneso trasmessa da Leonardo Botta*, in *Miscellanea Ceriani, Raccolta di scritti originali per onorare la memoria di M.r. Antonio Maria Ceriani prefetto della Biblioteca Ambrosiana*, Milano 1910, pp. 183-247 (ripubblicato con bibliografia aggiornata ma senza il corredo illustrativo in ID., *Classici e umanisti da codici ambrosiani*, Firenze 1933, pp. 1-48); la monografia di BODNAR, *Cyriacus of Ancona and Athens*; alcuni importanti contributi raccolti negli atti dei convegni *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo* (ed. 1998) e *Ciriaco d'Ancona e il suo tempo* (ed. 2002); e gli indispensabili studi di A. PONTANI, *I Graeca di Ciriaco d'Ancona (con due disegni autografi inediti e una notizia su Cristoforo da Rieti)*, «Θησαυρισματα/Thesaurismata», 24, 1994, pp. 37-148, EAD., *Ancora sui Graeca di Ciriaco d'Ancona*, «Quaderni di storia», 43, 1996, pp. 157-72 e di FIASCHI, *Inediti di e su Ciriaco d'Ancona*, EAD., *Poesia e cultura antiquaria nell'Umanesimo. Scritti di Ciriaco d'Ancona nel codice Colombino 7.1.13*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, 2 voll., ed. by M. Israëls and L.A. Waldman, Florence 2013, II, *History, Literature, and Music*, pp. 413-24. Imprescindibile riferimento per gli studi su Ciriaco e la Grecia è il già citato volume di Michail Chatzidakis, *Ciriaco d'Ancona und die Wiederentdeckung Griechenlands im 15. Jahrhundert*.

⁵⁵ Sull'importanza rivestita dalle opere del Buondelmonti per gli studi di Ciriaco d'Ancona, e sulle relative differenze metodologiche, cfr. CH. MITCHELL, *Archaeology and Romance in Renaissance Italy*, in *Italian Renaissance studies. A tribute to the late Cecilia M. Ady*, ed. by J.E. Frazer, London 1960, pp. 455-83: 482; ID., *Ex libris Kiriacy Anconitani*, «Italia Medioevale e Umanistica», 5, 1962 (*Manoscritti e stampe dell'Umanesimo. Studi in onore di Giovanni Mardersteig*), pp. 283-99: 291 sgg.; G. RAGONE, *Umanesimo e 'filologia geografica': Ciriaco d'Ancona sulle orme di Pomponio Mela*, «Geographia Antiqua», 3-4, 1994-95, pp. 109-85: 139-40, 171-2 e *passim*; BARSANTI, *Costantinopoli e l'Egeo*, pp. 87-8, 96, 157-60; CASU, *Travels in Greece*; L. QUAGLIARELLI, *Ciriaco e il viaggio umanistico*, in *Custodi della tradizione e avanguardie del nuovo sulle sponde dell'Adriatico. Libri e biblioteche, collezionismo, scambi culturali e scientifici, scritture di viaggio fra Quattrocento e Novecento*, Atti del convegno di studi, a cura di L. Avellini e N. D'Antuono, Bologna 2006, pp. 29-40: 32-3; F. REICHERT, *Cristoforo Buondelmonti und Ciriaco d'Ancona in der Ägäis*, in *Frühneuzeitliche Bildungsreisen im Spiegel lateinischer Texte*, hrsg. von G. Huber-Rebenich und W. Ludwig, Weimar-Jena 2007, pp. 57-73; CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, pp. 41-8; BADOUD, *Early Explorers of Rhodes*, pp. 35-9.

rito ortodosso al pari di quelle di rito latino⁵⁶, dall'Epiro alla Laconia, alcune delle quali sono ancora riscontrabili *in situ*, come quelle murate nel paramento esterno della chiesa di *Aghia Triada* a Merbaka⁵⁷, nei dintorni di Argo, o nella *Panaghia Gorgoepikoos* (Aghios Eleutherios) ad Atene⁵⁸. Ciriaco non manca naturalmente di menzionare anche l'assidua presenza di statue, «ornatissime lapidi» e pregevoli basi in marmo con iscrizioni antiche in contesti signorili – di cui oggi è ben più raro poterne attestare la sopravvivenza –, riscoprendole nei giardini e nelle «aule pretorianae», ducali e principesche dei Sanudo a Nas-

⁵⁶ Cfr. CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, pp. 202 (1.10: Atene, Chiesa di S. Antonio nei pressi dell'Arco di Adriano), 206 (1.38, 1. 42: Atene, Chiesa di S. Dionigi), 208 (5.1-5.3: Calcide, Chiesa di S. Francesco), 209 (6.3: Tebe, Cattedrale), 213 (14: Focide, Monastero di Hosios Lukas), 214-6 (20.2-20.5, 20.7, 20.11-20.15: Patrasso, Chiese di S. Maria Hiercomiae, SS. Andrea e Demetrio, S. Maria Agailia, S. Nicola, S. Andrea), 218-9 (Laconia: 23.1: Keria, Chiesa di S. Giovanni Battista; 24.2: Chorasias, già Porto Quaglio, Chiesa di S. Michele Arcangelo; 26.7: Tenaro, Chiesa di S. Pietro), 221 (32.1: Ithome (Messenia), Chiesa di S. Nicola), 226 (41.2, 41.4, 41.7: Samotracia, Chiesa di S. Demetrio Martire), 227 (43.2-43.3: Arta (Epiro), Chiesa di S. Sofia; 43.8: Panaghia Parigoritissa), 228 (46.1: Koronesia, Chiesa della Panaghia), 232 e 234 (52.14: Lesbo, Chiesa di S. Antonio, 52.32: Chiesa della B. Vergine [?], 52.33: Chiesa dei SS. Pietro e Paolo), 236 (57.1: Lemno, Chiesa di S. Alessandro Martire), 240 (60.1-2: Anafi (Cicadi), Chiesa del Salvatore), 243 (63.1: Mykonos, Chiesa del Precursore), 243-4 (64.2-3: Nasso, Chiesa della Panaghia Chariotissa), 244 (65.2: Santorini, Chiesa di S. Giorgio, 65.3: Chiesa di S. Giovanni).

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 220 (28.1-28.3), 257-8 (34.1), 328-31 (figg. 70-78, 80, 81, 83). Si veda anche G. HADJI-MINAGLOU, *L'église de la Dormition de la Vierge à Merbaka (Hagia Triada)*, Paris 1992; L. VANDI, *Ciriaco d'Ancona: lo stile all'antica nella scrittura e nell'immagine*, «Prospettiva», 95-96, 1999 (2000), pp. 122-30: 126 sgg.; CYRIAC OF ANCONA, *Later Travels*, pp. 336-7; T. TANOULAS, Ὁραμὶ ἐπατεινόν. *Architecture and Rhetoric (Eleventh-Fifteenth Centuries)*, in *Byzantium Matures. Choices, Sensitivities, and Modes of Expression (Eleventh to Fifteenth Centuries)*, Conference Proceedings, ed. by Ch. Angelidi, Athens 2004, pp. 313-39: 318-9; G.D.R. SANDERS, *William of Moberke's Church at Merbaka: The Use of Ancient Spolia to Make Personal and Political Statements*, «Hesperia», 84/3, 2015, pp. 583-626: 588, 601-2, 604-7.

⁵⁸ CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, pp. 202 (1.9), 405 (figg. 380-382). Si veda anche E.W. BODNAR (S.J.), *Athens in April 1436: Part. II*, «Archaeology», 23, 1970, 3, pp. 188-99: 192-3; TANOULAS, Ὁραμὶ ἐπατεινόν, pp. 316-8; B. KILLERICH, *Making Sense of the Spolia in the Little Metropolis in Athens*, «Arte medievale», n.s., 4/2, 2005 (2006), pp. 95-114: 107 sgg.

so⁵⁹, dei Gattilusio a Taso, Lesbo e Samotracia⁶⁰, dei Tocco ad Arta⁶¹, dei Giustiniani di Chio⁶² e degli Acciaiuoli a Tebe e Atene⁶³, o ancora nelle dimore private di altri suoi contatti⁶⁴, come quella del patrizio veneto Tommaso Venier ad Arta⁶⁵ e del fiorentino Antonello di Bal-

⁵⁹ München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Lat. Monacensis 716, c. 39r: «Apud antiquam Naxei ducis domum antiqua in marmorea basi ibidem aliunde ornamento adducta»; cfr. CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, p. 243 (64.1).

⁶⁰ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5250, cc. 14v: «ad novam Palamade principe conditam arcem venimus [...] epigrammata ad triangularem basim ornatam marmoreamque», 15r-v: «Ad marmoream basim ante aulam principis vetustis litteris epigramma», 20v, 21v, 21r: «Ad regios hortos prope mare»; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. Soppr. I. IX. 30, cc. 382r: «Ad veteram marmoream tabellam in Mytilenea regione Divini principis aula», 382v: «Ad alium lapidem apud diversorium quod Paradisum vocant», 382v-383r: «Ad paradiseum ortum d. florentiae bomme principis dorini giugis ad fonteum lapidem vetustum epigramma», 383r: «Ad regiam dorini principis aulam, gradibus atticis antiquis litteris»; cfr. E. JACOBS, *Die Thasiaca des Cyriacus von Ancona im Codex Vaticanus 5250*, «Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen archäologischen Instituts. Athenische Abteilung», 22, 1897, pp. 113-38: 131-2, e CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, pp. 224 (39.8), 226 (41.1, 41.3, 41.5-41.6, 41.8), 230-1 (52.5), 233 (52.22-26, 52.29). Filippo Di Benedetto in riferimento all'iscrizione «Ἀμεινίας Λυσικράτους Ἀθηναῖος» (I.G. XII/2 307), che si trovava «Ad regiam aulam» di Dorino Gattilusio, signore di Lesbo (Conv. Soppr. I. IX. 30, f. 383r [n. 13]), ipotizzava acutamente che essa potesse costituire «uno studiato reimpiego della pietra, sagomata in modo da poter costituire – pur mantenendo integro il testo inciso (tre parole) – il gradino di una scala di accesso al salone della dimora signorile»; si veda F. DI BENEDETTO, *Un codice epigrafico di Ciriaco ritrovato, in Ciriaco e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, pp. 147-67: 149-50.

⁶¹ CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, p. 228 (43.6).

⁶² Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. Ricc. 996, f. 59r: «in Chio apud praetorianam aulam»; cfr. CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, p. 235 (53.8).

⁶³ *Ibid.*, p. 209 (6.10).

⁶⁴ Nella fortezza di Acrocorinto, nella dimora di un certo Tito, Ciriaco segnala la presenza di un'iscrizione «apud rotundam et pyramidalem columnam XXVIII pedum»; cfr. *ibid.*, p. 222 (34.4).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 228 (43.5). Potrebbe trattarsi del nipote del doge Antonio Venier, figlio di Niccolò e Petronilla Tocco (figlia di Leonardo I Tocco e Maddalena Buondelmonti), coniugato con Chiara Matafari di Zara; si veda M. O'CONNELL, *Man of Empire. Power and Negotiation in Venice's Maritime State*, Baltimore 2009, p. 64; EAD., *The Contractual Nature of the Venetian State*, in *Il Commonwealth veneziano tra 1204 e la fine*

duino ad Atene⁶⁶, presso il quale Ciriaco fu ospite in occasione del suo secondo soggiorno ateniese (1444). Il gusto per la rifunzionalizzazione di marmi e iscrizioni antiche da parte dei signori latini della Grecia tardo medievale se, da un lato, rifletteva le istanze più avanzate dell'umanesimo italiano, si poneva, al contempo, in dialogo con la raffinata cultura della tarda età paleologa⁶⁷, che si mostrava incline a valorizzare lo splendore civile dell'Ellade, riflesso nelle lettere e nelle *reliquiae* antiche⁶⁸, un apporto favorito dalla coabitazione con gli autoctoni, considerando che il coinvolgimento di dotti bizantini nella gestione amministrativa dei potentati latini era prassi affatto infrequente⁶⁹.

Soffermandoci ora sulle due soste dell'Anconitano ad Atene⁷⁰, in

della Repubblica. Identità e cultura, a cura di G. Ortalli, O. Jens Schmitt e E. Orlando, Venezia 2015, pp. 57-72: 69-70 e nota 38.

⁶⁶ Cfr. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv.Soppr.IIX.30, f. 389v. Si veda BODNAR, *Cyriacus of Ancona and Athens*, p. 40; ID., *Athens in April 1436: Part. I*, «Archaeology», 23/2, 1970, pp. 96-105: 100; CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, p. 205 (1.29).

⁶⁷ Si vedano almeno I. ŠEVČENKO, *The Palaeologan Renaissance*, in *Renaissances before Renaissance. Cultural Revivals of late Antiquity and the Middle Ages*, ed. by W. Treadgold, Stanford (CA) 1984, pp. 144-71, 221-3 (note); P. MAGDALINO, *Hellenism and Nationalism in Byzantium*, in ID., *Tradition and Transformation in Medieval Byzantium*, London 1991, pp. 1-29 (XIV); R.J. MACRIDES, P. MAGDALINO, *The Fourth Kingdom and the Rhetoric of Hellenism*, in *The Perception of the Past in Twelfth-Century Europe*, ed. by P. Magdalino, London-Rio Grande (OH) 1992, pp. 117-56; I. ŠEVČENKO, *Palaiologan Learning*, in *The Oxford History of Byzantium*, ed. by C.A. Mango, Oxford 2002, pp. 284-93; A. KALDELLIS, *Hellenism in Byzantium: the Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*, Cambridge 2007; F. PONTANI, *Scholarship in the Byzantine Empire (529-1453)*, in *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship*, ed. by F. Montanari, S. Matthaios and A. Rengakos, 2 voll., Leiden-Boston 2015, I, *History, Disciplinary profiles*, pp. 297-455: 403-34.

⁶⁸ Cfr., con relativi rimandi, PONTANI, Ἐκλελειμμένα ἐρείπια.

⁶⁹ Con esclusivo riferimento al ducato di Atene si veda SETTON, *Catalan Domination*, pp. 248-57.

⁷⁰ Sui due soggiorni di Ciriaco ad Atene nel 1436 e 1444 si vedano P. MAAS, *Ein Notizbuch des Cyriacus von Ancona aus dem Jahre 1436*, in *Beiträge zur Forschung. Studien und Mitteilungen aus dem Antiquariat Jacques Rosenthal*, I/1, München 1913, pp. 5-15 (a cui si aggiunge ID., *Nachträgliche Bemerkungen zu dem Notizbuch des Cyriacus von Ancona*, in *Beiträge zur Forschung. Studien und Mitteilungen aus dem Antiquariat Jacques Rosenthal*, I/3, München 1914, p. 91); BODNAR, *Cyriacus of Ancona and*

parte ricostruibili sulla base dell'intricata serie di manoscritti e fonti a stampa della polimorfa tradizione ciriacana, vedremo come esse riflettano un decisivo cambio di paradigma nell'approccio ai monumenti antichi, specialmente se messe in relazione ai resoconti dei precedenti visitatori. Anna Pontani ha lucidamente evidenziato che i viaggi di Ciriaco non possono essere considerati eminentemente degli *Studienreisen* varati per soddisfare la propria passione di erudito, dal momento che si inseriscono all'interno di un agire più ampio, in cui le ricerche epigrafiche e antiquarie venivano svolte contemporaneamente alle cogenti attività di carattere mercantile, politico e diplomatico⁷¹. Nell'ambito della sua ultima permanenza nel Mediterraneo orientale, in un periodo compreso tra il 1443 e il 1449, Ciriaco era infatti impegnato in due missioni per conto del pontefice Eugenio IV, in vista dei preparativi per la Crociata di Varna (1444) e, dopo la catastrofica sconfitta dei crociati, nella mediazione con gli stessi Ottomani⁷². Di quest'ultimo viaggio, ci rimangono alcuni *opuscola*, frammenti del suo *Diario Cicladico* e una cinquantina di lettere, alcune delle quali

Athens; ID., *Athens in April 1436: Part. I*; ID., *Athens in April 1436: Part. II*; VAN DER VIN, *Travellers to Greece and Constantinople*, I, pp. 207-8; COLIN, *Cyriaque d'Ancone, passim*; PAVAN, *L'avventura del Partenone*, pp. 97-101; M. ΚΡΕΕΒ, *Οι αρχαιότητες της Αθήνας: Ξένοι ταξιδιώτες*, in *Αθήνα: από την κλασική εποχή έως σήμερα (5ος αι. π.Χ. - 2000 μ.Χ.)*, επιστ. επιμέλ. Χ. Μπούρας *et al.*, Αθήνα 2000, pp. 344-69: 350-54; BESCHI, *Antiquarian Research in Greece*; CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona, passim*. Inadeguata la recente sintesi contenuta in R.K. PITT, *Early Travelers and the Rediscovery of Athens*, in *The Cambridge Companion to Ancient Athens*, ed. by J. Neils and D.K. Rogers, Cambridge 2021, pp. 437-48: 438-9, che si segnala per la vistosa reiterazione di errate interpretazioni delle fonti storiografiche refutate, oramai, da decenni (alludo, in special modo, alla supposta presenza di Ciriaco nel campo di Maometto II durante la preparazione dell'assedio di Costantinopoli, tesi già confutata da J. RABY, *Cyriacus of Ancona and the Ottoman Sultan Mehmed II*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 43, 1980, pp. 242-6).

⁷¹ PONTANI, *I Graeca di Ciriaco d'Ancona*, p. 49.

⁷² Si vedano F. PALL, *Ciriaco d'Ancona e la crociata contro i Turchi*, «Académie Roumaine: Bulletin de la section historique», 20, 1938, pp. 9-68; K.M. SETTON, *The Papacy in the Levant (1204-1571)*, 4 voll., Philadelphia (PA) 1976-84, II, *The Fifteenth Century*, 1978, pp. 78 sgg.; E.W. BODNAR (S.J.), *Ciriaco d'Ancona e la Crociata di Varna. Nuove prospettive*, «Il Veltro», 27, 1983, pp. 235-51; ID., *Ciriaco d'Ancona and the Crusade of Varna: a Closer Look*, «Mediaevalia», 14, 1988, pp. 253-80; VERCELLIN, *Ciriaco d'Ancona e il Turco*.

indirizzate all'amico collezionista e bibliofilo Andreolo Banca Giustiniani⁷³, capo della Maona genovese di Chio. Il governatore di Chio fu una figura di mediazione importantissima per il commercio librario e d'antichità – come monete, vasi preziosi e marmi lavorati – in contatto con numerosi mecenati e dotti, fra i quali si segnalavano Cosimo de' Medici, papa Eugenio IV, Giovanni Aurispa, Ambrogio Traversari, Nicolò Niccoli e Poggio Bracciolini, che più volte si servirono del magname genovese per i loro acquisti⁷⁴.

⁷³ Su Andreolo Giustiniani si vedano C. HOPF, *Storia dei Giustiniani di Genova* (tr. di A. Wolf), «Giornale ligustico di Archeologia, Storia e Belle Arti», 7-8, 1881, pp. 316-30, 362-73, 400-9, 471-7; 9, 1882, pp. 13-28, 49-65, 100-30: 117; C. BRAGGIO, *Giacomo Bracelli e l'umanesimo dei Liguri al suo tempo*, «Atti della Società ligure di storia patria», 23/1, 1890, pp. 39-51: 39-40, 44-5; Δ. Ροδοκνάκη, *Ιουστινιάνναι-Χίος*, Σύρος 1900, pp. 74-87; S.G. MERCATI, *Lettera inedita di Giovanni Argiropulo ad Andreolo Giustiniani*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome», 39, 1921-22, pp. 153-63 (ried. in ID., *Collectanea Byzantina*, a cura di A. Acconcia Longo, 2 voll., Bari 1970, II, pp. 609-17); BESCHI, *La scoperta dell'arte greca*, pp. 322, 326; E. BASSO, s.v. *Giustiniani, Andreolo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LVII, Roma 2001, pp. 307-10. Per i rapporti epistolari con Ciriaco cfr. CYRIAC OF ANCONA, *Later Travels*, pp. 14-38 (*letters* 3-9), 52-9 (12-13), 84-6 (15), 144-9 (21-22), 182-7 (24), 206-53 (27-37), 274-93 (40-43), 294-7 (45), 373 (*biographical note*); mentre per le vicende collezionistiche in cui è menzionato si vedano P. BOCCARDO, *Marmi antichi e 'moderni' sulle rotte fra Genova e Chio*, in *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 167-79: 168-9; FUSCO, CORTI, *Lorenzo de' Medici*, pp. 180-5: *passim*; L. QUARTINO, "...*aliqua Phidiaco vel Polycletico opere...*". *Documenti di marmo dispersi. Nuove prospettive nella cultura umanistica genovese del XV secolo*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», s. IX, 22/1-2, 2011 (2012), pp. 75-104: 77-81 (da consultare con molta cautela riguardo agli aspetti relativi alla ricezione delle antichità greche trattati nelle pagine successive); CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona, passim*. In anni recenti Silvia Fiaschi ha attribuito alla mano del Giustiniani, sulla base di una nota interpretata come sottoscrizione, la copia di materiali ciriacani (alcune lettere e componimenti d'occasione) all'interno di un quaterno del ms. Colombino 7.1.13 della Biblioteca Colombina di Siviglia (in part. ai cc. 81r-84v, 93r-94v, nella cosiddetta sezione 'illirico-genovese'); cfr. FIASCHI, *Inediti di e su Ciriaco d'Ancona*, pp. 310-6.

⁷⁴ Cfr. W. MILLER, *Essays on the Latin Orient*, Cambridge 1921, pp. 298-313: 311; G. MERCATI, *Ultimi contributi alla storia degli umanisti*, 2 voll., Città del Vaticano 1939 (Studi e testi, 90), I, pp. 8, 15-21, 26-9; WEISS, *La riscoperta*, pp. 214-6; COLIN,

La presenza di Ciriaco ad Atene fra gennaio e febbraio del 1444 si ricava da una lettera indirizzata da Chio all'amico Giustiniani in data 29 marzo⁷⁵ – di cui si serba copia nel codice Palatino Targioni Tozzetti 49 (cc. 6r-7r) della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze⁷⁶ –, in cui l'Anconitano descrive estesamente la Torre dei Venti, la residenza degli Acciaiuoli inclusa nel corpo centrale dei Propilei e il Partenone⁷⁷. L'antigrafo doveva verosimilmente configurarsi come un *excerptum*⁷⁸, in cui al resoconto della dotta *peregrinatio* erano associate delle rappresentazioni grafiche delle antichità ispezionate⁷⁹, sul modello, sostanzialmente, di quello approntato per il vescovo di Padova Pietro Donato (1390 ca.-1447)⁸⁰, conservato nel codice Hamilton 254

Cyriaque d'Ancone, pp. 106-9, 188; BESCHI, *La scoperta dell'arte greca*, p. 326; I. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990, pp. 45-9; BESCHI, *Antiquarian Research in Greece*, pp. 49-50; FUSCO, CORTI, *Lorenzo de' Medici*, pp. 180-1, 184-5 e 266, nota 14.

⁷⁵ CYRIAC OF ANCONA, *Later Travels*, pp. 15-21 (*Letter 3*).

⁷⁶ Il codice fiorentino contiene un'ampia e organica raccolta di 37 lettere di Ciriaco quasi tutte dirette al Giustiniani, copiate direttamente dagli originali da Niccolò di Ugolino; si veda in proposito DI BENEDETTO, *Il punto su alcune questioni*, pp. 21-2 e, per una descrizione del codice, S. GENTILE, scheda 86, in *Firenze e la scoperta dell'America*, p. 180 e CYRIAC OF ANCONA, *Later Travels*, pp. 379-80.

⁷⁷ Cfr. CYRIAC OF ANCONA, *Later Travels*, pp. 15-21 (*Letter 3*).

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 411-2: 411.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 18: «Cuiusque magnificentissimi operis [il Partenone] figuram huius nostris et hac tempestate per Graeciam comentariis, quoad licuit, reponendam curavimus».

⁸⁰ Sul vescovo patavino e i suoi interessi culturali si vedano GIOVANNI DEGLI AGOSTINI (O.F.M.), *Notizie storico-critiche intorno la vita, e le opere degli scrittori veneziani*, 2 voll., Venezia 1752-54, II, 1754, pp. 135-56 (Pietro Donato); P. SAMBIN, *Ricerche per la storia della cultura nel secolo XV. La biblioteca di Pietro Donato (1380-1447)*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 48, 1959, pp. 53-98 A. MENNITI IPPOLITO, s.v. *Donà (Donati, Donato), Pietro*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XL, Roma 1991, pp. 789-94; G. MARIANI CANOVA, *Per la storia della chiesa e della cultura a Padova: manoscritti e incunaboli miniati dal vescovo Pietro Donato ai canonici lateranensi di San Giovanni di Verdara*, in *Studi di storia religiosa padovana dal Medioevo ai giorni nostri. Miscellanea in onore di mons. Ireneo Daniele*, a cura di F.G.B. Trolese, Padova 1997, pp. 165-85; I. HOLGATE, *Paduan Culture in Venetian Care: the Patronage of Bishop Pietro Donato (Padua 1428-47)*, «Renaissance Studies», 16/1, 2002, pp. 1-23.

(ff. 81r-90v) della Staatsbibliothek di Berlino⁸¹, con materiali ateniesi afferenti al suo primo soggiorno in città nell'aprile del 1436.

Dal contenuto della lettera vediamo che Ciriaco fu il primo visitatore a usare contestualmente il termine 'acropoli' per definire la rocca ateniese, termine caduto in disuso nell'evo occidentale ma non precluso a un cultore delle lettere antiche⁸². L'accesso all'Acropoli si snodava all'epoca lungo un tortuoso percorso fortificato, che dalle pendici giungeva all'altezza dell'antico accesso monumentale al centro dei Propilei, al tempo non più percorribile per via della loro inclusione e riconversione in un'inedita residenza ducale voluta dai duchi Acciaiuoli⁸³, il cui accesso veniva dunque a trovarsi in corrispondenza del

⁸¹ Cfr. TH.E. MOMMSEN, *Über die Berliner Excerptenhandschrift des Petrus Donatus*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 4/2, 1883, pp. 73-89; *Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin*, beschrieben von H. Boese, Wiesbaden 1966, pp. 125-30 (n. 254): 127-8 (Bl. 81r-90v). Bodnar suggerisce una composizione del fascicolo intorno al 1442-43, cfr. BODNAR, *Cyriacus of Ancona and Athens*, pp. 44, nota 3 e 50, nota 3. Anche la c. 121v è di mano di Ciriaco e vi è riportata, fra le altre, un'iscrizione – D(is) M(anibus) / T(itus) Aelius Aug(usti) / lib(ertus) Lucifer / vibus [vivus] sibi posiit [posuit]; CIL, XI/1, p. 286 [1452] – tratta da una tabella retta da due Vittorie alate in un sarcofago del Camposanto pisano, trascritta dall'Anconitano in occasione del suo secondo soggiorno in città all'inizio del settembre 1442; cfr. ANNIBALE DEGLI ABATI OLIVIERI, *Commentariorum Cyriaci Anconitani nova fragmenta notis illustrata*, Pisauri 1763, pp. 12, 18. Sul sarcofago in questione, risalente alla seconda metà del II secolo d.C., si veda la relativa scheda a cura di Emilio Gabba in *Camposanto Monumentale di Pisa. Le Antichità*, 2 voll., a cura di P.E. Arias et al., Pisa-Modena 1977-84, I, *Le Antichità*, a cura di P.E. Arias, E. Cristiani, E. Gabba, Pisa 1977, pp. 67-8 (A 16 est), tav. XVII. Ciriaco visitò il Camposanto anche in occasione della sua prima visita in città nel 1433, cfr. CYRIAC OF ANCONA, *Life and Early Travels*, pp. 92-3.

⁸² Cfr. CYRIAC OF ANCONA, *Later Travels*, pp. 15-21: 16 «[...] in acropoli, summa civitatis arce», e, ancora, sulla scorta del pseudoaristotelico *De mundo* [6.399b 34; cfr. *ibid.*, p. 412, nota 7 (*letter* 3)]: «Nam ubi phylosophus de mundi compositione ad ipsum regem scribere propensius maluisset, talia eo in opere lectitavimus verba: φασι δὲ τὸν ἀγαματοποιὸν Φειδίαν κατασκευαζόμενον τὴν ἐς ἀκρόπολιν Ἀθήνας et reliquia». Si veda in proposito anche GREGOROVIVS, *Geschichte der Stadt Athen*, II, p. 339; SETTON, *Catalan Domination*, p. 245 e PAVAN, *L'avventura del Partenone*, pp. 99 e 112, nota 113.

⁸³ Si veda la descrizione fornita dal Martoni: «De castro Athenarum et sala ipsius – Deinde accessimus ad castrum ipsius civitatis, quod est supra quoddam saxo

fronte opposto, dal lato in cui in precedenza si usciva dalla rocca⁸⁴. A seguito di questi interventi l'antico ingresso all'Acropoli non era più percorribile, come invece avveniva ancora ai tempi del Martoni⁸⁵, e ne era stato ricavato un altro all'interno di un percorso fortificato⁸⁶, culminante ai piedi dell'alta torre di guardia medievale – innalzata alle spalle del tempio di Atena Nike, racchiuso anch'esso entro il *castrum* franco – che ha dominato per tutto l'evo moderno lo skyline di Atene fino alla sua demolizione nel 1875⁸⁷.

marmoreo hedificatum, in quo castrum est quedam sala magna in qua sunt columpne magne XIII. Supra quas columpnas sunt trabes longi pedibus triginta, et supra ipsas trabes sunt tabule marmoree: magnum et mirabile opus videtur»; cfr. LE GRAND, *Relation du pèlerinage*, pp. 650-1. Sul Palazzo Acciaiuoli nei Propilei si veda T. TANOULAS, *Through the Broken Looking Glass: The Acciaiuoli Palace in the Propylaea Reflected in the Villa of Lorenzo il Magnifico at Poggio a Caiano*, «Bollettino d'arte», 100, 1997, pp. 1-32, mentre per precisazioni circostanziate sul complesso delle fortificazioni che si snodavano lungo il percorso si veda ora ID., *The Topography of the Athenian Acropolis Revisited*, pp. 327-8.

⁸⁴ I. Τραυλός, *Πολεοδομική εξέλιξις των Αθηνών, από των προϊστορικών χρόνων μέχρι των αρχών του 19ου αιώνα*, Αθήνα 2005 (ed. or 1960), pp. 163-72: 164 sgg.; Τανούλας, *Τα Προπύλαια*, I, pp. 310-23: 310-3, II, Σχ. 66; ID., *Through the Broken Looking Glass*, pp. 2 sgg.: 4-5, 7, fig. 10.

⁸⁵ PATON, *Chapters on Mediaeval and Renaissance Visitors*, p. 33 e nota 16: «De castrum Acthenarum et sala ipsius. – Deinde accessimus ad castrum ipsius civitatis, quod est supra quoddam saxo marmoreo hedificatum, in quo castrum est quedam sala magna in qua sunt columpne magne XIII. Supra quas columpnas sunt trabes longi pedibus triginta, et supra ipsas trabes sunt tabule marmoree: magnum et mirabile opus videtur». Cfr. anche SETTON, *Catalan Domination*, p. 229; Τανούλας, *Τα Προπύλαια*, I, pp. 39-40; II, p. 286.

⁸⁶ TANOULAS, *The Topography of the Athenian Acropolis Revisited*, pp. 324 sgg.

⁸⁷ L'edificazione della cosiddetta Torre Franca (h. 24 m) è stata ampiamente disputata nella storia degli studi, essendo stata di volta in volta ricondotta all'ultimo periodo bizantino, al tempo della dominazione franca, catalana, fiorentina, veneziana e financo ottomana. La sua demolizione, avvenuta fra il 16 giugno e il 20 settembre del 1875 ad opera della Greek Archaeological Society, con il sostanziale contributo finanziario dello scopritore di Troia Heinrich Schliemann, si inseriva nell'ambito di un più vasto programma di 'purificazione' dell'Acropoli da tutte le superfetazioni post-classiche – in corso già dalla prima metà dell'Ottocento –, un progetto inscindibilmente legato ad istanze politiche e ideologiche promosse e condivise dalla moderna nazione greca. Si vedano, con bibliografia precedente, SETTON, *Catalan Domination*, pp. 246-7 e note

Dalla lettera al Giustiniani apprendiamo che Ciriaco, al seguito di un omonimo cugino del duca d'Atene Neri II⁸⁸, ebbe accesso alla residenza degli Acciaiuoli nei Propilei che al suo ingresso presentava un portico con quattro colonne marmoree⁸⁹, un numero che non corrispondeva al fronte esastilo mnesikleio, visto che le due colonne alle estremità furono inglobate entro le nuove strutture architettoniche⁹⁰. Attraversando il vestibolo, «per unicam ingentem et mirificam portam», si accedeva all'ampio salone ducale, del quale l'Anconitano fornisce una descrizione da cui si ricava che le strutture architettoniche di epoca classica rimasero nel complesso sostanzialmente inalterate:

120-1; PAVAN, *L'avventura del Partenone*, pp. 354-7; P. LOCK, *The Frankish Tower on the Acropolis, Athens: The Photographs of William J. Stillman*, «The Annual of the British School at Athens», 82, 1987, pp. 131-3; T. TANOULAS, *The Propylaea of the Acropolis at Athens since the Seventeenth Century. Their Decay and Restoration*, «Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts», 102, 1987, pp. 413-83; 472; P. LOCK, *The Medieval Towers of Greece: A Problem in Chronology and Function*, in *Latins and Greeks in the Eastern Mediterranean after 1204*, ed. by B. Arbel, B. Hamilton, D. Jacoby, London 1989, pp. 129-45; 131-3; Τανούλας, *Τα Προπύλαια*, I, pp. 139-40, II, εικ.101-113; GREENHALGH, *Marble Past*, p. 12; A. NANETTI, *Modern Greek National Identity and Late Byzantium: New Evidence for the 'Frankish' Tower on the Acropolis of Athens as a Case Study*, in *Polidoro. Studi offerti ad Antonio Carile*, a cura di G. Vespignani, 2 voll., Spoleto 2013, II, pp. 611-25; 618 sgg.

⁸⁸ CYRIAC OF ANCONA, *Later Travels*, p. 16: «Et cum ad Nerium Acciaiolum, Florentinum et Athenarum ea tempestate principem, una suo cum germano Nerio me contulissem, eum in acropoli, sulla civitatis arce, comperimus. Sed quod magis adnotari placuit, cum eiusdem praecellentis aulae nobilissimum opus diligentius aspexissem, vidimus eiusdem mirificum porticum quatuor expolitis de marmore columnis decemque desuper ex ordine marmoreis trabibus constare». Sui rapporti progressi di Ciriaco con la famiglia Acciaiuoli, risalenti almeno al tempo del Concilio di Firenze (1439), si vedano K.M. SETTON, «*The Emperor John VIII Slept Here...*», «*Speculum*», 33/2, 1958, pp. 222-8; G.P. RICCI, *Giovanni VIII Paleologo Agnolo Acciaiuoli e Ciriaco d'Ancona in un 'ricordo' di Giovanni Pigli*, «*Rinascimento*», s. II, 2, 1962, pp. 197-201; COLIN, *Cyriaque d'Ancône*, pp. 79-80, 313-4.

⁸⁹ CYRIAC OF ANCONA, *Later Travels*, pp. 14-21: 16: «Sed quod magis adnotari placuit, cum eiusdem praecellentis aulae nobilissimum opus diligentius aspexissem, vidimus eiusdem mirificum porticum quatuor expolitis de marmore columnis decemque desuper ex ordine marmoreis trabibus constare».

⁹⁰ Cfr. PAVAN, *L'avventura del Partenone*, p. 99 e Τανούλας, *Τα Προπύλαια*, I, p. 299, II, σχ. 73.

si ritrovano infatti le sei colonne ioniche a spartire lo spazio del vano centrale, le ventiquattro travi di marmo che sostenevano il soffitto cassettonato, anch'esso marmoreo, e i grandi blocchi in pentelico delle pareti⁹¹. Pur non associando il termine «Propilei» alla residenza ducale degli Acciaiuoli, che allora occupava la porzione centrale coincidente con il monumentale ingresso all'Acropoli, non è escluso che Ciriaco, almeno in un secondo momento, sia stato in grado di riconoscere l'originaria funzione rivestita dal complesso in cui si trovava⁹², come sembra indirettamente suggerire il passo di una lettera indirizzata da Leonardo Bruni all'Anconitano, in cui si legge: «[...] et Athenarum propylaea nobis descripseris»⁹³; l'aretino ben conosceva, nondimeno,

⁹¹ CYRIAC OF ANCONA, *Later Travels*, p. 16: «Sed postquam ad ipsam et praecipuam venimus aulam, sex ingentes bino ordine columnae trium pedum diametri latitudine marmorea laquearia XXIII^oque terno ordine trabes polito utique de marmore sustentabant; quaelibet vero trabes pedum XXIII^o longitudine, latitudo vero III fuisse videntur; et ipsi utique nobiles de marmore parietes aequa magnitudine expoliti lapidis constant, ad quas per unicam ingentem et mirificam portam patet ingressus»; cfr. *supra*, nota 83.

⁹² Cfr. BODNAR, *Athens in April 1436: Part. I*, p. 99; BESCHI, *I disegni ateniesi di Ciriaco*, p. 91.

⁹³ LEONARDO BRUNI, *Epistolarum Libri VIII, recensente Laurentio Mehus (1741)*, ed. by J. Hankins, 2 voll., Roma 2007 (Rari 9/I-II), II, pp. 149-50 (IV, ep. V, *Leonardus Cyriaco S.*): 149 «Quid michi dabis, Cyriace, si de urbe Anconitana tibi permulta, ac praeclara vetustatis monumenta ostendam, quae tu numquam vidisti, licet Acarnaniam totam cum Aetolia, & Boeotia lustraris, ac Peloponnesum, Spartamque, & Argos inspexeris, & quicquid antiquitatis est in illis erueris, & Athenarum propylaea nobis descripseris». L'erudito Lorenzo Mehus in riferimento a questa epistola commentava opportunamente «Ad hunc Anconitanum scripta testatur Athenarum Propylaea ab eo fuisse descripta, non tam de calamo, quam de penniculo intelligendum est», suggerendo dunque una trasposizione grafica del monumento di cui non è comunque rimasta traccia nelle testimonianze grafiche ciriacane (come del resto di altri monumenti ateniesi come, ad esempio, l'Arco di Adriano di cui invece ci restano le relative iscrizioni inserite nel monumento); cfr. KYRIACI ANCONITANI, *Itinerarium nunc primum ex ms. cod. in lucem erutum ex bibl. Illus. Clarissimique Baronis Philippi Stosch, Editionem recensuit, animadversionibus, ac praefatione illustravit, nonnullisque ejusdem Kyriaci epistolis partim editis, partim ineditis locupletavit Laurentius Mehus*, Florentiae 1742, p. LIII. Cfr. anche DE ROSSI, *De Cyriaco Pizziccolli Anconitano*, p. 364; E. REISCH, *Die Zeichnungen des Cyriacus im Codex Barberini des Giuliano di San Gallo*, «Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts. Athenische Abteilung», 14,

il complesso monumentale ateniese sulla base delle fonti letterarie antiche da lui stesso tradotte (ad. es. Eschine, *In Ctes.*, 2, 105; Demostene, XXII, 13; XXIII, 207)⁹⁴ e ben avrebbe potuto disquisirne con il proprio corrispondente⁹⁵.

1889, pp. 217-28: 227; BESCHI, *I disegni ateniesi di Ciriaco*, p. 91. Tasos Tanoulas, il principale studioso delle vicende storiche e materiali occorse ai Propilei nei secoli, ha messo in relazione l'architettura della residenza degli Acciaiuoli sull'Acropoli con quella della sangallesc Villa medicea di Poggio a Caiano (cfr. TANOULAS, *Through the Broken Looking Glass*), con argomentazioni dotte e accattivanti (accolte talvolta con acritico entusiasmo in studi recenti, cfr. da ultimo G. GALETTO, *La villa medicea di Poggio a Caiano: tra l'Atene degli Acciaiuoli ed il Granducato della Baciocchi*, Roma 2018), ma che non trovo in definitiva persuasive. Secondo Tanoulas la supposta dipendenza della Villa di Poggio a Caiano dalle architetture ateniesi (Propilei e Partenone) sarebbe legata alla mediazione di materiali grafici ciriacani reinterpretati dal Sangallo, un assunto smentito, ad esempio, dall'esplicito riferimento alla 'non classica', per proporzioni e dimensioni, *facies* tosco-italica della rustica facciata a tempio della loggia-vestibolo della Villa, caratterizzata da un timpano oblungo, corte colonne e inedita presenza del fregio; cfr. J. RYKWERT, *La colonna danzante. Sull'ordine in architettura*, tr. a cura di P. Vallergera e note di P. Iarocci, Milano 2010 (ed. or. 1996), pp. 262-5. L'ispirazione alla dimora ducale degli Acciaiuoli per la Villa laurenziana, si scontra anche con problemi di ordine ideologico, se si considera che gli Acciaiuoli a partire almeno dalla seconda metà del Quattrocento entrarono in aperto conflitto con il regime mediceo; si veda in proposito M.A. GANZ, "Buon amici ma non per sempre": Agnolo Acciaiuoli, Dietisalvi Neroni, Luca Pitti, Niccolò Soderini and the Medici, 1430s to 1460, in *Italian Art, Society, and Politics. A Festschrift for Rab Hatfield. Presented by his Students on the Occasion of his Seventieth Birthday*, ed. by B. Deimling, J.K. Nelson, G.M. Radke, Florence 2007, pp. 72-82 e S. FERENTE, *The Ways of Practice: Angelo Acciaiuoli, 1450-1470*, in *From Florence to the Mediterranean and beyond: Essays in Honour of Anthony Molho*, ed. by D. Ramada Curto et al., 2 voll., Firenze 2009, I, pp. 103-16.

⁹⁴ Sulle traduzioni bruniane in questione si veda almeno M. ACCAME LANZILLOTTA, *Leonardo Bruni, traduttore di Demostene: la Pro Ctesiphonte*, Genova 1986, pp. 13 sgg.

⁹⁵ Fra le svariate fonti antiche in cui vengono menzionati i Propilei sembra da escludere una diretta conoscenza da parte del nostro dell'opera da Pausania (I, 22, 4 e 6); cfr. BESCHI, *I disegni ateniesi di Ciriaco*, p. 87; ID., *Antiquarian Research in Greece*, p. 47; e ancor più recisamente F. DI BENEDETTO, *Ciriaco d'Ancona visita Micene, «Prometheus»*, 37/3, 2011, pp. 277-80: 280, nota 1. Poteva invece essere facilmente accessibile a Ciriaco la menzione dei Propilei contenuta nella plutarchiana *Vita di Pericle* (12-13), la cui traduzione venne peraltro offerta fra il 1436 e il 1437 al patriarca

Tornando al resoconto offerto al Giustiniani, vediamo che la descrizione del Partenone riveste un ruolo centrale, come premesso del resto al principio della lettera⁹⁶ a cui era allegato un disegno del tempio antico⁹⁷, affine, verosimilmente, a quello incluso negli *Antiquarum Rerum Commentaria*, il disperso *opus magnum* dell'Anconitano in cui riversava i frutti delle sue fatiche antiquarie⁹⁸. Ci sono pervenuti una serie di disegni relativi al Partenone derivati da appunti e autografi ciriacani⁹⁹, da cui si possono trarre importanti informazioni

d'Alessandria e neo arcivescovo di Firenze Giovanni Vitelleschi (già legato papale ad Ancona) dall'umanista Lapo da Castiglionchio il Giovane, alacre traduttore di numerose vite del Cheronese e legato ad eminenti figure della curia di Eugenio IV, un ambiente costantemente frequentato da Ciriaco; su questa traduzione si vedano, almeno, R. FUBINI, s.v. *Castiglionchio, Lapo da, detto il Giovane*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXII, Roma 1979, pp. 44-51 e M. PADE, *The Reception of Plutarch's Lives in Fifteenth-Century Italy*, 2 voll., Copenhagen 2007, I, pp. 288-92: 289 sgg.; II, pp. 57-60 (testo della dedica).

⁹⁶ «Athenis. Kyriacus Andreolo Iustiniano Musarum cultori. Minervae templum ex Phidia. Descriptio»; cfr. CYRIAC OF ANCONA, *Later travels*, p. 14.

⁹⁷ Cfr. *supra*, nota 77.

⁹⁸ L'ipotesi avanzata da Remigio Sabbadini in merito alla scomparsa dell'opera ciriacana nell'incendio della biblioteca di Alessandro e Costanzo Sforza a Pesaro nel 1514 (cfr. SABBADINI, *Ciriaco d'Ancona e la sua descrizione autografa del Peloponneso*, pp. 240 sgg.), è stata ripetuta pressoché costantemente dagli studiosi (Margherita Guarducci espresse, anzitempo, delle riserve in proposito; cfr. M. GUARDUCCI, *Epigrafia greca*, 4 voll., Roma 1967-95, I, 1967, p. 30, nota 1), che spesso sembrano ignorare l'importante testimonianza, valorizzata da Rita Cappelletto, del frate domenicano palermitano Pietro Ranzano (ca. 1426-1492/93), che nei suoi *Annales omnium temporum* afferma di aver visto a Napoli i tre volumi dei *Commentaria* nelle mani del bibliofilo Angelo Catone da Benevento, medico e bibliotecario di re Ferrante d'Aragona: cfr. R. CAPPELLETTO, *Ciriaco d'Ancona nel ricordo di Pietro Ranzano*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, pp. 71-80. Come ha rimarcato A. PONTANI, *Conclusioni*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, pp. 521-30: 526: «Comunque si voglia spiegare il suo possesso dei volumi di Ciriaco, è certo che questi, molti anni dopo la morte dell'Anconitano, erano ben lontani dalle Marche».

⁹⁹ CH. MITCHELL, *Ciriaco d'Ancona: Fifteenth-Century Drawings and Descriptions of the Parthenon*, in *The Parthenon*, ed. by J.V. Bruno, New York 1974, pp. 111-23; PAVAN, *L'avventura del Partenone*, pp. 98-101; B.L. BROWN, D.E.E. KLEINER, *Giuliano da Sangallo's Drawings after Ciriaco d'Ancona: Transformations of Greek and Roman Antiquities in Athens*, «The Journal of the Society of Architectural Historians», 42/4,

sull'approccio all'indagine conoscitiva del monumento. Due disegni in particolare si segnalano per le inedite, quanto emblematiche, scelte figurative operate dai rispettivi copisti. Il primo di essi è un celebre foglio contenuto nel già menzionato codice Hamilton 254 (f. 85r) di Berlino¹⁰⁰, la cui disputata autografia viene ricondotta a un anonimo disegnatore di area veneta¹⁰¹ (fig. 1). Il disegno è preceduto da un

1983, 4, pp. 321-35; C.R. CHIARLO, «Gli fragmenti dilla sancta antiquitate»: studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna, in *Memoria dell'Antico*, I, pp. 269-97: 271-80, in part. 274-5; F. MALLOUCHOU-TUFANO, *The Parthenon from Cyriacus of Ancona to Frédéric Boissonas: Description, Research and Depiction. An Approach to Concepts and Media over Time*, in *The Parthenon and Its impact in Modern Times*, pp. 164-99: 164-6; BESCHI, *I disegni ateniesi di Ciriaco d'Ancona*; BORDIGNON, «Ornatissimum undique»; CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, pp. 11-26, 246-7 (1.1-4).

¹⁰⁰ Sul disegno partenonico del cod. Hamilton si vedano A. MICHAELIS, *Eine Originalzeichnung des Parthenon von Cyriacus von Ancona (Tafel 16 und Zinkdruck)*, «Archäologische Zeitung», 40, 1882 (1883), pp. 367-84; MOMMSEN, *Über die Berliner Excerptenhandschrift*; ASHMOLE, *Cyriac of Ancona*, pp. 29-31 e *passim.*; BODNAR, *Cyriacus of Ancona and Athens*, pp. 35-7, 44, nota 3, 50, nota 3, 84-5; BODNAR, *Athens in April 1436. Part. I*, pp. 100-3; MITCHELL, *Ciriaco d'Ancona*, pp. 113-4, 117-9; PAVAN, *L'avventura del Partenone*, pp. 100-1; D. HOWARD, *Responses to Ancient Greek Architecture in Renaissance Venice*, «Annali di Architettura», 6, 1994, pp. 23-38: 29-31; BESCHI, *I disegni ateniesi di Ciriaco d'Ancona*, pp. 86-7; VANDI, *Ciriaco d'Ancona*, p. 122; BORDIGNON, «Ornatissimum undique»; CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, pp. 11-20.

¹⁰¹ Bernard Ashmole è stato il primo a mettere in discussione la tradizionale autografia ciriacana dei disegni del codice Hamilton, ipotizzando il coinvolgimento di alcuni collaboratori; cfr. ASHMOLE, *Cyriacus of Ancona*, pp. 29-34 e MITCHELL, *Ciriaco d'Ancona*, p. 116. Per il disegno partenonico si è voluta vedere la mano di un ignoto artista d'area veneta: si veda in proposito A. SCHMITT, *Antikenkopien und künstlerische Selbstverwirklichung in der Frührenaissance. Jacopo Bellini auf den Spuren römischer Epitaphien*, in *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, Akten des Internationalen Symposions, hrsg. von R. Harprath und H. Wrede, Mainz am Rhein 1989, pp. 1-20: 1-3 e 19, nota 2; B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Jacopo Bellini und die Antike*, in *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, 15 voll., Berlin 1968-2010, II/5, *Jacopo Bellini (Text)*, hrsg. von B. Degenhart, A. Schmitt, in Zusammenarbeit mit H.-J. Eberhardt, 1990, pp. 192-233: 192-213 (*Jacopo Bellinis Beitrag zur Epigraphik. Aufnahme und Auswertung antiker Grabmale*), in part. 193-4, nota 3; BESCHI, *I disegni ateniesi di Ciriaco d'Ancona*, p. 86. Sulla discussione relativa all'au-

breve testo esplicativo autografo (cc. 84v-85r)¹⁰² scritto in un brillante inchiostro verde e iniziale in rosso – σφρηγίς del nostro – in cui Ciriaco fa riferimento alla sua prima trasferta ateniese (1436), indicando il numero e il diametro delle colonne del tempio e la presenza delle sculture nei frontoni, sugli epistili e lungo il fregio della cella¹⁰³. Al di sotto di questa rubrica viene fornita, a piena pagina, una scelta trasposizione del tempio antico, corredata da iscrizioni a commento delle singole parti: sullo stilobate («Gradus») poggiano otto slanciate¹⁰⁴ colonne con capitelli di ordine dorico e scanalature di tipo ionico [*sic*] a sostenere gli architravi («EPISTILIA.p..X..VII.Long»)¹⁰⁵, su cui poggia il frontone occidentale («in prima facie»), che allora sovrastava l'ingresso principale alla basilica, dove al centro campeggia una trasposizione della statua di Atena – del tutto assente invece l'antagonista Poseidone – in una figura muliebre dalla lunga veste in atto di domare due cavalli

tografia del disegno si rimanda da ultimo, con relativa bibliografia, a CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, p. 17, nota 106.

¹⁰² Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 254, cc. 84v-85r: «Ad VIII Idus april Athenas nobiliss Atticarum urb. adveni . Ubi primum / ingentia moenia undique collapsa antiquitate conspici . ac intus extra per agros egregia ex marmore aedificia, domos et sacra delubra diversas / que rerum imagines, miraque fabrefactoris arte conspicuas atque / columnas immanes sed omnia magnis undique : convolsa ruinis / [85r] Et quos magis adnotari placuit Extat in Summa civitatis Arce ingens / et mirabile palladis divae marmoreum Templum ex phidia . divum / quippe opus, quod. LVIII. sublime columnis Latitudinis . p. VII . diam / trum habens ornatissimum | praeclaris imaginibus in frontespiciis / ambobus, et intus | in summis parietum Listis / ac epistiliis ab | extra [frontibus?] et centaurorum / pugna . mira | fabrefactoris arte / con | spicitur:».

¹⁰³ BESCHI, *I disegni ateniesi di Ciriaco*, p. 86.

¹⁰⁴ In riferimento a questo dettaglio cfr. VANDI, *Ciriaco d'Ancona*, p. 122: «L'influsso della codificazione architettonica su monete è notevole soprattutto nel modo di raggruppare le colonne e di assottigliarle».

¹⁰⁵ Con «p..X..VII.Long» non ci si riferisce tanto al numero delle colonne del peristilio – invero proprio 17 su ciascun lato del tempio – ma alla lunghezza del singolo epistilio espressa in piedi (*pes* antico romano = m 0,2957), unità di misura conforme alla prassi ciriaca e testimoniata in più luoghi per analoghe occorrenze (si veda DI BENEDETTO, *Un codice epigrafico ritrovato*, pp. 152 e 164, nota 25; ID., *Ciriaco d'Ancona visita Micene*, p. 279, nota 13), anche se, nel caso specifico, l'abbreviazione «p.» potrebbe esser stata espressa in palmi (palmo romano = m 0,2235), come proposto anzitempo dal Michaelis, unità di misura che meglio si accorderebbe all'effettiva dimensioni del singolo blocco. Si veda CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, pp. 13-4.

rampanti, mentre gli spazi di risulta sono popolati da un turbinio indistinto di putti ed eroti. Ai piedi del tempio sono presenti alcuni gruppi di figure tratti dal fregio ionico della cella («listae. / parietum»), che vengono a configurarsi quasi come una sorta di predella¹⁰⁶. L'assenza più rimarchevole è senz'altro quella delle metope con la «centaurorum pugna», di cui si fa cenno nella descrizione soprastante («centaurorum / pugna . mira | fabrefactoris arte / con | spicitur»).

Il secondo disegno partenonico è contenuto nel fascicolo delle cosiddette *Antichità greche* nel celebre *Libro dei Disegni* di Giuliano e Francesco da Sangallo della Biblioteca Apostolica Vaticana (Barb. Lat. 4424, c. 28v)¹⁰⁷ (fig. 2), le cui elaborazioni grafiche vennero esemplate da un perduto autografo ciriaco¹⁰⁸. In questo caso Giuliano, autore

¹⁰⁶ Cfr. A. MICHAELIS, *Der Parthenon*, Leipzig 1871, p. 95.

¹⁰⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 54, 95; ID., *Eine Originalzeichnung des Parthenon*, pp. 368 sgg.; REISCH, *Die Zeichnungen des Cyriacus*; C. HÜLSEN, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, 2 voll., Leipzig 1910, I, pp. 39-43 (f. 28v): 41-42; ASHMOLE, *Cyriac of Ancona*, pp. 30-1; MITCHELL, *Ciriaco of Ancona*, pp. 120-2; BROWN, KLEINER, *Giuliano da Sangallo's Drawings*, pp. 322-5 sgg.; S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985, pp. 149-57: 152-3; BESCHI, *I disegni ateniesi di Ciriaco*, pp. 84 sgg. in part. 86-7; BORDIGNON, «Ornatissimum undique»; D. DONETTI, *Le «Antichità greche» di Giuliano da Sangallo. Erudizione e rovinismo nel Libro dei Disegni, Codice Barberiniano latino 4424*, in *Les ruines. Entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours*, Actes de la journée d'études, éd. par. K. Kaderka, préf. de F. Queyrel, Roma 2013, pp. 85-93; CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona, passim*; D. DONETTI, *Francesco da Sangallo e l'identità dell'architettura toscana*, Roma 2020, pp. 14-32 (cap. I).

¹⁰⁸ Il codice da cui i Sangallo ricavarono i materiali relativi alle antichità greche presenti nel *Libro dei Disegni* era probabilmente affine, per contenuto, a un autografo di Ciriaco, ora disperso, segnalato nel Settecento dal Mehus (in *Ambrosii Traversarii... Latinae Epistolae*, p. xxvi) presso la Biblioteca del Convento di San Marco a Firenze col titolo: *INSCRIPTIONES QUAEDAM IN MARMOREIS BASIBUS ET TABULIS COLUMNARUM ET SEPULCHRIS EX GRAECIA ALLATAE*. Filippo Di Benedetto ha rinvenuto nel codice Conv. Soppr. I.X.30 (cc. 382r-393v) della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze un fascioletto, approntato dal poligrafo domenicano Giovan Battista Bracceschi (†1612), nel quale si serba copia di questa perduta silloge epigrafica ciriacana (con materiali rilevati in tempi che vanno dal 1428 al 1447), in cui sono presenti iscrizioni e notizie su importanti monumenti antichi. Le indicazioni «hic depictus erat», e simili, attestano che nel modello erano presenti anche dei disegni della basilica costantinopolitana di Santa Sofia, di cui il solo codice del Sangallo tramanda

del disegno in questione, ha affidato a un copista di professione la trascrizione degli *excerpta* ciriacani associati alle singole antichità greche¹⁰⁹, restituendo in elegante calligrafia anche la personalissima stilizzazione grafica della scrittura dell'Anconitano¹¹⁰, mentre è da ricondurre alla mano di Giuliano la trascrizione delle iscrizioni in cifre maiuscole e all'antica entro il perimetro delle figure¹¹¹. Nel Partenone del Sangallo¹¹² salta immediatamente all'occhio la presenza del colonnato

oggi la relativa trasposizione grafica al c. 28r. Nel medesimo foglio del codice barberiniano è presente anche la raffigurazione di una doppia stele con capitello sormontata dalla rubrica «CIVITAS ATHENA [RUM]», dove a sinistra è riportato un estratto da Valerio Massimo (II, 6, 5; cfr. HÜLSEN, *Il Libro di Giuliano da Sangallo*, I, p. 39) e a destra vi è il testo dell'epigrafe «ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ/ΑΜΜΩΝΙΟΥ/ΑΝΑΦΛΥΤΙ/Ο/Σ» (I.G. II/III², 5661), iscrizione anch'essa tramandata nel codice della Nazionale sotto la relativa rubrica «Ad columnam» (c. 390r [n. 77]). Su quanto finora esposto si veda DI BENEDETTO, *Un codice epigrafico di Ciriaco ritrovato*, in part. pp. 147-8, 160 e 162, nota 5a. In relazione ai disegni di antichità greche del Barb. Lat. 4424 cfr. BODNAR, *Cyriacus of Ancona and Athens*, pp. 114-7, e BROWN, KLEINER, *Giuliano da Sangallo's Drawings*, p. 326, nota 29.

¹⁰⁹ Si veda ora DONETTI, *Francesco da Sangallo*, pp. 22 sgg., in part. 25-6. Le lunghe postille associate ai disegni di antichità elleniche di derivazione ciriacana furono ricondotte alla mano di Francesco da Sangallo a partire da Hülsen (*Il libro di disegni di Giuliano da Sangallo*, I, pp. XVII-XVIII e 36), seguito sostanzialmente da tutta la critica successiva con poche eccezioni, fra cui si segnala, almeno, quella di BROWN, KLEINER, *Giuliano da Sangallo's Drawings*, pp. 324-5, nota 23.

¹¹⁰ Cfr. PONTANI, *I Graeca di Ciriaco d'Ancona*, p. 51, nota 1, e S. ZAMPONI, *La scrittura umanistica*, «Archiv für Diplomatik», 50, 2004, pp. 467-505: 479-81.

¹¹¹ Si veda DONETTI, *Francesco da Sangallo*, pp. 14-32: 23-6. Nel Partenone del Sangallo alla base del frontone si trova l'iscrizione «PIA (= XVII) | OCCIDENTALIS FACIES» e al di sotto delle metope sugli architravi «PIA (= XVII) | EPISTILIA»; cfr. MITCHELL, *Ciriaco d'Ancona*, pp. 122-3; CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, p. 19.

¹¹² Di seguito il testo associato al disegno del fronte occidentale del Partenone nel cod. Barb. Lat. 4424, c. 28v: «Athenarum civitas: per quam ingentia moenia undique conlapsa conspiciuntur: ac intus / et extra per agros incredibilia ex marmore aedificia: domosque et sacra delubra / diversaque rerum imagines: mira quidem fabrefactoris arte conspicuas: atque columnas / immanes: sed omnia magnis undique convulsa ruinis: et quo magis adnotandum et / In summa civitatis arce: ingens et mirabile palladis divae marmoreum templum: / divum quippe opus ex phidia: quod LVIII. sublime columnis magnitudinis. p. VII. dia / metrum habens ornatissimum undique: nobilissimis imaginibus in utriusque frontibus atque / parietibus in summis Listis et

del lato meridionale del tempio posto alle spalle del fronte occidentale – dovuta a un sostanziale travisamento della *mise en page* del perduto archetipo¹¹³ – con le relative metope raffiguranti la centaumachia¹¹⁴ («Ab omni parte templi centauri in foribus»). L'inedito prospetto venutosi a configurare ha a che spartire più col Pantheon che col tempio ateniese¹¹⁵, e la trasformazione dell'ordine dei capitelli dal dorico al composito contribuisce ulteriormente all'effetto¹¹⁶. Al di sotto del crepidoma, articolato correttamente in tre gradini, è integrato il brano coi vari gruppi di personaggi trascelti dal fregio interno, che il Sangallo, seguendo l'acuta interpretazione di Luigi Beschi, finalizza a un'inedita esegesi: «il gruppo delle divinità (Apollo-Poseidone) come magistrati, due figure dal gruppo degli eroi trasformate in prigionieri, le vittime viste come un bottino, e un simbolo militare della cavalcata»¹¹⁷. Assai meno generica è invece la raffigurazione delle sculture frontonali («OCCIDENTALIS FACIES»), dove, scomparsi gli eroti, vengono evocati alcuni personaggi distesi (apparentemente la figura di Eridano e della ninfa acquatica agli angoli opposti), ed altri i cui atti meglio restituiscono la loro posizione nell'economia del timpano (a sinistra la figura di Cecrope seduto con la mano posata al suolo e sulla destra le figure di Iris e Anfitrite)¹¹⁸. Il personaggio centrale, in apparenza bar-

epistilijs : mira fabrecultoris arte conspicitur / Columnes . p. XVII .| Ab omni parte templi centauri in foribus». Hülsen in riferimento a «Columnes . p. XVII» segnalava che «Columnes» era un'erronea aggiunta del Sangallo – o meglio, a giudicare dalla grafia, del copista –, in quanto con «p. XVII» ci si riferiva alla dimensione dell'epistilio e non al numero delle colonne, come emerge dal confronto con il disegno del Partenone nel codice Hamilton; cfr. HÜLSEN, *Il libro di disegni di Giuliano da Sangallo*, I, p. 42.

¹¹³ Cfr. BORSI, *Giuliano da Sangallo*, pp. 154-5; DONETTI, *Francesco da Sangallo*, p. 17.

¹¹⁴ BESCHI, *I disegni ateniesi di Ciriaco*, p. 87: «Nell'immagine superiore del fregio dorico, nonostante alcune incertezze, sembra di poter riconoscere da sinistra le metope meridionali nn. 3, 6, 11, 24, 28, 32 raffiguranti la Centaumachia».

¹¹⁵ Cfr. MICHAELIS, *Der Parthenon*, p. 54; BROWN, KLEINER, *Giuliano da Sangallo's Drawings*, pp. 325-8.

¹¹⁶ Sulla trasformazione dell'ordine dei capitelli nel *Libro* dei Sangallo rispetto ai materiali ciriacani impiegati cfr. ASHMOLE, *Cyriac of Ancona*, p. 32; MITCHELL, *Ciriaco d'Ancona*, p. 122; BROWN, KLEINER, *Giuliano da Sangallo's Drawings*, p. 325 e nota 26; CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, pp. 90-1 e 148-9, nota 1012.

¹¹⁷ BESCHI, *I disegni ateniesi di Ciriaco*, p. 87.

¹¹⁸ Per l'identificazione dei personaggi appena evocati presenti nel frontone occi-

buto, sembra fondere in un'unica figura gli atti e le movenze di Atena con i tratti fisionomici di Poseidone¹¹⁹. L'assenza di una netta definizione del gruppo di Atena e Poseidone in entrambi i testimoni grafici, se da un lato avvala la non conoscenza da parte di Ciriaco del brano di Pausania in cui il gruppo viene descritto (I, 24, 5)¹²⁰, dall'altro tuttavia non risolve la questione della sostanziale estromissione della figura del dio, spiegabile, forse, in virtù della particolare collocazione in cui veniva a trovarsi già dal tempo della visita di Ciriaco. Nelle trasposizioni grafiche del Partenone sono stati programmaticamente esclusi i riferimenti alle superfetazioni architettoniche stratificatesi nell'edificio in seguito alla sua conversione in basilica cristiana, e forse non è inopportuno rimarcare che proprio la figura di Poseidone veniva a trovarsi in corrispondenza di una tamponatura muraria sul timpano, come documentano i disegni seicenteschi di Jacques Carrey, dove, in un momento imprecisato, era stata ricavata accanto un'apertura per esigenze legate al nuovo uso dell'edificio, che peraltro comportarono anche la rimozione del relativo gruppo equestre associato alla statua del dio (fig. 3), un *ensemble* distorto dalla visione dal basso¹²¹ che dovette indurre probabilmente in confusione il nostro. Rispetto a quanto abbiamo riscontrato nel resoconto di Nicola de' Martoni, la conversione del Partenone al culto cristiano passa in secondo piano per Ciriaco, nelle derivazioni grafiche come nei testi da lui prodotti: nella citata lettera al Giustiniani vi è, infatti, l'esclusiva descrizione degli aspetti architettonici e plastici dell'edificio di epoca classica, identificato sulla scorta di Aristotele, Plinio¹²² e di altre fonti con il

dentale del Partenone si farà qui riferimento a O. PALAGIA, *The Pediments of the Parthenon (second unrevised edition)*, Leiden-Boston-Köln 1998 (ed. or. 1993), pp. 40-59: 41-2 (Eridano e Cecrope), 45, 48-9 (Iris e Anfitrite), 51-2 (ninfa acquatica); per un quadro delle esegesi pp. 60-1 (*Appendix*).

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 44-8 (Atena e Poseidone). In relazione alle figure di Atena e Poseidone nel disegno del Sangallo cfr. ASHMOLE, *Cyriac of Ancona*, p. 30; MITCHELL, *Ciriaco d'Ancona*, pp. 120-2; BESCHI, *I disegni ateniesi di Ciriaco*, pp. 86-7; CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, pp. 16-9, 81-4: 82-3.

¹²⁰ BESCHI, *I disegni ateniesi di Ciriaco*, p. 87.

¹²¹ Utilissime, sulla questione percettiva, le analisi di C. MARCONI, *The Parthenon Frieze: Degrees of Visibility*, «Res: Anthropology and Aesthetics», 55-56, 2009, pp. 156-73.

¹²² CYRIAC OF ANCONA, *Later Travels*, pp. 16-9. Sulla conoscenza della *Naturalis Historia* di Plinio da parte dell'Anconitano (suoi ampi estratti nel codice Ottob. Lat. 1586 della Biblioteca Apostolica Vaticana, autografo di Ciriaco) si veda PONTANI, *I Graeca*

tempio della «Palladis Divae». Ciriaco naturalmente non prescinde dalla menzione dei gruppi scultorei sui frontoni, popolati da «magnis colosseisve simulachris hominum et equorum tam ingentis delubri ornamenta atque decora alta videntur»¹²³, ma si sofferma anche sugli aspetti tecnici dell'architettura, riferendo nel dettaglio il numero, la disposizione e la misura delle colonne e degli spazi dell'ambulacro, identificando correttamente la centauromachia tessala per le metope del lato meridionale¹²⁴, e tentando persino di qualificare la complessa iconografia del fregio ionico¹²⁵, definito come una raffigurazione delle «Athenarum Periclis tempore victorias»¹²⁶. Piergiorgio Parroni ha op-

di Ciriaco d'Ancona; EAD., *Ancora sui Graeca di Ciriaco d'Ancona*; S. SCONOCCHIA, *Ciriaco e i prosatori latini*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, pp. 307-25; 309-11 e 316-20. Con speciale riferimento alla descrizione del Partenone cfr. P. PARRONI, *Il latino di Ciriaco*, *ibid.*, pp. 269-89; 281-2; P. FANE-SAUNDERS, *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, New York 2016, pp. 229-44; 238-44; CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, pp. 11, 14, nota 89, 150-3.

¹²³ CYRIAC OF ANCONA, *Later Travels*, p. 18.

¹²⁴ *Ibid.*: «Extat enim nostram ad diem eximium illud et mirabile templum octo et L sublime columnis, XII scilicet ab utroque fronte, VI videlicet in medio duplici ordine, et extra parietes in lateribus ab utraque parte XVII numero, quaelibet magnitudine diametri pedum V et inter ipsas hinc inde pro lateribus columnas et praeclaros parietes deambulatoria VIII pedum amplitudine constant. Habent et columnae epistilia longitudine pedum VIII cum dimidio, altitudine vero IIII, in quis Thessalica Centaurorum et Laphitarum pugna mirifice consculpta videtur».

¹²⁵ Si veda almeno L. BESCHI, *Il fregio del Partenone: una proposta di lettura*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», 39/5-6, 1984 (1985), pp. 173-95, recentemente riedito in traduzione inglese col titolo *The Parthenon Frieze: a New Proposal for its Interpretation*, Athens 2018, con un'introduzione di A. Delivorrias (pp. 9-12), a cui si rimanda per la più recente bibliografia.

¹²⁶ CYRIAC OF ANCONA, *Later Travels*, p. 18: «Et in summis parietum listis, duorum fere cubitum a cacumine discretas, Athenarum Periclis tempore victorias artifex ille peregre fabrefecerat, pene decennis pueri staturae». Per soppesare la bontà di questo primo tentativo dell'Anconitano – non centrato, ma encomiabile – di qualificare ideologicamente il soggetto del maggior complesso scultoreo dell'antichità con i trionfi militari dell'Atene periclea si rimanda a BESCHI, *Il fregio del Partenone*, p. 191: «Entro lo schema generale di uno spazio votivo è inserito quindi il soggetto del fregio, con alcune precise scelte di temi significativi, operate tra le varie presenze dell'ampio programma della festa [panatenaica, n.d.a.]. Queste scelte sono organizzate e distribu-

portunamente rilevato come la tendenza di Ciriaco ad accompagnare le sue descrizioni con dei disegni rispondeva a un'esigenza empirica, esemplata su quegli autori antichi (Plinio, Mela, Gellio, Macrobio, Vibio Sequestre) che per lui costituivano un modello di prosa scientifica¹²⁷. Stupisce tuttavia la totale assenza di ogni riferimento relativo all'interno dell'architettura templare.

Come è emerso da un'analisi meramente descrittiva dei disegni parthenonici, risulta sempre estremamente complesso destreggiarsi fra i vari problemi di autografia legati ai disegni di antichità, un patrimonio raro e prezioso se si considera che furono soprattutto i testi epigrafici a esser copiati e non le immagini¹²⁸. Riprendendo le parole di Luigi Beschi e Anna Pontani, il disegno, frutto di un impegno formativo, interpretativo ed espressivo, pur nei limiti di una formazione amatoriale, venne infatti quasi sempre alterato dai copisti, che spesso sacrificarono la precisione filologica degli originali ai gusti e alle tendenze personali o nate dall'evoluzione dei tempi, in virtù dei quali il monumento antico talvolta veniva rappresentato non tanto com'era, ma come ci si aspettava che fosse¹²⁹. Le stesse predilezioni antiquarie dell'Anconitano comportarono nella pratica disegnativa la spoliazione delle superfetazioni medievali stratificatesi negli edifici antichi, manifestando un'inusitata tensione verso l'esclusiva restituzione della *facies* classica del monumento rappresentato, su cui venivano effettuate puntuali misurazioni¹³⁰, necessarie anche in vista della loro restituzione grafica¹³¹.

ite su due fronti diversi secondo la diversa matrice storico-religiosa e politica. [...] Se nei valori formali del fregio si evidenzia la genialità di un grande maestro progettatore e coordinatore come Fidia, nei contenuti narrativi si rivela, io credo, l'ideologia di un grande politico come Pericle, il committente».

¹²⁷ PARRONI, *Il latino di Ciriaco*, pp. 281-2.

¹²⁸ BESCHI, *I disegni ateniesi di Ciriaco*, pp. 83-4.

¹²⁹ Cfr. *ibid.*, p. 85 e PONTANI, *I Graeca di Ciriaco d'Ancona*, p. 52. In riferimento al Sangallo Brown e Kleiner hanno discusso estesamente la «highly idiosyncratic manner in which Giuliano transformed his Ciriacan models»; cfr. BROWN, KLEINER, *Giuliano da Sangallo's Drawings*, pp. 321 sgg.

¹³⁰ Nei suoi rilevamenti Ciriaco utilizzava come unità di misura il *pes* antico romano; cfr. DI BENEDETTO, *Ciriaco d'Ancona visita Micene*, p. 279, nota 13 e *supra*, nota 105.

¹³¹ Per una riflessione sui disegni di rilevamento dell'Anconitano si vedano BROWN, KLEINER, *Giuliano da Sangallo's Drawings*, in part. pp. 333 sgg.; S.G. GALOTTI, *Lo studio antiquario in Leon Battista Alberti e Ciriaco de' Pizziccoli: un nuovo metodo*

Fra i numerosi esempi che ancora si potrebbero presentare, vale forse la pena soffermarsi su un episodio degno di nota riguardante il colossale tempio di Adriano a Cizico¹³², specialmente per i suoi risvolti nell'ambito della maturazione di una coscienza tesa alla salvaguardia e tutela del patrimonio antico¹³³, di cui è superfluo ribadire l'attualità. Ciriaco non restò insensibile alla spoliazione ottomana del tempio ciziceno, spendendosi in prima persona per la tutela delle reliquie del sito, annoverato da alcuni autori fra le 'meraviglie' del mondo antico¹³⁴. L'Anconitano conosceva molto bene il sito in questione¹³⁵,

di rappresentazione dell'architettura antica, «Schifanoia», 34-35, 2008 (2010), pp. 99-106. Più in generale sul rapporto con l'Alberti si rinvia a S.G. CASU, *Attinenze albertiane nelle frequentazioni antiquarie di Ciriaco d'Ancona*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento*, Atti del convegno di studi, a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, 2 voll., Firenze 2007, I, pp. 467-94.

¹³² Sulla dedica del tempio si vedano B. BURRELL, *Temples of Hadrian, not Zeus*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies», 43, 2002-03, pp. 31-50; N. KOÇHAN, *New Proposal on Cyzicus Hadrian Temple*, in *Cyzique, cité majeure et méconnue de la Propontide antique*, textes réunis par M. Sève et P. Schlosser, Metz 2014, pp. 279-94.

¹³³ Si ricordi in proposito l'invettiva pronunciata da Ciriaco a Roma nel 1433 – riportata nel suo *Itinerarium* – dinanzi all'imperatore Sigismondo di Lussemburgo, a cui l'Anconitano fece anche da cicerone nell'Urbe, in cui si scaglia contro la pratica dei contemporanei di far calcina dei marmi antichi; cfr. il relativo passo (MEHUS, *Kyriaci Anconitani, Itinerarium*, pp. 21-2) riportato da P. BOSSI, *L'itinerarium di Ciriaco Anconitano*, in *Ciriaco d'Ancona e il suo tempo*, pp. 169-83: 173.

¹³⁴ Francesco Scalamonti, nella *Vita* dell'Anconitano, ricorda che Niccolò Niccoli traeva particolare diletto dai resoconti di Ciriaco sul tempo ciziceno; cfr. CYRIAC OF ANCONA, *Life and Early Travels*, pp. 94, 96. Sulla spoliazione del sito si veda N. VATIN, *Notes sur l'exploitation du marbre et l'île de Marmara Adasi (Proconnèse) à l'époque ottomane*, «Turcica. Revue des études turques. Peuples, langues, cultures, états», 32, 2000, pp. 307-62; R. OUSTERHOUT, *The East, the West, and the Appropriation of the Past in Early Ottoman Architecture*, «Gesta», 43/2, 2004, pp. 165-76; GREENHALGH, *Marble Past*, pp. 9, 474-81.

¹³⁵ La visita dell'Anconitano a Cizico del 1431 è riportata dallo Scalamonti, mentre quella del 1444 è contenuta in una lettera, di cui non si conosce il destinatario, inviata da Perinto (oggi Ereğli) il 31 luglio, su cui si vedano rispettivamente CYRIAC OF ANCONA, *Life and Early Travels*, pp. 76-81 (80-3), e ID., *Later Travels*, pp. 72-81. Per l'esperienza antiquaria di Ciriaco a Cizico e sui relativi disegni (importanti derivazioni sono contenute nel codice Lat. Misc. D. 85, cc. 132v-136v della Bodleian Library di Oxford) si vedano anche T. REINACH, *Lettre à M. le Commandeur J.B. de Rossi au sujet*

avendone studiato e misurato le principali emergenze architettoniche fin dal 1431, in occasione di una missione diplomatica in compagnia di Memnone Tocco¹³⁶ a Bursa, dove vennero onorevolmente ricevuti dal governatore Hamza Bey, impegnato nello sfruttamento dei marmi antichi per la costruzione di nuovi edifici servendosi del vicino porto di Mudanya¹³⁷. Ciriaco presentò un'istanza al bey, sottolineando l'in-

du temple d'Hadrien à Cyzique, «Bulletin de correspondance hellénique», 14, 1890, pp. 517-45; F.W. HASLUCK, *Cyzicus, being some Account of the History and Antiquities of that City, and of the District adjacent to it, with the Towns of Apollonia ad Rhyndacum, Miletupolis, Hadrianutherae, Priapus, Zeleia, etc.*, Cambridge 1910, pp. 10-5; B. ASHMOLE, *Cyriac of Ancona and the Temple of Hadrian at Cyzicus*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 19, 1956, pp. 179-91; WEISS, *Ciriaco d'Ancona in Oriente*, pp. 332-3; BODNAR, MITCHELL, *Cyriacus of Ancona's Journeys in the Propontis*, pp. 27-31; A. BARATTOLO, *Ciriaco de' Pizzicolli ed il tempio di 'Proserpina' a Cizico: per una nuova lettura della descrizione dell'Anconitano*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, pp. 103-40; CASU, *Travels in Greece*, pp. 141-2; BURRELL, *Temples of Hadrian*, pp. 36-9; M. GREENHALGH, *From the Romans to the Railways. The Fate of Antiquities in Asia Minor*, Leiden-Boston 2013, pp. 114-5; 114; G. MEYER, *Les ruines du temple d'Hadrien à Cyzique d'après les voyageurs*, in *Cyzique, cité majeure et méconnue de la Propontide antique*, pp. 27-62: 30 sgg.; CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona*, pp. 158-159; N. KOÇHAN, A. TERCANLIOĞLU, 15. *Yüzyıl Seyyahlarının Yazmalarında Kyzikos Hadrian Tapınağı (The Cyzicus Hadrian Temple in the Diaries of Travellers of 15th Centuries)*, «Route Educational and Social Science Journal», 20, 2017, pp. 205-17: 206-10.

¹³⁶ Memnone (Menuno) Tocco (figlio naturale di Carlo I Tocco, despoto di Romània, duca di Leucade, Itaca e Zante, conte palatino di Cefalonia e marito di Francesca Acciaiuoli, figlia del primo duca d'Atene Neri) fu amico e compagno di viaggio di Ciriaco d'Ancona in più occasioni; cfr. J.-A.-C. BUCHON, *Nouvelles recherches historiques sur la Principauté française de Morée et ses hautes baronnies fondées a la suite de la Quatrième Croisade, pour servir de complément aux éclaircissements historiques, généalogiques et numismatiques sur la Principauté française de Morée*, 2 voll., Paris 1843, II, part. I, doc. XLII (319), pp. 349-50; *Cronaca dei Tocco di Cefalonia di Anonimo*, prolegomeni, testo critico e tr. a cura di G. Schirò, Roma 1975, pp. 366-7, 451-3; NICOL, *The Despotate of Epiros*, pp. 157-215: 200-6; W. HABERSTUMPF, *Dinasti italiani in Levante. I Tocco duchi di Leucade: regesti (secoli XIV-XVII)*, «Studi Veneziani», n.s., 45, 2003, pp. 165-211: 193 (n. 153), 203 (n. 237); CIRIAC OF ANCONA, *Life and Early Travels*, pp. 76-7, 80-1, 85-7.

¹³⁷ Cfr. L. ROBERT, *Documents d'Asie Mineure*, Paris 1987, pp. 148-55 (X. *Un décret de Cyzique sur le Bosphore*): 151; BARATTOLO, *Ciriaco de' Pizzicolli*, pp. 106 e 119, nota

discriminata spoliazione a danno del sito, ma ricevette in cambio solo vaghe promesse. Nel 1444, quando tornò per la seconda volta a Cizico, dovette amaramente constatare come la ‘megalomarmomania’ del giovane impero ottomano non ammettesse deroghe¹³⁸: molte colonne erano scomparse, la maggior parte di quelle rimaste in piedi erano sprovviste dei capitelli e i muri della cella del colossale tempio erano infine crollati¹³⁹. *Magnarum rerum parva sepulcra vides*.

Indizi, notizie sparse, spie di una dimensione complessa da ricostruire, e restituire, dovrebbero portarci a riconsiderare quel multiforme universo levantino, dove, accanto ad attivi ed entusiasti latini filelleni, convivevano figure di precursori negletti¹⁴⁰, come il greco Agatangelo di Callistrato, che fu anche interlocutore dello storico bizantino Nice-

6; GREENHALGH, *Marble Past*, pp. 474-81: 477; F.K. YEGÜL, *The Temple of Artemis at Sardis*, Cambridge (MA)-London 2020 (Archaeological Exploration of Sardis, Report 7), p. 14, nota 51.

¹³⁸ GREENHALGH, *Marble Past*, p. 477.

¹³⁹ *Ibid.* Per le condizioni delle vestigia del tempio alcuni decenni dopo si veda il resoconto del fiorentino Bonsignore Bonsignori (1468-1525), che nelle sue memorie (Biblioteca Nazionale centrale di Firenze, mss. Magl. XIII.93, c. 22v) menziona la sua visita a Cizico (20 aprile 1498) segnalando che i turchi sfruttavano i marmi del tempio per l'edificazione di «certi casali» e i rocchi delle colonne – «pur di marmo et granito bellissime et grossissime» – per ottenerne «palle da bombardata»; cfr. E. BORSOOK, *The Travels of Bernardo Michelozzi and Bonsignore Bonsignori in the Levant (1497-98)*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 36, 1973, pp. 145-97: 164-6 e 191-5 (*Appendix 13*: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Mss. Ginori-Conti 29, 99, cc. 13-15); A. SCHULZ, *Bonsignore Bonsignori in Kyzikos*, in *Studien zum antiken Kleinasien III*, hrsg. von E. Winter, Bonn 1995, pp. 113-25; BURRELL, *Temples of Hadrian*, p. 37; L. REBAUDO, *Un pellegrinaggio atipico. Archeologia e topografia nel Viaggio del Levante di Bernardo Michelozzi e Bonsignore Bonsignori (1497-1498)*, «Nuova rivista storica», 100, 2016, pp. 639-60: 652-4.

¹⁴⁰ Augusto Campana faceva riferimento, magistralmente, a quel «[...] brulichio di figure e figurine minori di cui spesso solo il caso ci ha conservato memoria e che proprio per questo dobbiamo immaginare infinitamente più numeroso di quello che positivamente ci consta: personaggi di sfondo o di passaggio su questa mutevole scena, spesso poco più che labili ombre a cui solo la nostra industria di ricercatori o un accostamento fortuito possono dare qualche consistenza, ma che, nonostante la loro minore o minima statura, acquistano un significato in grazia del loro passaggio su quella scena, di attori e testimoni insieme di quei rapporti culturali in terre marginali tra Oriente e Occidente»; cfr. CAMPANA, *Da codici del Buonfondomonti*, pp. 28-52: 32-3.

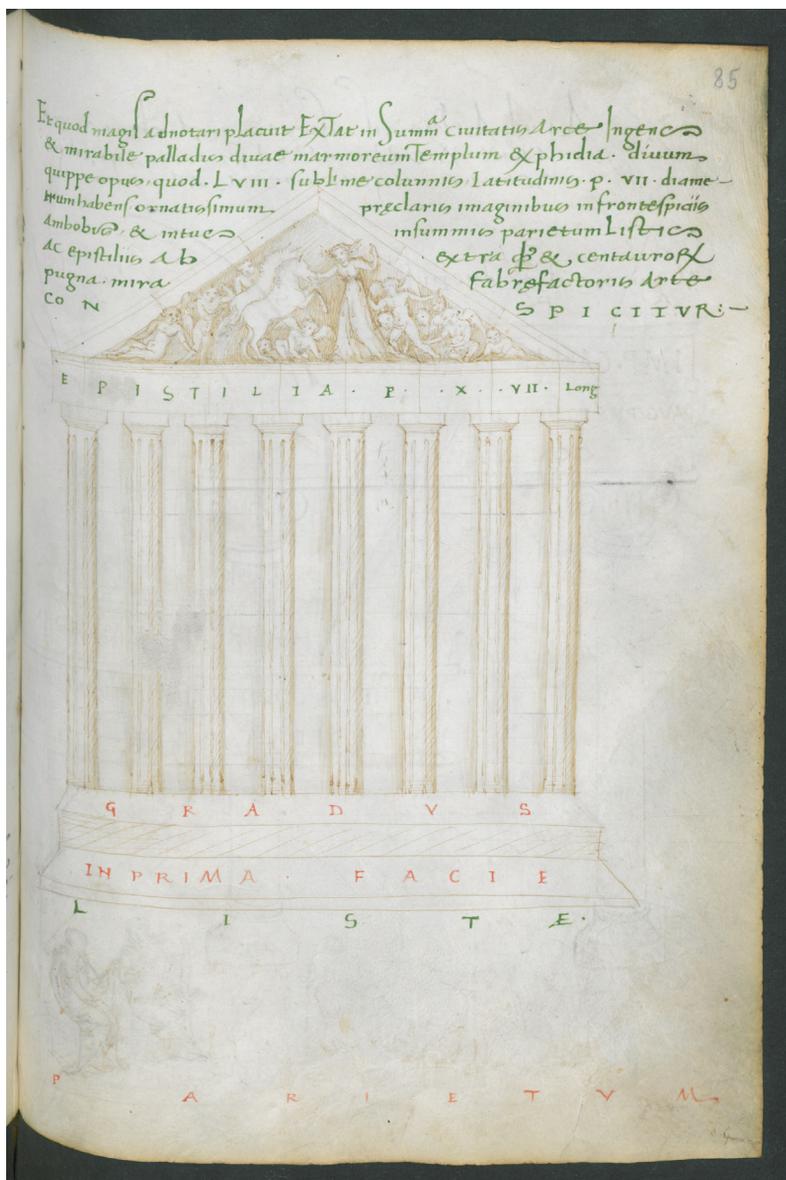
foro Gregoras (ca. 1296-1361)¹⁴¹. Partendo stavolta da Costantinopoli, Agatangelo si recò alla volta di Rodi, Alessandria e Tebe, ansioso di ritrovare in quei centri gloriosi del mondo antico i segni magniloquenti di una storia da sottrarre al mito, ma dovette anch'egli constatare che buona parte delle sue aspirazioni si erano rivelate «γρηγορούντων ἐνύπνια, “sogni ad occhi aperti”»¹⁴².

Una storia della sensibilità per le reliquie del mondo antico va forse ripensata e indagata non secondo assi geografici modernamente preordinati, seguendo direttrici nord-sud o est-ovest, ma in senso circolare, all'interno di un bacino, dove *romanitas* e *graecitas* continuavano, seppur in altre forme, a sussistere e convivere.

ALESSANDRO DIANA

¹⁴¹ Si veda PONTANI, 'Εκλελειμμένα ἐρείπια, pp. 49-50.

¹⁴² *Ibid.*



1. Anonimo disegnatore di area veneta (da Ciriaco d'Ancona), *Prospetto occidentale del Partenone e gruppi di figure tratte dal fregio ionico*. Berlino, Staatsbibliothek, ms. Hamilton 254, c. 85r.



2. Giuliano e Francesco da Sangallo (da Ciriaco d'Ancona), *Prospetto occidentale del Partenone e gruppi di figure tratte dal fregio ionico*, particolare. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barberiniano Latino 4424, c. 28v.
3. *Frontone occidentale del Partenone dai disegni di Jacques Carrey* (ca. 1674). Da *Temple de Minerve, à Athènes. Dessiné par ordre de Mr. Nointel Ambassadeur à la Porte. Avant que ce Temple ne fut renversé par une bombe des Vénitiens*, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Il Concilio di Firenze: concilio di Chiese, di popoli e di culture

*In memoriam
dilectissimae
matris meae*

Avremmo certo desiderato proseguire questo concilio universale nella stessa città [Ferrara], dove l'avevamo iniziato, e felicemente concludervi la perfetta unione delle chiese orientale e occidentale e raggiungere lo scopo desiderato. E benché la peste affliggesse questa città dall'autunno scorso, si è aspettato sino ad oggi nella speranza che, come spesso accade, con l'arrivo dell'inverno cessasse la pestilenza. Ma poiché essa imperversa ancora e si teme una recrudescenza nella prossima primavera-estate, tutti giudicano e consigliano non solo utile ma addirittura necessario il trasferimento in altra località immune da questa malattia. Per questo e per altri ragionevoli motivi, col consenso del nostro carissimo figlio Giovanni Paleologo, imperatore dei romani, e del nostro venerabile fratello Giuseppe, patriarca di Costantinopoli, e con il consenso del sacro concilio, trasferiamo e dichiariamo trasferito nel nome della Trinità, Padre, Figlio e Spirito Santo, questo sinodo ecumenico o universale da questa città di Ferrara a quella di Firenze, che a tutti risulta libera, sicura, pacifica, tranquilla e allietata da un clima salubre; ad essa, situata com'è tra il mar Tirreno e l'Adriatico, possono accedere comodamente sia gli orientali che gli occidentali. [...]

Queste sono le parole scritte nel *Decreto di trasferimento del Concilio da Ferrara a Firenze* del 10 gennaio 1439¹: particolarmente rilevanti risultano le espressioni riguardanti la posizione geografica di Firenze e la facilità con cui essa può essere raggiunta sia dalle sponde dell'Adriatico che da quelle del Tirreno; concetto già felicemente espresso con forza, agli inizi del secolo XV, da Leonardo Bruni nella *Lode della città di Firenze* (§§ 27-28)²:

¹ *Conciliorum oecumenicorum decreta*, a cura di G. Alberigo *et al.*, Bologna 2013, p. 523. Di questo testo come di tutti gli altri, in lingua diversa da quella italiana, si fornisce solo la traduzione, esclusivamente nei casi segnalati essa è realizzata da chi scrive.

² LEONARDO BRUNI, *Laudatio Florentine urbis*, ed. critica a cura di S.U. Baldassarri, Tarnuzze (FI) 2000, p. 14 [tr. mia].

Ordunque è distante dall'uno e dall'altro litorale, cosicché sembra non essersi accontentata di uno solo dei due, ma aver desiderato far convergere entrambi a suo vantaggio. Firenze si colloca fra il Mar Tirreno e l'Adriatico, come se fosse la regina d'Italia, posta in un clima eccellente e sanissimo, non priva di pianura né di montagne [...].

Firenze, sul finire degli anni Trenta del Quattrocento, era una città alquanto movimentata: vi erano cantieri che trasformavano il volto cittadino, lotte tra fazioni politiche opposte, ma fervida era la rinascita dell'interesse verso il mondo antico, come anche la ricerca delle fonti culturali.

Cosimo il Vecchio (1389-1464)³, grazie alle alte cariche⁴ ricoperte in quegli anni, si stava molto impegnando al fine di accrescere il proprio prestigio in Firenze e promuoveva imprese che arrecassero lustro non solo alla propria persona, ma anche alla città: tra queste iniziative si colloca il suo sostegno economico al pontefice Eugenio IV per la gestione dei partecipanti al Concilio.

Nel gennaio 1439 Firenze, infatti, stava per diventare il palcoscenico di un evento straordinario, non soltanto per il portato ecclesiologico, quanto per quello demoscopico e culturale nel suo complesso; Cosimo il Vecchio proprio in qualità di Gonfaloniere di Giustizia (gennaio-febbraio 1439) poté accogliere ufficialmente le delegazioni della Chiesa bizantina.

«Il concilio de' Greci»

I Russi

E partì il papa il mese di gennaio, giorno sedici. E il patriarca lasciò Ferrara lo stesso mese, giorno ventisei, scendendo con delle imbarcazioni lungo il Po; mentre il metropolita russo partì, sempre su imbarcazioni, il giorno ventisette - stesso mese, stesso fiume. Da Ferrara alla città di Argenta vi sono venticinque miglia [...]. E qui [Città di Conselice], abbandonate le imbarcazioni, il signore proseguì a cavallo [...]. E da Berena fino alla gloriosa e magnifica città di

³ Sul personaggio vedi almeno D. KENT, s.v. *Medici, Cosimo de'*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXIII, Roma 2009, pp. 36-43.

⁴ Fu membro dei Dieci di balia nel 1437-41, 1451-54; degli Otto di guardia nel 1445 e 1459; degli Ufficiali del Monte 1445-48, 1453-55.

Firenze vi sono cinquanta miglia. E i monti petrosi d'attorno sono alti, mentre la strada che li attraversa è stretta e molto aspra, i carri non la percorrono e trasportano con le some. E lungo quei pendii nasce un vino molto buono e dolce e meraviglioso. E giunse il signore nella gloriosa città di Firenze nel mese di febbraio, giorno quattro⁵.

Il primo a giungere a Firenze fu quindi Isidoro (1380/90-1463), metropolita di Kiev e di tutta la Russia, «il più potente dopo l'imperatore, fra quanti di rito greco intervennero al concilio; a lui obbediscono le numerosissime popolazioni delle coste settentrionali del Mar Nero fino alle bocche del Danubio» come afferma Flavio Biondo (1392-1463)⁶ nelle sue *Decadi* (Lib. XXVIII § XV)⁷.

I delegati nel giungere a Firenze restano molto colpiti dalla grandiosità della città, sono pervasi di ammirazione e la loro mente è quasi incapace di concepire tutto ciò che gli occhi con avidità contemplan⁸:

Questa gloriosa città di Firenze è straordinariamente grande e di uguale non incontrammo fra le città sopra descritte: le chiese in essa sono molto belle e grandi ed i palazzi sono eretti in pietra bianca, molto alti e ad arte creati; la città attraversa un fiume grosso e molto rapido, di nome Arno; e su questo fiume un ponte di pietra si getta, assai largo e su entrambe le sue sponde s'alzano degli edifici.

Si soffermano in particolare su vari luoghi e alcuni oggetti che destano ammirato stupore e meraviglia grande⁹ come l'Ospedale di S. Maria Nuova, il Monastero di S. Maria degli Angeli, l'immagine della

⁵ *Viaggio al Concilio di Firenze*, tr. di R. Baroni, in *Giorgio La Pira e la Russia*, a cura di M. Garzaniti e L. Tonini, Firenze-Milano 2005, pp. 241-55, in part. 247-8; vedi anche ANONIMO RUSSO, *Da Mosca a Firenze nel Quattrocento*, a cura di A. Giambelluca Kossova, Palermo 1996, pp. 41-2.

⁶ Sul personaggio vedi almeno R. FUBINI, s.v. *Biondo, Flavio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, X, Roma 1968, pp. 536-59.

⁷ FLAVIO BIONDO, *Le Decadi (Historiarum ab inclinatione Romanorum decades)*. *Libri 32*, tr. di A. Crespi, Forlì 1963, p. 840.

⁸ *Viaggio al Concilio*, p. 248; vedi anche ANONIMO RUSSO, *Da Mosca*, p. 42.

⁹ *Ibid.*, pp. 248-9; vedi anche ANONIMO RUSSO, *Da Mosca*, pp. 43-5. In generale vedi A. BENVENUTI, *Firenze nel racconto di viaggio al Concilio del 1439*, in *Giorgio La Pira*, pp. 256-64.

Vergine nella chiesa della Ss. Annunziata, la Cattedrale di S. Maria del Fiore, il Campanile di Giotto, i cedri e i cipressi presenti nei giardini.

Le pagine di questo testo, oltre a costituire per noi un'importante fonte documentaria, ricoprono anche un cospicuo valore culturale poiché sono state la prima opera a veicolare nella Russia del secolo XV le informazioni, di prima mano, sull'Europa occidentale¹⁰. In un paese dove i sovrani si adoperavano con tenacia per tenere lontani i loro sudditi dalle tradizioni straniere, per il rischio che queste alterassero i loro costumi nazionali, un racconto come questo è decisamente innovativo e rivoluzionario e proprio alla città di Firenze vengono riservate parole superbe e quasi commoventi.

I Greci

Di questo mese di febbraio ci cominciarono a venire i Greci: e prima ci venne l'Arcivescovo di Russia, accompagnato da molti vescovi e altri cortigiani.

A di 12 di febbraio detto ci venne il Patriarca de' Greci, fu il dì di berlingaccio, accompagnato da due cardinali e da tutta la corte del Papa e molti cittadini; furono più di 500 cavagli. Venne per la porta a San Gallo, per la via San Gallo fin al Canto alla Paglia, dove volse a Santa Maria Maggiore, e da Santa Trinita, e andò per la piazza e parlò alla ringhiera coi Signori; poi volse al Canto de' Pazzi insino al Canto a le Rondini, poi se n'andò a casa Ferrantini e ivi alloggiò. Fu presentato riccamente di cera, confetti, torte di marzapani, capponi, starne, lepri, vitelle, uccelli, vini e biade.

[...]

Addi 14 di febbraio venne a San Gallo l'Imperadore de' Greci: fu accompagnato da 5 cardinali [...]

Il dì dipoi, cioè alli 15, l'Imperadore entrò dentro Firenze con quest'ordine. Andorongli incontro sino alla porta i Signori, Collegi, Capitani di parte, Dieci di Balìa, Otto Officiali di Monte, Sei di Mercatantia e le sette maggiori Arti, e molti altri cittadini con lo stendardo, e poi sette cardinali con tutta la corte, e tutti i baroni e altri greci di detto Imperadore, che erano già in Firenze.

Era una bella e grande compagnia; giunse alla porta [...] cominciò a piovere con grandissima acqua, di modo che guastò la festa e l'ordine di tutta l'onoranza, e non potè andare per la terra come era ordinato. [...] Lo imperadore aveva adosso una porpora bianca, suvi un mantello di drappo rosso, con cappelletto

¹⁰ Su quest'opera vedi almeno M. GARZANITI, *«Il viaggio al Concilio di Firenze»*. *La prima testimonianza di un viaggiatore russo in Occidente*, «Itineraria», 2, 2003, pp. 173-99.

bianco apuntato dinanzi; di sopra il detto cappelletto aveva un rubino grosso più che un buono uovo di colombo, con altre pietre.

[...]

Memoria: addì 4 di marzo 1438 ci venne lo Spoto, fratello dello imperadore, andogli incontro i Rettori e altri cortigiani a Peruzzi, in casa lo imperadore.

Giovedì, alli 5 di detto, il papa fece gran concistoro di cardinali, arcivescovi, vescovi, abbatì e maestri in gran numero. L'imperadore, il despoto e tutti i baroni greci e valenti omeni feciono gran disputa sopra la fede, per più di 3 ore. Vi erano quattro sedie, quella del papa, dell'imperadore d'Alamagna a lato e più bassa, quella del patriarca de' Greci dirimpetto al papa e più bassa, quella del patriarca de' Greci a lato alla sua e del pari. Si fece il concistoro in sala grande: vidi e udii ogni cosa. Fui molta gente.

Sono questi i ricordi, ricchi e dettagliati, che il vinattiere Bartolomeo del Corazza (1381-1449)¹¹ appunta nelle sue *Memorie di più cose seguite in Firenze dal 1405 al 1439*¹². Altre notizie si evincono dal *Priorista* redatto da Paolo di Matteo Petriboni (1394-1444)¹³ e terminato (dopo la sua morte) da Matteo di Borgo Rinaldi, dove si legge¹⁴:

Al tempo de' detti Priori entrò in Firenze, a dì 12 di febraio, el Patriarca de' Greci con grandissima quantità di Greci nobilissimi et valenti huomini. Et a dì 15 entrò poi lo 'nperadore de' detti Greci dove incontro gli andò la Signioria con più cardinali e con tutte le reghole e gli ufici, e in sulla porta di San Ghallo misser Lionardo d' Areçço fue el dicitore.

Et di poi l'aconpagnarono per la terra, et dierongli per sua abitazione le case de' Peruçci.

El Santo Padre, cioè papa Eugenio quarto, era ritornato in Firenze a dì 27 di gennaio per la porta di San Ghallo, il quale era venuto per le montagne di Pistoia da fFerrara con molta gente, et fugli fatto grande honore.

[...]

¹¹ Sul personaggio G. PAMPALONI, s.v. *Bartolomeo di Michele del Corazza*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, VI, Roma 1964, pp. 730-1.

¹² BARTOLOMEO DEL CORAZZA, *Diario fiorentino (1405-1439)*, a cura di R. Gentile, Roma 1991, pp. 80-2.

¹³ Sul personaggio G. BATTISTA, s.v. *Petriboni, Paolo di Matteo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXII, Roma 2015, pp. 705-7.

¹⁴ PAGOLO DI MATTEO PETRIBONI, MATTEO DI BORGO RINALDI, *Priorista (1407-1459). With two appendices (1282-1406)*, ed. by J.A. Gutwirth, Roma 2001, pp. 286-7.

Oltre alle principali fonti fiorentine conosciamo anche fonti greche¹⁵, le quali in verità mostrano ben poco interesse nei riguardi dell'Italia e di Firenze, dovuto verosimilmente all'assenza di una letteratura bizantina di viaggio.

Negli *Atti greci del Concilio* si trova, per esempio, un'estesa descrizione dell'ingresso a Firenze del Patriarca e dell'Imperatore, dove è evidente la grande esultanza dei cittadini¹⁶:

Alcuni stavano per le vie della città, altri nella piazza, altri sulle mura, alle finestre e sui terrazzi.

Tutta la città era coinvolta dalla magnificenza dell'apparato, con musica eseguita da vari strumenti e da trombe.

Ugualmente impressionato resta Silvestro Syropoulos, il grande Ecclesiarca della Chiesa di Costantinopoli, che nelle sue *Memorie* annota¹⁷:

Si vedono gruppi di nobildonne, alcune riccamente vestite, sedute sui balconi e sui tetti (a Firenze infatti camminano e siedono sui tetti senza paura)¹⁸, altre, in abiti magnifici, posizionate agli incroci al fine di contemplare al meglio il corteo imperiale

segue il racconto del tremendo nubifragio che si scatenò proprio mentre l'imperatore varcava la porta della città.

Il motivo principale per cui i Bizantini erano convenuti a Firenze era ben chiaro già al libraio Vespasiano da Bisticci che nella *Vita di Eugenio IV* scrive¹⁹:

¹⁵ Si veda almeno A. PONTANI, *Firenze nelle fonti greche del Concilio*, in *Firenze e il Concilio del 1439*, Atti del convegno, a cura di P. Viti, 2 voll., Firenze 1994, II, pp. 753-812.

¹⁶ *Quae supersunt Actorum graecorum Concilii Florentini: necnon descriptionis cuiusdam eiusdem*, ed. by J. Gill, Roma 1953 (Concilium florentinum. Documenta et Scriptores, series B V.2), pp. 226-8, in part. 227 [tr. mia].

¹⁷ *Les mémoires du grand ecclésiarque de l'Église de Constantinople Sylvestre Syropoulos*, éd. par V. Laurent, Paris 1971, p. 388 [tr. mia].

¹⁸ Si riferisce verosimilmente a terrazze, 'sporti', loggiati e torrette che erano comuni in città; ricordiamo inoltre che gli edifici privati cittadini, solo raramente, superavano il primo piano.

¹⁹ VESPASIANO DA BISTICCI, *Le Vite*, ed. a cura di A. Greco, 2 voll., Firenze 1970-77, I, 1970, pp. 16-8.

Venuti a Firenze, per consiglio da molti singolari uomini erano in corte di Roma, si fece in Sancta Maria Novella uno bellissimo apparato di panche et luoghi da sedere, et chiamorollo il concilio de' Greci, [...].

Venono in questo tempo Iacopiti et Etiopi, ed dal Presto Giovanni mandati al pontefice romano, et a tutti faceva il papa le spese. Fece venire papa Eugenio tutti e' dotti uomini erano in Italia et fuori d'Italia. Et avendo la sua Sanctità in corte assai, venivano ogni dì, presente il pontefice et tutta la corte di Roma, a disputare di queste differenze ch'erano tra l'una Chiesa e l'altra, ch'era la principale, et di più importanza, che volevano che lo Spirito Sancto procedesse dal padre et non dal figliuolo, et la Chiesa romana vuole che proceda et dall'uno et dall'altro. In fine i Greci consentirono alla Chiesa romana. Era in questo tempo in corte di Roma, come abiamo detto in altro luogo, Nicolò Secondino da Negroponte, interprete tra i Greci e Latini, ch'era cosa mirabile a vedere di trasferire de l'una lingua nell'altra, di greco in latino, quando i Greci parlavano, et di latino in greco.

Di poi più lunghe disputationi cedettero i Greci a Latini in tutte le cose discordavano, et gli Iacopiti et gli Etiopi et quegli del Presto Giovanni.

Durante il loro soggiorno fiorentino le varie delegazioni ebbero comunque modo di penetrare nella vita quotidiana degli abitanti: gli Orientali si dedicavano alla caccia, sedevano a tavole imbandite, erano coinvolti in litigi e risse, trasmettevano le loro conoscenze, copiavano manoscritti. Era infatti ormai conclusa l'epoca in cui i Greci assurgevano a modelli dell'empireo culturale; essi invece si mescolavano tra gli Occidentali e con i Greci si poteva dialogare sia di questioni futili come di quelle intellettualmente elevate.

«Laetentur caeli et exultet terra»

Il giorno sei di quello stesse mese [luglio], papa Eugenio celebrò la messa con pane azzimo nella chiesa cattedrale dedicata alla purissima Madre di Dio, e con lui dodici cardinali e novantatre vescovi, oltre ai cappellani e i diaconi. L'imperatore greco Giovanni, seduto nel suo luogo designato, li guardava celebrare, e tutti i suoi boiari con lui; anche i metropolitani stavano nei loro luoghi designati in tutta la dignità episcopale, così anche gli archimandriti, i segretari, i preti e i diaconi, ognuno vestito secondo la sua dignità, e anche i monaci qui sedevano nei luoghi designati, guardando come celebravano; così anche dei laici greci e russi sedevano là; quei posti erano elevati e si vedeva oltre le persone. Molta folla si era radunata là e se tutti fossero entrati, molte persone sarebbero soffocate, ma le guardie papali si aggiravano in corazze d'argento tenendo bastoni in mano e non consentivano l'entrata; mentre altri tenevano in mano fiaccole accese e le agitavano davanti alla folla affinché non

entrasse. E dopo la messa iniziò a cantare una preghiera insieme ai suoi e dopo la preghiera il papa sedette in mezzo a quel concilio su un alto scranno dorato preparato per lui e accanto a lui misero un ambone. E vi salirono fra i latini il cardinale di nome Giuliano e fra i metropoliti quello di Nicea, Bessarione, e alzarono le bolle conciliari; e cominciò Giuliano a leggere la bolla latina ad alta voce e poi iniziò a leggere il metropolita la bolla in greco. E dopo la lettura delle bolle il papa benedisse il popolo. Poi i diaconi papali intonarono lodi al papa e poi iniziarono i diaconi dell'imperatore a cantare le lodi all'imperatore. Infine tutta l'assise latina iniziò a cantare e il popolo tutto e si rallegravano perché avevano ottenuto il perdono dai greci²⁰.

Simeon di Suzdal²¹, uno dei monaci della delegazione russa che partecipò ai lavori del Concilio, testimone oculare delle vicende, narra i fatti dal suo punto di vista, come denotano le parole conclusive: «tutta l'assise latina iniziò a cantare e il popolo tutto e si rallegravano perché avevano ottenuto il perdono dai greci». Tale affermazione è diametralmente antitetica a quella del fiorentino Vespasiano da Bisticci che nel narrare la solenne celebrazione scrive nella *Vita di Eugenio IV*²²:

In fine i Greci consentirono alla Chiesa romana [...]

Et un dì solenne venne il pontefice con tutta la corte di Roma et collo imperadore de' Greci, et tutti e' vescovi et prelati latini in Sancta Maria del Fiore, dov'era fatto un degno aparato, ed ordinato il modo ch'aveva a istare a sedere i prelati de l'una Chiesa e dell'altra. Istava il papa dal luogo dove si diceva il Vangelo, e' cardinali, e' prelati della Chiesa romana, dall'altro lato istava lo 'mperatore di Gostantinopoli con tutti e' vescovi, arcivescovi greci. Il papa era parato in pontificale, e tutti e' cardinali co' piviali, et i vescovi cardinali colle mitere di domaschino bianco, e tutti e' vescovi così greci come latini colle mitere del bocaccino bianco et parati, e' vescovi latini co' piviali, e' Greci con

²⁰ *Viaggio al Concilio*, pp. 249-50; vedi anche ANONIMO RUSSO, *Da Mosca*, pp. 46-7.

²¹ Vedi anche I.P. SBRIZIOLO, *Il Concilio di Firenze nella narrativa russa del tempo*, «Europa Orientalis», 9, 1990, pp. 107-23.

²² VESPASIANO DA BISTICCI, *Le Vite*, I, pp. 18-9; si legga anche quanto scrive Giannozzo Manetti nella sua *Apologia Nunnii*, in *Un episodio del proto-humanismo español. Tres opúsculos de Nuño de Guzmán y Giannozzo Manetti*, coord. por J.N.H. Lawrance, Salamanca 1989, p. 115. In generale L. BOSCHETTO, *Società e cultura a Firenze al tempo del Concilio. Eugenio IV tra curiali, mercanti e umanisti (1434-1443)*, Roma 2012, pp. 189-94.

abiti di seta al modo greco molto ricchi, et la maniera degli abiti greci pareva assai più grave et più degna che quella de' prelati latini.

Cantò il papa una messa solenne, et infra la messa si lesono i privilegi fatti dell'unione de' Greci con grandissima solennità, et quivi promissino in futuro non discordarsi dalla Chiesa romana come avevano fatto per lo passato, et sottoscrisesi in su questi privilegi lo 'mperadore, e tutti e' principali erano tra loro, non vi si trovò il patriarca loro, perché, sendo già rimasti d'accordo, et avendo consentito amalò, et in pochi di si morì, riconciliato colla Chiesa romana.

Il luogo dell'imperadore [era] in questa solennità dove si canta la pistola a l'altare maggiore, et da quello medesimo luogo, com'è detto, erano tutti i prelati greci. Eravi concorso tutto il mondo in Firenze, per vedere questo atto sì degno. Era una sedia al dirimpeto a quella del papa da l'altro lato, ornata di drappo di seta, et lo 'mperadore cor una vesta alla greca di brocato domaschino molto ricca, cor un capeletto alla greca, che v'era in su la punta una bellissima gioia; era uno bellissimo uomo colla barba al modo greco. Et d'intorno alla sedia sua erano molti gentili uomini aveva in sua compagnia, vestiti pure alla greca molto ricamente, sendo gli abiti loro pieni di gravità, così quegli de' prelati, come de' secolari.

Mirabile cosa era a vedere con molte degne cirimonie et i Vangeli si dicevano in tutta dua le lingue, greca et latina, come s'usa la notte di pasqua di Natale in corte di Roma.

Non passerò che io non dica qui una singulare loda de' Greci. E' Greci, in anni mille cinquecento o più, non hanno mai mutato abito, quello medesimo abito avevano eglino in quello tempo, ch'eglino avevano avuto nel tempo detto, come si vede ancora in Grecia nel luogo si chiama i campi Filippi, dove sono molte storie di marmo, drentovi uomini vestiti a la greca, nel modo erano allora.

Altri elementi importanti si deducono dal racconto dell'evento nel *Priorista* di Petriboni-Rinaldi²³:

A dì sei di luglio 1439, al tempo de' detti Priori, il lunedì mattina, il dì di Santo Romolo, anno nono del pontifichato dello illustrissimo papa Ugenio quarto, per la gratia del pontifichato e volontà di Dio, si conchiuse e pubblicò l'unione d'essa fede de' Greci colla fede nostra. Et fecesi la publicatione in Santa Liperata, chiesa chattedrale maggiore della nostra cittade, dove intervenne papa Ugenio con tutti e suoi frategli cardinali e veschovi et tutti e parlati ch'erano in Firenze, e llo Imperadore de' Greci con molti grandi maestri religiosi greci e secolari. Et il detto Papa cantò messa solenne, e il detto Filippo di Giovanni

²³ PETRIBONI, RINALDI, *Priorista* (1407-1459), p. 289.

Carducci, Gonfaloniere di giustizia, comunicandosi il Santo Padre alla messa, colla anpolla missie l'acqua in su il chalice, et detta la messa a uno pergamo ch'era nel meçço del coro vi salse suso il chardinale Cieserino e uno veschovo grecho, valentissimo huomo. Et avendo in mano una charta pechorina, per la metà per lo lungho da lato ritto era iscritto in latino gli effetti di cinque articholi che sono iscripti qui di sotto, i quali letti tutti per lo detto cardinale, per parlati, cortigiani, religiosi et per chi intendeva tale emisterio si rispuose con boce alta essere contenti.

E chosi quatro notai cortigiani ne furono roghati e altrettanti notai grechi, et di poi si sermonò et durò detta cirimonia dalle dieci hore alle xvj hore, che mai si ricorda per una mattina il maggiore popolo nella detta chiesa di Santa Liparata, et tutta quella mattina e l di che venne si tennono le botteghie serrate et ghuardossi come fosse domenicha.

Segue una sintesi del contenuto della Bolla²⁴ e la descrizione della partenza dell'imperatore bizantino²⁵ alla cui figura viene poi dedicato molto spazio²⁶.

La lettura di questi racconti mostra i diversi punti di vista (orientale e occidentale) con cui vengono esposte le vicende cui il narratore ha assistito e/o partecipato; tutto ciò evidenzia anche le difficoltà concettuali che fu necessario affrontare per giungere alla stesura e alla firma della Bolla *Laetentur caeli*²⁷ (figg. 1-2), infatti²⁸:

i padri occidentali e orientali, dopo un lunghissimo periodo di dissensi e di discordie, affrontando i pericoli del mare e della terra, superate fatiche di ogni genere, sono convenuti, lieti e alacri, a questo concilio ecumenico col desiderio di rinnovare la santissima unione e ristabilire l'antico legame di amore fraterno. Ed essi non sono stati per nulla delusi nella loro aspettativa.

²⁴ *Ibid.*, pp. 289-90.

²⁵ *Ibid.*, p. 290.

²⁶ *Ibid.*, pp. 290-3.

²⁷ *Conciliorum oecumenicorum*, pp. 523-8. Si noti che l'incipit *Laetentur caeli et exultet terra* è un verso dell'inno di lode che il profeta Davide innalza per il ritorno dell'arca dell'Alleanza a Gerusalemme: 1 Cronache 16, 31 (vedi anche Salmo 96 [95], 11); il parallelo tra l'arca dell'Alleanza ebraica e l'unione con la Chiesa orientale è facilmente intuibile. Una descrizione dettagliata in D. BALDI, *I 'Documenti del Concilio' di Firenze e quasi sei secoli di storia*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», 53, 2017, pp. 287-381, in part. 290-3.

²⁸ *Ibid.*, p. 524.

Questo brano, tratto dalla parte iniziale della Bolla medesima, costituisce un passaggio fondamentale e ricco di significato poiché esprime chiaramente il desiderio di unione che pervadeva sia i Greci che i Latini. I Padri orientali superarono vari problemi logistici e materiali spinti proprio dalla volontà di ricostituire quell'antica unità della Chiesa di Cristo.

La Chiesa Greca divergeva infatti da quella Latina su quattro punti: la processione dello Spirito Santo (per i Greci procedeva solo dal Padre; per i Latini sia dal Padre che dal Figlio)

– la consacrazione del pane fermentato (ai Greci fu concesso di continuare a consacrarlo mentre i Latini usavano il pane azzimo)

– l'esistenza del Purgatorio per coloro che muoiono senza pentirsi (negata dai Greci, riconosciuta dai Latini)

– il primato del Vescovo di Roma cioè di Pietro (non ammesso dai Greci, sostenuto dai Latini) con la conseguente riconferma delle sedi patriarcali.

Su questi quattro punti i Greci giunsero all'accordo con i Latini, ammettendo la legittimità delle posizioni di quest'ultimi e proprio per questi motivi il testo della Bolla contiene, nella parte iniziale auliche e antiche espressioni di esultanza tratte non solo dai testi biblici (1 Cronache 16, 31; Efesini 2, 20 e 14) ma anche dal *Praeconium paschale*, cioè l'*Exultet*, da cui si estrapolano due distinte tessere (*Gaudeat ed et mater ecclesia*) per rendere ancora più solenne la gioia della Chiesa «che vede finalmente i suoi figli tornare all'unità e alla pace dopo essere stati tanto a lungo separati»²⁹.

Gli «Ermini»

Sempre nell'estate del 1439 giunsero a Firenze i rappresentanti della Chiesa armena, il 4 settembre iniziarono i colloqui tra i delegati pontifici e i quattro dottori in teologia (*vertebets*): Sarchis prelado di Caffa, Hovachim vescovo di Aleppo, Marchos e Thomas.

Il loro arrivo e la loro presenza a Firenze, da quanto si può evincere dalle fonti a nostra disposizione, non destò particolare scalpore. Gli Armeni infatti erano noti in città, già nel lontano 1321 il papa Giovanni XXII aveva sostenuto la comunità armena che a Firenze costruiva la chiesa, con annesso monastero, di S. Basilio nella parrocchia di S. Lo-

²⁹ *Ibid.*

renzo, posta in Canto alle Macine (angolo via S. Gallo e via Guelfa)³⁰. Non mancano poi attestazioni letterarie riguardo agli “Ermini” che evidenziano come i cittadini di Firenze³¹ fossero abituati alla loro presenza, a sentire le loro preghiere³², la ripetizione quasi litantica di suoni e parole poco comprensibili, ciò che il Burchiello³³ definì: la «zolfà degli Armini».

Dopo oltre due mesi di colloqui la delegazione armena giunse alla firma della Bolla *Exsultate Deo* (figg. 3-4) che presenta i seguenti punti di accordo³⁴:

- Simbolo niceno-costantinopolitano
- definizione del Concilio di Calcedonia (451 d.C.) sulle due nature di Cristo
- definizione, riguardo alle due volontà in Cristo, espresso nel Concilio di Costantinopoli IV (681 d.C.)
- accettazione dei concili precedenti
- dottrina sui Sacramenti
- simbolo di Atanasio
- Bolla *Laetentur caeli*
- riconoscimento delle feste principali di: Dio, Maria, S. Giovanni Battista.

L'unione tra la Chiesa Latina e quella Armena viene narrata dal testimone oculare Flavio Biondo che nelle *Decadi* (lib. XXX, § XIV) afferma³⁵:

³⁰ Una raffigurazione si conserva nel ms. Firenze, Biblioteca del Seminario Arcivescovile Maggiore, Codice Rustici, f. 12v oggi consultabile in *Codice Rustici. Dimostrazione dell'andata o viaggio al Santo Sepolcro e al monte Sinai di Marco di Bartolomeo Rustici*, a cura di E. Gurrieri, K. Olive e N. Newbiggin, Firenze 2015, *Facsimile del manoscritto*.

³¹ Vedi anche R.C. TRELXER, *Public Life in Renaissance Florence*, New York 1980, pp. 400-18.

³² Cecco d'Ascoli nel 1326 scrisse l'*Acerba* dove nel lib. V, 1, 24 [4718] afferma: «non como Armin cridando *Scorpi, scorpi!*» facendo riferimento al canto *Santo, santo* («Surb, surb» in armeno) ed evidenziando il fatto che già nel XIV secolo i fiorentini erano abituati a sentire le preghiere degli armeni tanto da usarle come metafora.

³³ Sonetto XCVII, 4 (*I Sonetti del Burchiello*, a cura di M. Zaccarello, Torino 2004, p. 138).

³⁴ *Conciliorum oecumenicorum*, pp. 534-59; una descrizione dettagliata in BALDI, *I Documenti del Concilio*, pp. 297-8.

³⁵ FLAVIO BIONDO, *Le Decadi*, p. 886.

Di questo avvillimento³⁶ inflitto ai buoni cristiani la consolazione venne il giorno stesso dagli Armeni, passati all'obbedienza del papa di Roma in seduta solenne nella basilica di S. Reparata, sotto il medesimo padiglione che vide la Chiesa Greca finalmente unita alla Latina. Essi accettarono da noi i canoni ed il rito della fede cristiana, ed a celebrare l'avvenimento si calcola che siano intervenuti ventimila tra Fiorentini, stranieri e curiali.

Mi limito a riportare il riassunto del decreto redatto in armeno, tradotto in un latino poco elegante ed approvato dalle due parti: "Lo armeno Narsete, al seguito degli oratori, ha letto in lingua armena quanto segue e il frate minore Basilio, interprete ufficiale delle due parti, ha poi ripetuto in lingua latina...

Fugaci notizie si leggono poi anche nel *Priorista* di Petriboni-Rinaldi³⁷:

Al tempo de' detti Priori si fece prubicha sessione nella chiesa di Santa Maria del Fiore con tutta la corte, ch'è più di 60 veschovi, e la unione di quegli d'Erminia, come dichano e brevilegi che sono colle pandette che donò lo Imperadore de' Greci alla Signioria per sua mimoria.

e nella nota manoscritta di Agnolo Gaddi³⁸:

si fé unione e choncordia fra la Chiesa di Roma e quelli dell'Erminia di più errori e dubbii aveano gli Ermini, de' quali loro ambasciadori furono chiariti.

Infine il mercante e umanista Giovanni di Pagolo Rucellai (1403-81)³⁹ nel suo *Zibaldone* ricorda⁴⁰:

Et vennesene [Eugenio IV] a fFirenze del mese di giungnio e stetteci colla corte insino all'anno 1436, poi n'andò a Bologna e di poi a fFerrara e nel 1439 ritornò in Firenze insieme collo Imperadore de' greci e stetteci sino nel 1442.

³⁶ Le torbide e squallide vicende dell'elezione dell'antipapa e le varie manovre della Chiesa molto temporali e poco spirituali.

³⁷ PETRIBONI, RINALDI, *Priorista (1407-1459)*, p. 294.

³⁸ Firenze, Archivio di Stato, Tratte, 62, f. 169r; cfr. anche BOSCHETTO, *Società e cultura*, pp. 195-6.

³⁹ Sul personaggio: G. BATTISTA, s.v. *Rucellai, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXIX, Roma 2017, pp. 72-8.

⁴⁰ GIOVANNI DI PAGOLO RUCCELLAI, *Zibaldone*, a cura di G. Battista, Firenze 2013, p. 167.

E in detto tempo si conchiuse in Firenze l'unione de' greci della differenza che era della fede et simile l'unione degli Ermini con belle et grandi disputazioni. Et fu oppinione che l'opere di messer Lionardo d'Arezo poeta dottissimo in grecho e i llatino e in ebraicho fosse chagione di disporre i detti greci interamente alla fede della Chiesa romana. Il quale messer Lionardo era in quel tempo cancelliere della Singnoria di Firenze.

«*Usque ad extremum terrae*»

A tanta gioia di tutta Italia per la conclusione di quella pace [di Cremona, fra Milano e Venezia] che la gente reputò sicuro termine di tanti mali, s'aggiunse l'arrivo degli oratori del patriarca d'Etiopia, fatto di grande rilievo, ignorandosi del tutto, in Italia, il numero, la sede e la potenza di quelle popolazioni.

Dopo l'unione dei Greci e degli Armeni, celebrata da papa Eugenio fra lo stupore del mondo, il Santo Padre vagheggiò di ricondurre al grembo della Chiesa di Roma altri popoli che sapeva essersi da secoli separati in Asia ed Africa dalla fede cattolica e dalla cattedra Apostolica Romana. Conosco le grandi spese che egli sostenne per tale disegno, mandando fidatissimi mercanti e monaci francescani e domenicani, ed in particolare assegnando la propaganda dei dogmi cristiani nell'Etiopia al celebre oratore toscano Alberto Sarteano, minorita di Siena.

Flavio Biondo, segretario del concilio, ci introduce così nella 'fantastica' questione degli Etiopi (*Dec.* XXXII. § XXXII)⁴¹ che necessita di essere accuratamente esaminata.

Copti

Erano venuti in Firenze alcuni Etiopi, et Indi, et Iacopiti, che sono cristiani, et avevano alcuna resia, et per questo mandorono alcuno dotto uomo in quella lingua, fra' quali erano certi frati di Sancto Antonio, di quegli veri frati vestiti vilissimamente, iscalzi, col cilicio in sulle carni, et non mangiavano carne, nè pesce che avessi sangue.

Fu comesso a maestro Tomaso [futuro Nicolò V] da papa Eugenio, che fussi quello che disputassi con quelle tre nationi, et lo interprete era uno viniciano che sapeva bene venti linguaggi, et ogni di dua volte maestro Tomaso era a disputare con queste tre nationi, per mezo di quello interprete.

⁴¹ FLAVIO BIONDO, *Le Decadi*, p. 931.

Dopo più tempo fatte queste disputationi, questi Indiani, Etiopi et Iacopiti venono per mezo di maestro Tomaso all'unione della Chiesa Romana, della quale unione ne sono privilegi pubblici su in palagio de' Signori, insieme con quegli de' Greci, che ancora s'unirono colla Chiesa in buona parte.

Il libraio Vespasiano da Bisticci nella *Vita di Nicolao V* si esprime con queste parole⁴², ma il testo palesa immediatamente i fraintendimenti ancora vivi nel Quattrocento⁴³.

Vespasiano menziona: gli Etiopi riferendosi ai Copti, gli Indi / Indiani indicando gli Etiopi (le conoscenze geografiche dell'epoca univano la parte orientale dell'Africa con l'India), i Iacopiti intendendo i Giacobiti che derivano il loro nome dal monaco Yā'qōb Būrde'ana (sec. VI) fondatore dei monofisiti siriani, egizi e copti.

Non si tratta quindi di tre delegazioni bensì di due: Indi (cioè gli Etiopi) ed Etiopi (cioè i Copti) che sono tutti giacobiti cioè monofisiti.

I monaci copti giunsero⁴⁴ a Firenze il 31 agosto 1441 e, se nelle narrazioni sono fusi e confusi con i monaci etiopi, nella realtà storica esiste una grande differenza tra loro, soltanto i primi infatti giunsero alla firma della Bolla di unione *Cantate Domino* (figg. 5-6) nel 1442 come testimonia, tra gli altri, il notaio Ser Giusto Giusti di Anghiari (1406-84)⁴⁵ che nel suo *Giornale* annota⁴⁶:

1441 [1442]

Domenica a dì 4 di febbraio in Fiorenze si fece assensione ovvero unione in corte in la chiesa di Santa Maria Novella alla presenza del santo padre papa Eugenio e di tutti i cardinali e tutta la corte; ciò è la Provincia e regione dell'India si unì e convertì a credere interamente in Dio secondo la fede nostra; e furono

⁴² VESPASIANO DA BISTICCI, *Le Vite*, I, pp. 44-5.

⁴³ Un quadro preciso della situazione si trova invece nel *Diario* di Geminiano Inghirami in *Fragmenta protocolli, Diaria privata, Sermones*, ed. by G. Hofmann, Roma 1951 (Concilium florentinum. Documenta et Scriptorum, series A III.2), pp. 31-40, in part. 39.

⁴⁴ Vedi S. TEDESCHI, *Etiopi e Copti al Concilio di Firenze*, «Annuario historiae Conciliorum», 21, 1989, pp. 380-407, in part. 391-2.

⁴⁵ Sul personaggio vedi R.M. COMANDUCCI, s.v. *Giusti, Giusto*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LVII, Roma 2001, pp. 182-6.

⁴⁶ N. NEWBIGIN, *I Giornali di Ser Giusto Giusti d'Anghiari (1437-1482)*, «Letteratura italiana antica», 3, 2002, pp. 41-246, in part. 73-4.

imbasciatori indiani, e uno de' detti imbasciatori si disse si faceva cardinale. Disse la messa il papa.

La Bolla⁴⁷ è così strutturata:

- Richiamo alla Dottrina trinitaria della Chiesa romana
- Ferma condanna dei manichei e degli eretici
- Superamento di alcuni precetti come la circoncisione e l'osservanza del sabato
- Infanti in pericolo di vita devono essere battezzati
- Salvezza solo per chi, prima di morire, è parte della Chiesa
- Riconoscimento dei primi sette Concili
- Riconoscimento di tutti i concili confermati da autorità papale.

Essa quindi intende fare il punto della situazione, include infatti anche le bolle firmate con i Greci (*Laetentur caeli*) e con gli Armeni (*Exsultate Deo*); in essa si revisiona tutta la dottrina cattolica, si condannano le precedenti eresie, si eliminano errori e superstizioni, si accettano i concili riconosciuti dalla Chiesa di Roma; costituisce cioè una sintesi di quanto accaduto fino a quel momento.

Etiopi

Il 2 settembre 1441 giunge⁴⁸ la delegazione etiopica destando un generale stupore e profonda incredulità, del resto gli stessi Etiopi, nella lettera (fig. 7) con cui si presentarono al papa, affermavano: «crediamo che qui nessuno giunga da regione più lontana della nostra Etiopia, quasi fuori dal mondo»⁴⁹.

La straordinarietà dell'evento⁵⁰ è testimoniata dall'attenzione con cui questi monaci furono esaminati e dall'ampia narrazione che su

⁴⁷ *Conciliorum oecumenicorum*, pp. 567-83; una descrizione dettagliata in BALDI, *I Documenti del Concilio*, pp. 298-9.

⁴⁸ TEDESCHI, *Etiopi e Copti*, pp. 391-2.

⁴⁹ FLAVIO BIONDO, *Le Decadi*, p. 932; il passo corrisponde al doc. originale: *Orientalium documenta minora*, ed. by G. Hofmann, Roma 1953 (Concilium florentinum. Documenta et Scriptores, series A III.3), pp. 64-5; vedi ora O. RAINERI, *Lettere tra i Pontefici romani e i Principi etiopici (secc. XII-XX). Versioni e integrazioni*, Città del Vaticano 2005, pp. 24-6 (testo etiopico), pp. 26-9 (versione latina), pp. 30-1 (traduzione italiana). Una descrizione dettagliata del doc. XVII in BALDI, *I Documenti del Concilio*, pp. 299-300.

⁵⁰ Vedi per es. M. SALVADORE, *The Ethiopian Age of Exploration: Prester John's*

di essi si conserva, in particolare nelle *Decadi* di Flavio Biondo lib. XXXII:

[§ XXXIII]⁵¹ (La missione del minorita Alberto da Sarteano in Etiopia)
 Costui [frate Alberto da Sarteano], superate le difficoltà ed i pericoli che i cristiani incontrano nel recarsi da Cipro ad Alessandria ed in altri luoghi della Palestina e della Siria, passando tra i più accaniti e feroci nemici del cristianesimo, giunse al Cairo ed a Babilonia dove s'intrattenne molti giorni col patriarca d'Etiopia, capo di centocinquantamila fedeli che là convivono coi saraceni, e che egli governa in nome di Costantino Zareiacob, re di tutta l'Etiopia. Quando riuscì a capire il pensiero di lui e del suo re nei riguardi del papa di Roma, andò a Gerusalemme dove dimorò presso l'abate Nicodemo, delegato del patriarca e del re d'Etiopia al governo della Palestina e della Siria. Da ciascuno dei due governatori ebbe quattro monaci, uno dei quali aveva il padre ancora vivente e capo di trentamila cavalieri al comando del suo re, un altro era figlio di una personalità ancor più influente, il cancelliere del re. Ventiquattro mesi dopo la sua partenza [autunno 1439], Alberto da Sarteano giungeva con quelli a Firenze [2 settembre 1441], e dimostrava che, a saper fare le cose bene, quelle innumerevoli popolazioni sarebbero state ricondotte al cristianesimo e che con la loro potenza facilmente si sarebbero cacciati, da Gerusalemme e dai luoghi santi della Siria, i barbari nemici di Cristo.

[§ XXXIV]⁵² (Testo del messaggio dell'imperatore etiopico)
 Gli otto monaci, presentati in pubblico al cospetto del papa, dei cardinali e di tutta la Curia romana, presentarono scritti in lingua araba, che vennero letti prima in quella lingua, poi in latino: «Tutte le persone che giungono al tuo cospetto, o beatissimo Padre, [...]

Riteniamo che da ottocento, i più dicono da novecento anni, nessun pontefice romano ci abbia rivolto una sola parola di saluto, fosse pure di poco conto.

Il tuo sommo vanto e la grandezza della letizia nostra è dunque nell'aver tu solo e per primo desiderato unire alla tua fede e a te stesso l'imperatore e la gente d'Etiopia convocandone la congregazione, il patriarca e l'abate che hanno sede al Cairo e in Gerusalemme.

Essi ci hanno inviato qui, come risulta dalle lettere a te indirizzate che hai sott'occhio [...]

Discovery of Europe, 1306-1458, «Journal of World History», 21, 2010, pp. 593-627: 616-22.

⁵¹ FLAVIO BIONDO, *Le Decadi*, pp. 931-2.

⁵² *Ibid.*, pp. 932-3.

Erano in effetti trascorsi otto secoli da quando, con la presa di Babilonia (9 aprile 641), la conquista araba dell'Egitto bizantino era giunta al suo culmine, tutto ciò aveva tagliato fuori dal bacino del Mediterraneo l'Etiopia cristiana che fu quasi totalmente dimenticata dall'Occidente.

Proprio per questo motivo la presenza della delegazione etiopica sconvolse terribilmente i contemporanei tanto da quasi non credere ai loro occhi e alle loro orecchie.

[§ XXXV]⁵³ (Tre cardinali interpellano i monaci della ambasceria etiopica)
Dopo che gli oratori furono ospitati con tutti gli onori, il papa ed il collegio decisero di farli interrogare dagli eminentissimi cardinali Giuliano Cesarini di Santa Sabina, romano, Giovanni di Terouanne, francese, Giovanni di Torquemada, spagnolo.

La maggiore difficoltà nel raccogliere le deposizioni fu nell'incapacità degli interpreti, sicché essi rispondevano da incompetenti su cielo, clima, equinozi, durata del giorno, caratteri dell'oceano, archeologia, storia e simili argomenti.

[§ XXXVI]⁵⁴ (Notizie geografiche sull'Etiopia)

Nel campo delle conoscenze comuni, dissero che il clima è come in Italia. I popoli più vicini alla Libia sono arsi e neri, altrove abbondano i bianchi e gli abbronzati. Vi cresce il frumento, l'uva, l'olio, le messi come da noi ed anche di più. Buoi e cavalli sono più grandi, e, come essi credono, più forti dei nostri, vi sono animali selvaggi e domestici come da noi, ed altre specie qui sconosciute. I fiumi hanno corso più impetuoso e portano le acque in un lago così esteso, da parere un mare, o sono affluenti del Nilo, di cui gli indigeni affermarono di conoscere benissimo le fonti.

Il territorio confina con l'India. Quando si obiettò che Tolomeo, espertissimo geografo molto apprezzato da greci e latini, insegna che fra l'Etiopia e l'India vi sono il Mar Rosso col Golfo d'Aden, i golfi Persico e d'Oman, il mare Arabico e le provincie d'Arabia, Persia, Partica e Carmanica, risposero che noi siamo in errore, o che esiste un'altra India al loro confine orientale, con popoli tanto numerosi, da impedire con guerre quasi continue che vi si estenda il dominio sovrano d'Etiopia.

[§ XXXVII]⁵⁵ (Difficoltà di comunicazioni fra Egitto ed Etiopia)

Dissero che i Romani, quand'erano all'apogeo della loro potenza, non li sottomisero e neppure li conobbero per la difficoltà di arrivarvi, occorrendo

⁵³ *Ibid.*, p. 933.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 934.

⁵⁵ *Ibid.*

cinquanta giorni di cammino dalla frontiera meridionale dell'Egitto, dove il sovrano occupa adesso il Cairo e Babilonia, alla parte più settentrionale dell'Etiopia, in clima torrido e suolo tanto selvaggio, coperto da monti di sabbia mobili sotto le raffiche del vento come onde di mare, che non vi è dimora d'uomini e nessuno mai vede belve che di là provengano o uccelli che vi emigrino. Essi stessi, quando vogliono andare a Babilonia od al Cairo, si prendono ciascuno due cammelli, uno con sella da trasporto e tenda per la notte, l'altro coi viveri per il viaggiatore e per entrambi i giumenti, e una provvista d'acqua di cui quel terribile deserto manca completamente.

Ad accrescere il disagio, vi si annidano predoni arabi, di vita e costumi bestiali, che risparmiano solo gli Etiopi temendone la potenza. A tutti gli altri rubano i viveri sicché gli sventurati muoiono di fame o vengono uccisi se reagiscono. [§ XXXVIII]⁵⁶ (Ragguagli sulla dinastia etiopica)

Interrogati sul monarca, da noi in Siria ed in Egitto soprannominato prete Gianni, risposero ch'egli ha dispetto dell'assurdo nomignolo coniato per lui. Il suo vero nome è Zareiacob, che significa «prole del profeta Giacobbe». Egli però è chiamato per la sua dignità Costantino, per esser simile di valore e di potenza a quel Flavio Costantino che trasferì a Bisanzio la sede dell'impero romano. Gli obbediscono, dicono essi, cento sovrani, ognuno dei quali possiede un regno maggiore dei regni d'Europa. L'esercito di Zareiacob conta cinquecento capi militari, ciascuno a capo di cinquantamila cavalieri, non armati solo di arco e rozzi come ne hanno veduto in Siria, ma ben protetti ed eleganti come dicono d'averne veduti alcuni in Italia. Coprono con l'elmo il capo, con la corazza il torso, le gambe proprie e del cavallo sino allo zoccolo con coturni di cuoio così ben fatti da reggere ai colpi d'arma senza impacciare le mosse della cavalcatura. Dissero che gli Etiopi si valgono molto dell'arco, e l'usano assai meglio dei Siri. Le notizie date sul vettovagliamento corrispondono a quelle già esposte: l'enorme esercito ha viveri in abbondanza, ogni capo ne fornisce i suoi e requisisce per la corte del re, oltre il pollame, tremila buoi al giorno, occorrendone diecimila quando si danno banchetti o convegni.

Riemerge però lo storico che giustamente si preoccupa della credibilità del suo racconto e fornisce l'indicazione delle fonti cui ha attinto.

[§ XXXIX]⁵⁷ (Attendibilità di dette notizie)

So bene che siffatte notizie sembrano assurde, e che moltissimi ne fanno oggetto di sogni e favole, non di storia. Vorrei però che riflettessero sulla dottrina e

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 934-5.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 935.

scrupolosità di un Alberto da Sarteano, avvedutissimo anche nelle pratiche civili. Egli riferisce cose che ha udito anche da uomini autorevoli e insigni come il patriarca e l'abate, e ha scelto i migliori fra i monaci da condurre a Roma. Ciò dovrebbe bastare a rendere attendibili quelle notizie, anche se non si tien conto che erano presenti i tre cardinali, uomini che danno lustro alla loro alta dignità più di quanto ne ricevano.

Non poteva mancare il riferimento alla *Geographia* di Claudio Tolomeo che, dopo essere stata un *desideratum* dell'Occidente latino, venne tradotta dal greco, ma ben presto i suoi limiti furono evidenti, come era naturale per un testo tecnico del II secolo d.C.

[§ XL]⁵⁸ (Inesattezze di Tolomeo)

Molti esperti di storia romana e greca sostengono che tali notizie, né riferite né giustificate dagli scrittori antichi, debbano ritenersi pure invenzioni. Essi oppongono l'autorità del grande geografo Tolomeo il quale, dopo l'isola di Meroe nel Nilo ed un breve accenno all'Etiopia, tratteggia la parte dell'Africa più lontana dal Mediterraneo e le coste oceaniche come luoghi ignoti agli Etiopi, e ne concludono che oltre l'Etiopia, nota a Tolomeo, non esistono popoli contro i quali debba lottare quell'immaginario e formidabile esercito di Zareiacob Costantino.

[§ XLI]⁵⁹ (Confronto fra l'Antico Testamento e Tolomeo)

Ma so bene che Tolomeo ignorò delle regioni settentrionali tante cose che l'età nostra conosce. Basta dire che dà per ignoti nell'Atlantico il Mare Britannico e le sue terre emerse, mentre noi conosciamo cinquanta isole abitate da uomini, e vediamo nella Curia Romana gli oratori del vescovo, loro asseगतo da papa Eugenio, litigare con quelli del popolo che vorrebbe a turno trasferire in ciascuna isola la sede episcopale. Abbiamo sicure testimonianze che tra quelle coste britanniche c'è un mare esteso come l'Adriatico, e tutto all'intorno gli abitanti sono rozzi, ma cristiani.

Tolomeo avendo conosciuto dell'Etiopia soltanto la piccola parte che confina con l'Egitto, non poté conoscere le regioni più lontane. Ma più delle congetture valga la massima autorità del Vecchio Testamento, che nel secondo libro dei Paralipomeni⁶⁰ racconta dell'etiope Zare che mosse con un milione di uomini contro Asa, re della Giudea. Costui disponeva di trentamila uomini della tribù di Giuda, duecentottantamila di quella di Beniamino, eppure non si ritenne

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 935-6.

⁶⁰ 2 Cronache 14, 7-12; ma anche 1 Re 15, 9-24.

in grado di opporsi col suo esercito a quella moltitudine di Etiopi, ed implorò l'aiuto divino.

Quanto alle province di quella regione date da Tolomeo come conosciute, si legge nel principio del libro di Esther⁶¹ che il re Assuero mosse dall'Etiopia per dominare l'India con centoventi province. Se Tolomeo tra l'Etiopia e l'India ne mette solo quattro, al massimo sei con la traversata del Mar Rosso, non resta che ammetterne altre con le quali gli Etiopi sono in guerra.

Si è qui assistito al confronto tra *auctoritas* (Vecchio Testamento) e *antiquitas* (Tolomeo)⁶²; la *Geographia* infatti come opera antica per l'Occidente è rilevante solo perché, dopo molti secoli, è stata riscoperta e non perché ha goduto di un continuo utilizzo. Le parole finali del capitolo, nella loro semplice ed efficace struttura, mostrano come la visione diretta della realtà riesca ad annullare l'autorevolezza di testi che per secoli sono stati un riferimento indiscusso⁶³.

Seguono alcuni paragrafi sulla Chiesa di Etiopia:

- [§ XLII]⁶⁴ (I Sacramenti praticati dalla Chiesa etiopica)
- [§ XLIII]⁶⁵ (Orientamento e dottrina della Chiesa etiopica)
- [§ XLIV]⁶⁶ (Edifici sacri e liturgia)

Hanno chiese e santuari molto meno grandi e adorni dei nostri, tranne la basilica, più monumentale e fastosa, dicono essi, di quella fiorentina di Santa Reparata. [...]

- [§ XLV]⁶⁷ (Norme sul matrimonio, le festività ecc.)

⁶¹ Esther 1, 1.

⁶² Sulla questione vedi anche D. BALDI, *Gli auctores nella Cosmographiae introductio (1507)*, in 'Certissima signa'. A Venice Conference on Greek and Latin Astronomical Texts, ed. by F. Pontani, Venezia 2017, pp. 313-48, in part. 337-9.

⁶³ Vedi P. GAUTIER DALCHÉ, *The Reception of Ptolemy's Geography (End of the Fourteenth to Beginning of the Sixteenth Century)*, in *Cartography in the European Renaissance*, ed. by D. Woodward, Chicago 2007 (The History of Cartography, 3.1), pp. 285-364, in part. 309-12; ID., *La Géographie de Ptolémée en Occident (IV^e-XVI^e siècle)*, Turnhout 2009, pp. 183-8; TEDESCHI, *Etiopi e Copti*, pp. 380-407.

⁶⁴ FLAVIO BIONDO, *Le Decadi*, p. 936.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 936-7.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 937.

⁶⁷ *Ibid.*

- [§ XLVI]⁶⁸ (Origine dello scisma etiopico)
- [§ XLVII]⁶⁹ (Prospettive di un intervento etiopico contro gli Arabi in Palestina)

Questa lunga serie di testi (§§ XXXIII-XLVII) viene qui estesamente citata per comprendere più agevolmente la peculiarità e il notevole interesse che questo squarcio narrativo ricopre all'interno di un'opera storica, come le *Decadi*, che affronta oltre dieci secoli di vicende (dal sacco di Roma di Alarico fino agli eventi contemporanei), mediante un'esposizione spoglia e per nulla incline alla retorica, dove i fatti sono trattati con toni disincantati e apatici.

Anche l'umanista Poggio Bracciolini (1380-1459)⁷⁰, testimone oculare e attore degli eventi qui affrontati in qualità di *secretarius domesticus* del papa Eugenio IV, ci ha lasciato una lunga nota nel suo *De varietate fortunae* (IV, 578-625)⁷¹:

Quasi nello stesso tempo essendo da me interrogati, tramite un interprete, certuni che erano partiti dall'Etiopia per venire dal Pontefice a motivo della fede, intorno al luogo del Nilo ed alla sua sorgente e se fosse a loro noto, due di loro affermarono che per patria essi erano vicini alle sue fonti. Allora sopravvenne un forte desiderio di conoscere quelle cose che agli stessi antichi scrittori e filosofi e a Tolomeo, che sulle sorgenti del Nilo scrisse per primo, sembra che fossero ignote. I quali sulla sorgente e sull'accrescimento del Nilo essendo incerti, fecero molte congetture. E quelle cose che erano state rivelate nella loro relazione e molte altre, che avevano narrato [a me] che interrogavo, sembrarono degne di essere conosciute e di essere affidate alle lettere.

Attestarono che il Nilo sorge vicino alla regione equinoziale alle radici di altissimi monti, le cui sommità sono sempre riempite da nebbie, da tre sorgenti non grandi, due delle quali distano fra loro quaranta passi; e cinquecento passi più sotto l'acqua congiunta insieme dà vita al fiume che non può essere passato a guado.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 937-8.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 938.

⁷⁰ Sul personaggio vedi: E. BIGI, A. PETRUCCI, s.v. *Bracciolini, Poggio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XIII, Roma 1971, pp. 640-6 e, almeno, *Poggio Bracciolini 1380-1980: nel VI centenario della nascita*, a cura dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1982.

⁷¹ POGGIO BRACCIOLINI, *De varietate fortunae*, ed. a cura di O. Merisalo, Helsinki 1993, pp. 174-5.

Della terza che è abbondante, e dista dalle precedenti per un miglio, dopo diecimila passi l'acqua si congiunge alle altre fonti.

Testimoniano che il Nilo viene accresciuto maggiormente con le acque di mille fiumi, da entrambi i lati in esso affluenti. Nei mesi di marzo, aprile, maggio vengono versate piogge da grandi acquazzoni, con le quali i fiumi aumentati danno incremento al Nilo e provocano inondazione.

Dicono che le acque del Nilo prima che si mescolino con quelle degli altri fiumi sono dolcissime e sapidissime, e coloro che vi si lavano vengono mondati dalla scabbia e dalla lebbra.

Per un tempo di quindici giorni al di là delle sorgenti del Nilo [dicono] che vi sono fertili regioni abitate, e là ed in esse moltissime egregie città.

Vicino alla sorgente del Nilo vi è una città, dalla quale sarebbero usciti, di nome Varmaria, di 25.000 passi di perimetro, esattamente perfezionata. In essa di notte mille cavalieri sono di guardia per tener lontani i tumulti della moltitudine. Questa regione è gradevole per l'aria temperata e per il suolo più fertile degli altri, cosicché produce tre volte in un anno erbe e due volte biade; di frumento e di vino abbonda quella regione, benché la massima parte degli Etiopi usi acqua confezionata con orzo in luogo di vino.

Fico, pesca, mela, melarancia e certi [frutti] simili a cocomeri nostri. E dicono che limoni e cedri e tutti quei frutti, eccettuate le mandorle, presso di loro vengono colte. Riferirono che moltissimi sono gli alberi mai sentiti nominare e a noi sconosciuti.

Ma per la difficoltà dell'interprete, che conosceva soltanto la lingua degli Arabi, non fu facile mettere in lettere. [...]

Tutta l'Etiopia ha comunque le stesse lettere, ma per la vastità delle regioni, lingue diverse. [...]

Tra l'Etiopia e l'Egitto si trovano luoghi deserti per cinquanta giorni. [...]

Tutti gli Etiopi hanno vita molto più lunga di noi. Infatti vivono oltre i centoventi anni. Molti fino a centocinquanta anni⁷².

Il testo prosegue poi (626-668), fino alla fine del libro, con ricche descrizioni dell'abbigliamento, degli animali e di molto altro ancora.

Gli Etiopi, come abbiamo già detto, nonostante il notevole scalpore e il vasto interesse suscitato, non giunsero a un accordo anche perché i monaci non ricoprivano una posizione tale da prendere questo tipo di decisioni ed erano andati dal Papa non «per disputare su questioni

⁷² A. GROSSATO, *L'India di Nicolò de' Conti*, Padova 1994, pp. 43-4.

di fede, ma per sentire ed accettare tutto ciò che tu [Eugenio IV] spiegherai loro»⁷³.

Essi quindi, pur non contribuendo direttamente alla grande causa unitaria della Chiesa, ebbero un peso impressionante sul piano intellettuale, hanno innescato infatti un meccanismo straordinario di conoscenza che ha portato, nel corso del tempo, molti frutti non solo dal punto di vista geografico o demoscopico, ma culturale nel suo complesso.

Concilio di popoli, scritture e culture

Il Concilio⁷⁴ dal 1439 al 1442 (anno dell'ulteriore trasferimento a Roma) vide non solo lunghe discussioni, ma anche documenti scritti⁷⁵, che sancivano gli accordi tra le varie Chiese:

Et di tutta questa solenità, le scritture, avendole ordinate tutte il cardinale di sancto Agnolo, Ceserino, sendosi fatte in Firenze, volle il cardinale, per la memoria di sì degno atto, ch'elle vi rimanessino, et per questo volle che tutti gli originali di questa unione fussino in palagio de' Signori ad perpetuam rei memoriam. Et fece fare una casetta fornita d'ariento, et missevi drento tutte quelle iscritture et de' Greci, et degli Armeni, et Jacopiti, et Indiani, et donolle alla Signoria le tenessi ad perpetuam rei memoriam di sì degno atto⁷⁶.

⁷³ E. CERULLI, *L'Etiopia del secolo XV in nuovi documenti storici*, «Africa italiana», 5, 1933, pp. 57-112, in part. 67; A. ELLI, *Storia della Chiesa ortodossa Tawāhēdo d'Etiopia*, 2 voll., Milano 2017, I, pp. 434-46.

⁷⁴ Nell'ampia letteratura riguardante il Concilio di Firenze si segnala: J. GILL, *The Council of Florence*, Cambridge 1959 (ristampato ancora nel 1982 con correzioni dell'autore); ID., *Il Concilio di Firenze*, Firenze 1967 (tr. it. di A. Orsi Battaglini); *Christian Unity. The Council of Ferrara-Florence 1438/39-1489*, ed. by G. Alberigo, Leuven 1991; *The History of the Council of Florence* (tr. by Basil Popoff), ed. by J.M. Neale, London 1861.

⁷⁵ Abbiamo sopra menzionato solo alcuni dei documenti che si conservano oltre che nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, anche all'Archivio Segreto Vaticano e in altre biblioteche; sui Documenti del Concilio rimasti a Firenze vedi D. BALDI, *La rinascita dei 'Documenti del Concilio' di Firenze*, in *Griechisch-byzantinische Handschriftenforschung. Traditionen, Entwicklungen, neue Wege*, hrsg. von C. Brockmann et al., 2 voll., Berlin-Boston 2020, II, pp. 591-6; ID., *I 'Documenti del Concilio'*, pp. 287-361.

⁷⁶ VESPASIANO DA BISTICCI, *Le Vite*, I, p. 20 (*Vita di Eugenio IV P.P.*).

Tali accordi non ebbero, sul piano pratico, particolari influssi, anzi nella maggioranza dei casi rimasero quasi lettera morta, ma a questo punto un parallelo evangelico (Giovanni 12, 24) risulta quanto mai opportuno: «se il chicco di grano, caduto a terra, non muore, rimane solo, se invece muore, produce molto frutto». Come infatti la morte di Cristo genererà il nuovo popolo di Dio che accoglierà Greci ed Ebrei e uomini di ogni paese, tutti ugualmente da lui redenti, così il Concilio di Firenze, col suo apparente fallimento, ha posto le basi per la formazione delle nuove chiese orientali.

Un concilio è sempre un fattore sociale di primissimo ordine, a un concilio prendono parte uomini di elevata cultura e con loro entrano in circolazione anche idee e oggetti culturali, in primo luogo i libri. Certamente Firenze, già nei primi decenni del secolo XIV, aveva avuto modo di conoscere gli Armeni; nel 1360 aveva inoltre assistito alla creazione della prima cattedra di greco, che dopo pochissimi anni sarebbe cessata per essere riattivata nel 1396.

La comunicazione tra le culture presenti sulle sponde del Mediterraneo esisteva, come è noto, ma continuava a non essere particolarmente radicata, basti pensare alle idee confuse che si avevano riguardo agli Etiopi. Fu proprio grazie al Concilio di Firenze che la civiltà occidentale ha avuto la possibilità di confrontarsi, in modo ufficiale, con altre civiltà progredendo nella conoscenza, pur con oggettivi limiti.

Attuali risultano, del resto, le parole di Eugenio Garin in riferimento al Concilio⁷⁷:

Si tratta di un grande evento, e di una grande illusione, di cui non è stata ancora messa a fuoco la risonanza nella storia di Firenze, come non è stata valutata con esattezza la misura in cui, quell'incontro di dotti e di politici, di uomini di Chiesa e di cultura dell'Oriente e dell'Occidente, agì sulle caratteristiche della civiltà fiorentina della seconda metà del Quattrocento e più in generale, su tutto il Rinascimento.

Un tentativo di rievocazione storica del Concilio si ebbe il primo maggio del 1938 quando in Firenze, a conclusione della Settimana di studio (27 aprile-1° maggio) promossa dall'Associazione per l'Oriente cristiano, si svolse una processione (con partenza dalla Cattedrale e arrivo in S. Maria Novella), in testa alla quale stava la reliquia di S.

⁷⁷ E. GARIN, *Umanisti, artisti, scienziati. Studi sul Rinascimento italiano*, Roma 1989, p. 153 (ora riedito dalle Edizioni della Normale, Pisa 2021).

Giovanni Crisostomo e dopo lo stendardo della Cattedrale seguivano i rappresentanti: Etiopi, Armeni, Rumeni, Ruteni, Russi, Greci e numerosi Latini.

Qualche anno dopo, il 9 maggio 1940 prese avvio la *Mostra triennale delle Terre italiane d'Oltremare*⁷⁸, cioè le manifestazioni che celebravano l'espansione politica ed economica dell'Italia fascista sui mari e sulle terre d'oltremare; la prima mostra si intitolava *Celebrazione della gloria dell'impero italiano nell'Africa del Nord e nel Mediterraneo*. Fu scelta come sede Napoli, per la sua posizione centrale, essendo un eccellente punto di partenza per la politica coloniale del regime. In tale esposizione tematica universale venne inserito anche il Doc. XVII⁷⁹ (fig. 7), dei Documenti del Concilio conservati in Biblioteca Medicea Laurenziana, (*Lettera di Nicodemo, abate del monastero etiopico di Gerusalemme, ad Eugenio IV*). Tale documento, dopo aver perduto il suo valore teologico ed ecclesiale, in questa sede assunse un significato esclusivamente ideologico, assurgendo ad antica testimonianza dei rapporti tra Italia ed Etiopia⁸⁰.

Un testo scritto vedeva totalmente annullato il suo contenuto per diventare un mero simbolo politico e demagogico, come appare evidente da queste parole⁸¹:

La Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, che verrà inaugurata dal Duce in Napoli, a Fuorigrotta nella zona dei Campi Flegrei, il 9 Maggio 1940-XVIII, sarà una rassegna panoramica e sintetica delle realizzazioni del valore e del lavoro italiano in Africa e documenterà la capacità di espansione nel mondo della Stirpe Italica.

La Triennale d'Oltremare:

- Riallacerà l'impero dei Cesari all'Impero del Littorio, mercè una schematica illustrazione della colonizzazione mediterranea dell'Urbe; della espansione civile e mercantile delle Repubbliche Marinare; della vasta azione dei nostri pionieri, esploratori, missionari e mercanti in Africa; delle conquiste militari; della vittoriosa resistenza opposta dal popolo italiano all'esperienza sanzionistica; della fondazione dell'Impero fascista.

⁷⁸ Un panorama complessivo in *Introduzione alla Triennale d'Oltremare*, «Etiopia», 4/1, 1940, pp. 5-36; *Triennale d'Oltremare*, «Etiopia», 4/5, 1940, pp. 13-83.

⁷⁹ Su di esso vedi BALDI, *I Documenti del Concilio*, pp. 299-300.

⁸⁰ In realtà già nel 1933 l'orientalista Enrico Cerulli (1898-1988) aveva iniziato a pubblicare i suoi studi sull'argomento: *L'Etiopia del secolo XV*, pp. 58-80.

⁸¹ Testo tratto da «Etiopia», 3/5, 1939, p. 22.

- Presenterà i nostri possedimenti (Africa Orientale, Libia, isole dell'Egeo, Tien-Tsin) nei loro aspetti geografici, storici, archeologici, etnografici, economici, ecc.

- Documenterà tutto il complesso delle attività politiche, sociali, economiche, culturali, con le quali l'Italia Fascista si appresta a fare delle nostre terre d'oltremare una fonte rigogliosa di benessere e di potenza della patria.

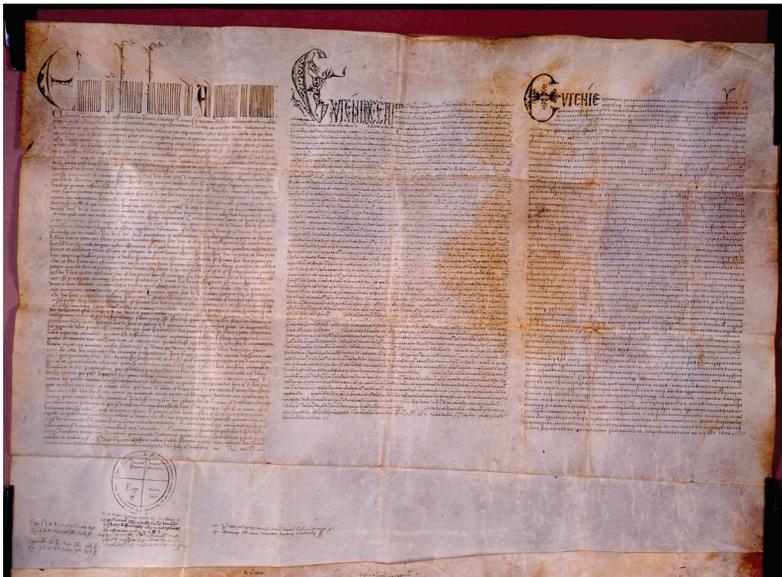
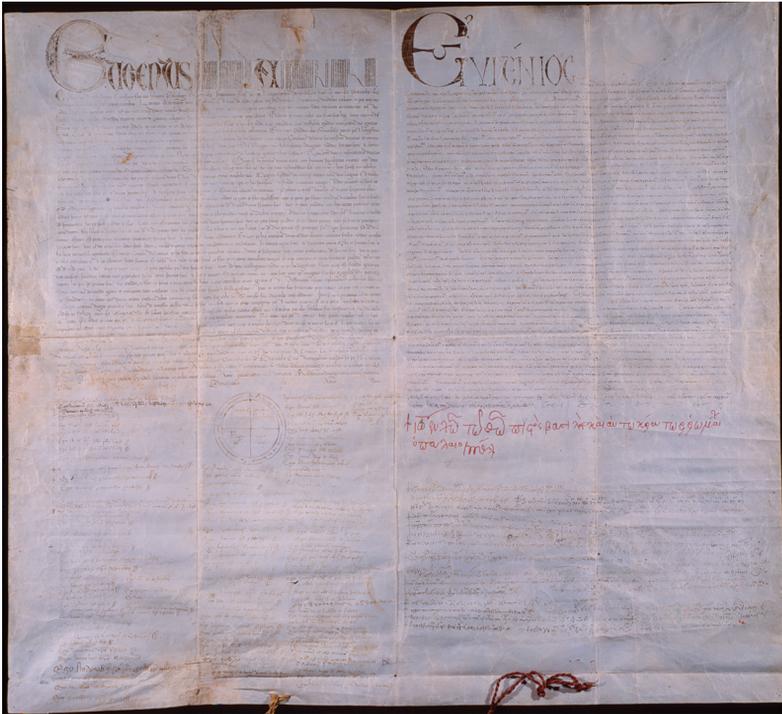
La Triennale d'Oltremare, esaltando le glorie passate, documentando gli sforzi e le conquiste recenti, presentando ed illustrando la risorta potenza imperiale nei suoi molteplici aspetti, vuole essere non solo un atto di consapevole orgoglio, ma anche e soprattutto un centro di orientamento per gli Italiani di Mussolini che hanno ripreso il passo delle Quadrate Legioni.

Il pericolo, con i decenni, non è per nulla scomparso, si è infatti ormai perduta la percezione della sacralità del libro e del testo in esso contenuto, concetto che era molto ben chiaro alle persone fino all'epoca moderna: si pensi all'esposizione dell'antico cimelio delle Pandette il 29 marzo 1529 da Palazzo Vecchio in Firenze⁸². Il valore della parola scritta, sia essa un testo sacro o profano, non può essere scisso dal suo contenitore (il libro), pena la totale perdita di sacralità.

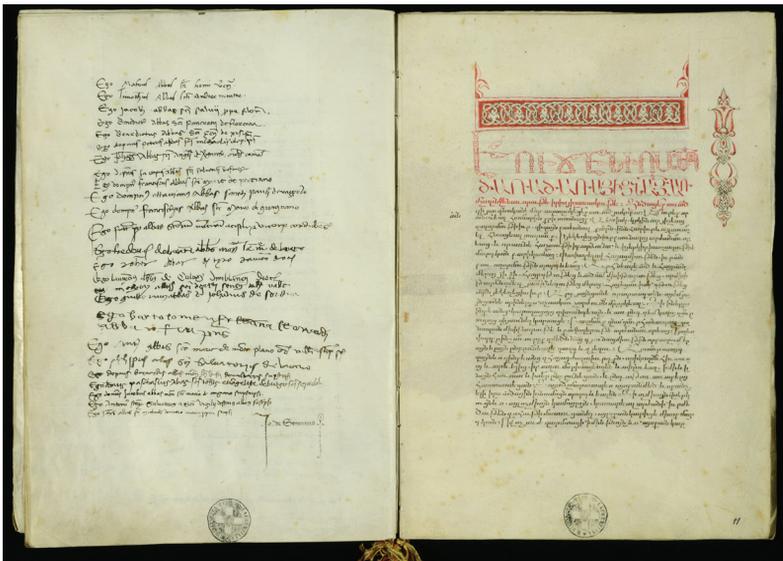
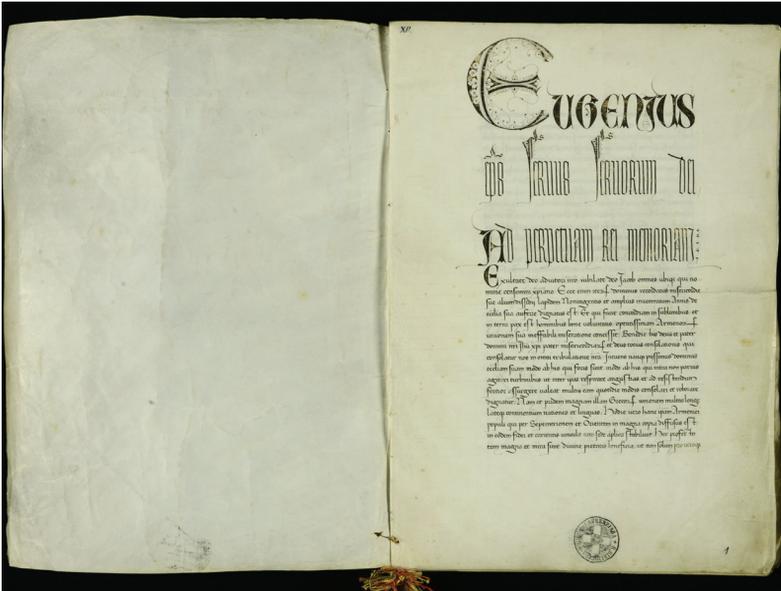
In conclusione, verso la metà del Quattrocento, la varietà di lingue e la molteplicità di popoli crearono nella maggior parte profondo stupore, meraviglia grande e anche una certa ritrosia iniziale, ma negli umanisti tutto questo suscitò la curiosità intellettuale che, di fronte a una realtà fino a quel momento poco o per niente conosciuta, li condusse a un arricchimento culturale, non solo a livello personale ma complessivo. Oggi più che mai questo atteggiamento costituisce per noi un prezioso insegnamento, senza dimenticare che gli Antichi oltre a essere oggetto di ammirazione, sono anche soggetti che possono essere interrogati su questioni cruciali come i rapporti tra popoli e culture diverse.

DAVIDE BALDI BELLINI

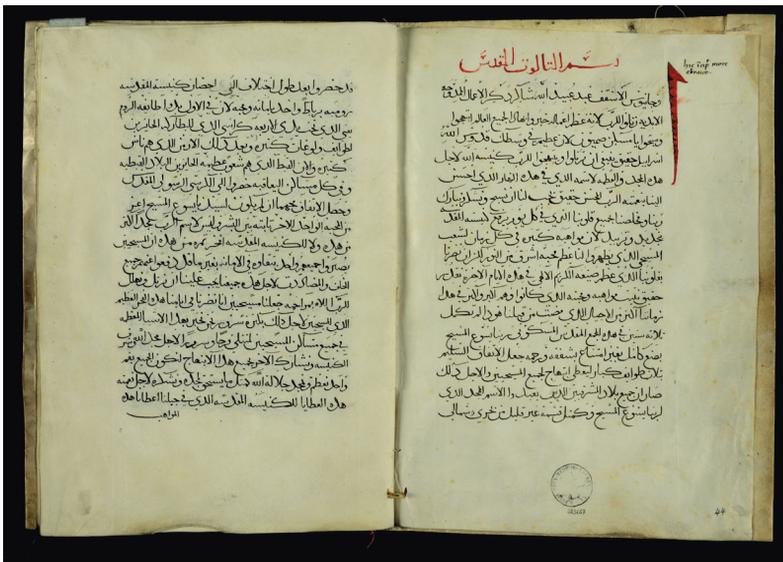
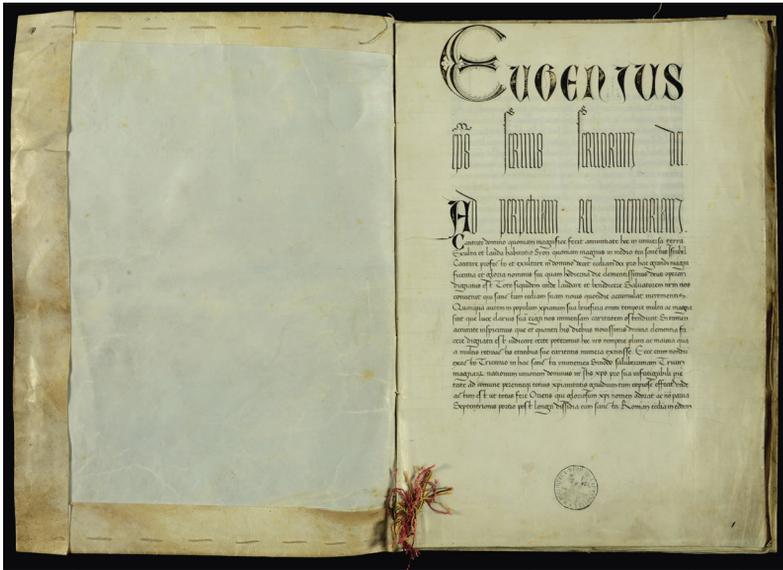
⁸² Vedi D. BALDI, *Il Codex Florentinus del Digesto e il 'Fondo Pandette' della Biblioteca Laurenziana (con un'appendice di documenti inediti)*, «Segno e Testo», 8, 2010, pp. 99-186, in part. 150-1.



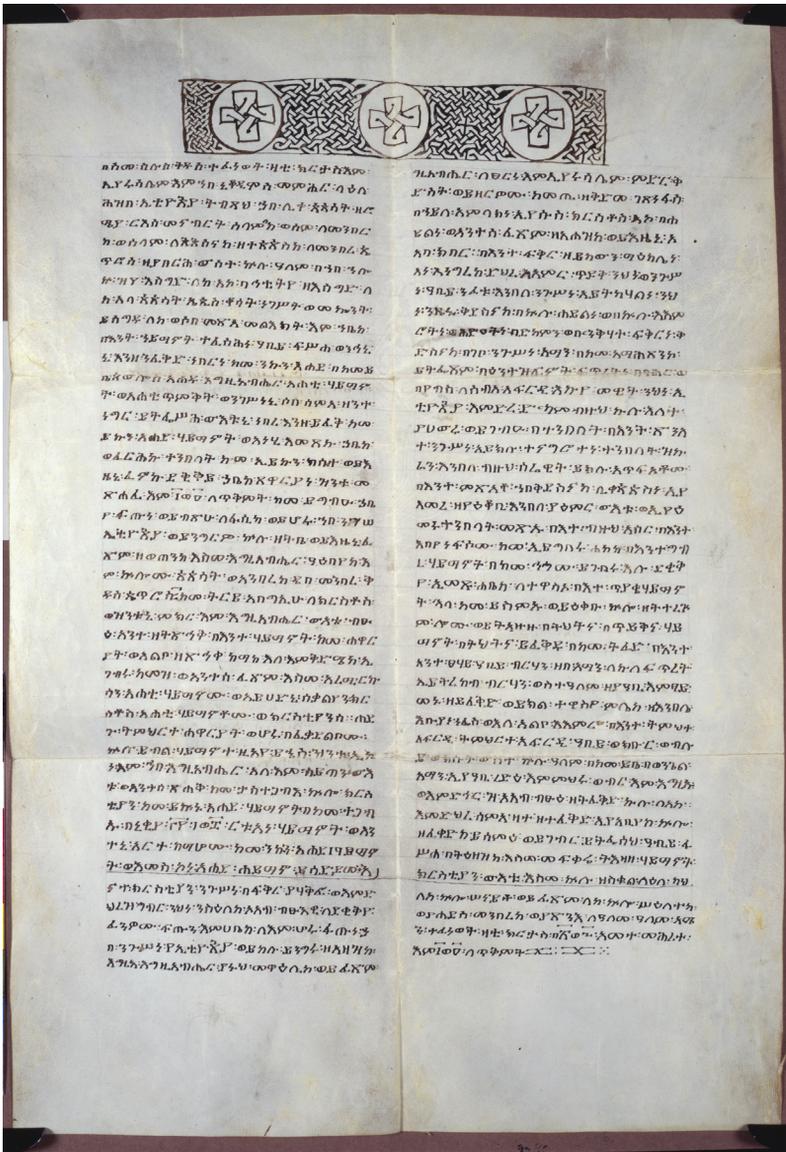
1. Bolla *Laetentur coeli* (latino/greco). Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Documenti del Concilio*, Doc. I.
2. Bolla *Laetentur coeli* (latino/greco/paleoslavo). Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Documenti del Concilio*, Doc. IV.



3. Bolla *Exultate Deo* (latino/armeno). Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Documenti del Concilio*, Doc. XII, ff. 1v-1r.
4. Bolla *Exultate Deo* (latino/armeno). Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Documenti del Concilio*, Doc. XII, ff. 10v-11r.



5. Bolla *Cantate Domino* (latino/arabo). Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Documenti del Concilio*, Doc. XV, f. 1r.
6. Bolla *Cantate Domino* (latino/arabo). Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Documenti del Concilio*, Doc. XV, ff. 43v-44r.



7. Lettera di Nicodemo, abate del monastero etiopico di Gerusalemme, a Eugenio IV (etiopico). Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Documenti del Concilio*, Doc. XVII.

Indagini su un *artista viajero* nella prima metà del Quattrocento. Il caso di 'Giuliano Fiorentino'

«*El siglo de oro*» valenciano

La folgorante stagione del Gotico Internazionale conobbe a Valencia una delle sue espressioni più vivaci, grazie all'arrivo di maestri catalani, fiamminghi e toscani al cospetto del sovrano Martín I *el Humano*, raffinato mecenate e bibliofilo d'eccezione, il quale scelse la città del Turia come sede prediletta della sua corte itinerante sin dal 1396¹.

Se fino all'elezione del fu *Infante* Martín era stata Barcellona a simboleggiare il fulcro del potere politico della Corona d'Aragona, a partire dall'ultimo decennio del Trecento Valencia riuscì a rivaleggiare con la grande città comitale anche in virtù di un crescente benessere economico, dettato in primo luogo dalla fortuna delle compagnie mercantili straniere che vi si insediarono². La penisola iberica si era

¹ Le fotografie del *trascoro* della Cattedrale di Valencia, alcune delle quali vengono presentate qui per la prima volta, sono state eseguite nel giugno del 2018 durante una campagna fotografica condotta da Mauro Magliani, Marco Furio Magliani e Barbara Piovan nell'ambito della mia tesi di perfezionamento (discussa nel luglio 2019). I ringraziamenti vanno anche alla Scuola Normale, in particolare a Massimo Ferretti, Flavio Fergonzi e Monia Manescalchi, per aver seguito e supportato ogni fase del progetto.

¹ Martín I aveva mostrato il suo forte legame con il territorio valenciano già da quando nel 1386 scelse di dar vita alla grande biblioteca nella Certosa di Vall de Crist, per cui si veda M.J. ROY MARÍN, D. NAVARRO BONILLA, *La librería del rey Martín I El Humano: aproximación metodológica para su estudio*, in *Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, 2 voll., Zaragoza 1999(= «Aragón en la Edad Media», 14-15), II, pp. 1369-82; M. MIQUEL JUAN, *Martín I y la aparición del Gótico internacional en el Reino de Valencia*, «Anuario de Estudios Medievales», 33, 2003, 2, pp. 781-814, in part. 781-83.

² P. IRADIEL, *Valencia y la expansión mediterránea de la Corona de Aragón*, in *En las costas del Mediterráneo occidental. Las ciudades de la Península Ibérica y del reino de Mallorca y el comercio mediterráneo en la Edad Media*, coord. por D. Abulafia

imposta infatti da tempo come base ideale per il commercio, dove dall'entroterra la produzione delle lane nei monti del Maestrazgo confluiva – passando per Tortosa – verso il porto di Barcellona, che insieme a quelli di Valencia e Maiorca formava un ideale triangolo geografico dove si concentrarono i traffici di tutto il Mediterraneo occidentale³. Nelle tre piazze di scambio le merci venivano smistate lungo le principali rotte verso l'Europa del Nord, l'Africa settentrionale, la Sardegna, la Sicilia, Napoli, Genova nonché la Toscana, che si impose presto sulle coste iberiche grazie all'attiva presenza dei suoi operatori economici⁴. Nello stesso 1396 in cui Martín I saliva al trono

y B. Garí, Barcelona 1997, pp. 155-70; D. ABULAFIA, *L'economia mercantile nel Mediterraneo occidentale (1390ca.-1460ca.): commercio locale e a lunga distanza nell'età di Alfonso il Magnanimo*, in Id., *Mediterranean Encounters, Economic, Religious and Political 1100-1550*, Aldershot 2000, pp. 21-41; M.E. SOLDANI, *Il commercio internazionale all'epoca di Martino l'Umano*, in *Martí l'Humà. El darrer rei de la dinastia de Barcelona (1396-1410). L'Interregne i el Compromís de Casp*, coord. por M.T. Ferrer i Mallol, Barcelona 2015, pp. 519-32.

³ Il testo di riferimento rimane ancora F. MELIS, *Aspetti della vita economica medievale (studi nell'Archivio Datini di Prato)*, Firenze 1962, insieme a M. DEL TREPPO, *I mercanti catalani e l'espansione della Corona d'Aragona nel secolo XV*, Napoli 1972. Cfr. anche F. MELIS, *I mercanti italiani nell'Europa medievale e rinascimentale*, a cura di L. Frangioni, Firenze 1990 (Opere sparse di Federico Melis, 2), pp. 215-31 e 251-76; ABULAFIA, *L'economia mercantile*.

⁴ Per una bibliografia generale, oltre ai già citati MELIS, *Aspetti della vita economica* e DEL TREPPO, *I mercanti catalani*, si rimanda anche a M.T. FERRER I MALLOL, *Els italians a terres catalanes (Segles XII-XV)*, «Anuario de Estudios Medievales», 10, 1980, pp. 393-467; G. NIGRO, *Gli operatori economici toscani nei paesi catalani a cavallo del '400. Alcuni casi esemplari*, in *Aspetti della vita economica medievale*, Atti del convegno di studi, intr. di B. Dini, Firenze 1985, pp. 283-303; D. IGUAL LUIS, *La ciudad de Valencia y los tascanos en el Mediterráneo del siglo XV*, «Revista d'Historia Medieval», 6, 1995, pp. 79-110; ID., G. NAVARRO ESPINACH, *Relazioni economiche tra Valenza e l'Italia nel basso Medioevo*, «Medioevo: saggi e rassegne», 20, *Corona d'Aragona e Mediterraneo. Strategie d'espansione, migrazioni e commerci nell'età di Giacomo II*, a cura di M.E. Cadeddu, 1995, pp. 61-98; D. IGUAL LUIS, *Valencia e Italia en el siglo XV. Rutas, mercados y hombres de negocios en el espacio económico del Mediterráneo occidental*, Valencia 1998, pp. 191-302; M.E. SOLDANI, *Uomini d'affari e mercanti toscani nella Barcellona del Quattrocento*, Barcelona 2010; EAD., *Tuscan Merchants in Catalonia and Catalan Merchants in Tuscany. A New-Double Perspective Approach to Mercantile Relations in the Medieval Mediterranean*, in *Medieval Urban*

d'Aragona nasceva anche la Compagnia Datini di Catalogna. Proprio a Valencia ne venne fondata la sua 'casa-madre', connessa ai fondachi di Barcellona e Maiorca, che riuscì a monopolizzare il commercio della produzione della lana grazie alla sua presenza diretta a Sant Mateu – nel cuore del Maestrazgo – dove fu aperta una filiale che consentì alla Compagnia di controllare una gran parte del mercato locale e di alimentare le manifatture laniere che Francesco di Marco Datini possedeva a Prato⁵.

Di fatto, non sarebbe possibile concepire la storia valenciana del Quattrocento – suo vero e proprio *siglo de oro*⁶ – senza un quadro di riferimento marittimo che fu soprattutto tessuto connettore di realtà locali. Allo schiudersi del secolo la città si era infatti già pienamente consolidata come un privilegiato punto di approdo dove convergevano i traffici verso gli empori delle Fiandre, del Portogallo e soprattutto del Maghreb – da cui era assicurato un accesso diretto al commercio di schiavi e dell'oro sudanese – oltre che per le rotte di cabotaggio verso sud, le acque catalane e il florido mercato delle Baleari⁷. Grazie al suo agile inserimento nella cosiddetta «ruta de las islas», Valencia riuscì a

Identity. Health, Economy and Regulation, ed. by F. Sabaté Curull, Newcastle upon Tyne 2015, pp. 89-109; P. IRADIEL, *El Mediterráneo medieval y Valencia. Economía, sociedad, historia*, Valencia 2017, pp. 347-66; S. TOGNETTI, *Gli uomini d'affari toscani nella Penisola Iberica (metà XIV secolo - inizio XVI secolo)*, «eHumanista», 38, 2018, pp. 83-98. Sul «modello di organizzazione capitalistica dei mercanti fiorentini» si veda più di recente B. FIGLIUOLO, *Alle origini del mercato nazionale. Strutture economiche e spazi commerciali nell'Italia medievale*, Udine 2020, pp. 31-52.

⁵ MELIS, *Aspetti della vita economica*, pp. 237-79; DEL TREPPO, *I mercanti catalani*, pp. 287 sgg.; H. HOSHINO, *L'arte della lana in Firenze nel basso medioevo. Il commercio della lana e il mercato dei panni fiorentini nei secoli XIII-XV*, Firenze 1980, pp. 123-38; J. BORDES GARCÍA, *Il commercio della lana di 'San Mateo' nella Toscana del Quattrocento: le dogane di Pisa*, «Archivio storico italiano», 165/4, 2007, pp. 635-64; A. ORLANDI, *Un pratese nel Maestrazgo. Tuccio di Gennaio, commerciante di lana*, in Francesco di Marco Datini. *L'uomo, il mercante*, a cura di G. Nigro, Firenze 2010, pp. 389-96.

⁶ Così come lo definisce evocativamente IRADIEL, *El Mediterráneo medieval*, pp. 347-66.

⁷ Il porto valenciano riusciva a offrire prodotti molto richiesti, come zucchero, frutta secca e zafferano, che in precedenza provenivano dal Levante, cfr. IRADIEL, *Valencia y la expansión*; ABULAFIA, *L'economia mercantile*, pp. 22-41. Riguardo all'importante attività di monetazione d'oro e d'argento a Valencia nel tardo Medioevo si rimanda a E.J. HAMILTON, *Money, Prices, and Wages in Valencia, Aragon, and Navarre, 1351-*

giocare un ruolo decisivo nel Mediterraneo occidentale e a invertire la secolare egemonia mercantile fino ad allora quasi esclusivamente catalana⁸.

Se poi il flagello della Peste Nera aveva confinato la popolazione di mezza Europa all'interno delle antiche cerchie urbane, a Valencia l'esponentiale crescita demografica registrata nella seconda metà del Trecento costrinse invece a un necessario ampliamento della cinta muraria. Tale espansione era determinata non solo dal naturale aumento della popolazione ma ancor più da quella folta comunità internazionale che gremiva la città, capace di intessere una solida rete di relazioni commerciali e finanziarie dal forte potere attrattivo, approfittando di tutti quei vantaggi offerti dai vincoli economici e politici con le aree insulari e peninsulari italiane. Un'aggregazione composita anche dal punto di vista religioso, dove ribolliva una *mezcla* di culture in cui ebrei, cristiani e musulmani operavano tra i banchi della *Boatella* e le logge dei mercanti, nonostante i rapporti tra le tre comunità non fossero sempre dei più distesi⁹.

I rapporti intrattenuti dal sovrano sia con la corte parigina che con quella papale ad Avignone, i maggiori centri di diffusione del Gotico Internazionale, erano agevolati da illustri legami dinastici tutti al femminile: la principessa lorenese Violante de Bar, nipote del Duca

1500, Cambridge (MA) 1936, pp. 273-80, e più di recente a SOLDANI, *Uomini d'affari*, pp. 122 sgg.

⁸ J.E. RUIZ-DOMÈNEC, *Ruta de las especias/ruta de las islas. Apuntes para una nueva periodización*, «Anuario de Estudios Medievales», 10, 1980, pp. 689-97; A. BOSCOLO, *Catalani nel Medioevo*, Bologna 1986, in part. pp. 49-72; J. GUIRAL-HADZIIHOSSIF, *Valence, port méditerranéen au XV^e siècle (1410-1525)*, Paris 1986; EAD., *Commerce maritime et paysage urbain à Valence*, in *Le città portuali del Mediterraneo. Storia e archeologia*, Atti del convegno di studi, a cura di E. Poleggi, Genova 1989, pp. 141-50; IGUAL LUIS, NAVARRO ESPINACH, *Relazioni economiche*; IRADIEL, *Valencia y la expansión*; ABULAFIA, *L'economia mercantile*; D. IGUAL LUIS, 'Non ha portto alcuno, ma sola spiaggia'. *La actividad marítima valenciana en el siglo XV*, «Aragón en la Edad Media», 25, 2014, pp. 101-34; ID., *En las rutas del Mediterráneo: naves y operadores económicos del siglo XV entre la Corona de Aragón e Italia*, in *Rutas de comunicación marítima y terrestre en los reinos hispánicos durante la Baja Edad Media. Movilidad, conectividad y gobernanza*, coord. por J.A. Solórzano Telechea y F. Martín Pérez, Madrid 2020, pp. 135-60.

⁹ Le complesse e stratificate dinamiche dei rapporti fra le suddette comunità sono efficacemente analizzate da A. VANOLI, *La Spagna delle tre culture. Ebrei, cristiani e musulmani tra storia e mito*, Roma 2006.

di Berry e seconda moglie dell'ormai defunto re Juan I (fratello di Martín I), sin dal suo arrivo in Spagna si era distinta per lo sfarzo della sua corte¹⁰; poi Maria de Luna, sposa del sovrano Martín, erede di una delle più potenti famiglie della nobiltà aragonese e soprattutto imparentata con l'antipapa Benedetto XIII, quel Pedro de Luna a cui il re aveva giurato fedeltà assoluta durante gli anni convulsi dello Scisma d'Occidente¹¹. La presenza occasionale, ma sempre più frequente, della corte di Martín I a Valencia e la prospettiva di committenze prestigiose favorirono presto l'arrivo di molti artisti stranieri nella città del Turia tanto da profilarne una fisionomia unica tra i centri di produzione tardogotica europea. Tra i più attivi sulla scena locale spiccavano i nomi del catalano Pere Nicolau insieme a Marçal de Sax, originario delle Fiandre¹², e al fiorentino Gherardo Starnina. Giorgio Vasari, nel medaglione biografico dedicato a quest'ultimo, ricorda come alcuni suoi lavori a fresco nella basilica di Santa Croce a Firenze «furono poi cagione di farlo conoscere a' mercanti spagnuoli, che venuti a Fiorenza per lor bisogni, partendosi, in Ispagna appresso il loro re lo condussero»¹³. Al di là dell'effettiva veridicità dell'aneddoto¹⁴ e non essendo ad ora chiare le motivazioni che spinsero Starnina a lasciare

¹⁰ La passione libraria di Violante de Bar non era di certo da meno di quella del cognato Martín I: A. VÁRVARO, *Los itinerarios de la cultura. Hombres, libros e ideas*, in *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Catálogo de la exposición, coord. por M. Natale, Madrid 2001, pp. 101-15, in part. 112.

¹¹ MIQUEL JUAN, *Martín I*, in part. pp. 784 sgg.

¹² M.H. DUBREUIL, *Valencia y el Gótico Internacional*, 2 voll., Valencia 1987; MIQUEL JUAN, *Martín I*, in part. pp. 791-7; *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI / L'impronta fiorentina e fiamminga a Valencia. Pittura dal XIV al XVI secolo*, Catálogo de la exposición, coord. por F. Benito Doménech y J. Gómez Frechina, Valencia 2007; M. MIQUEL JUAN, *El viaje de artistas y obras de arte en el Mediterráneo occidental en el siglo XV*, in *Els catalans a la Mediterrània medieval*, coord. por L. Cifuentes i Comamala, R. Salicrú i Lluch y M.M. Viladrich i Grau, Roma 2015, pp. 57-76.

¹³ Nell'edizione giuntina di GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 9 voll., Firenze 1966-87, II (testo), 1967, p. 292. Non è chiaro tuttavia se il racconto alluda al re Juan I de Castilla o al re Juan I de Aragón.

¹⁴ Anche la sua partecipazione alla decorazione della cappella Castellani in Santa Croce viene infatti messa in dubbio dalla critica, più propensa a intravedere negli af-

Firenze per la Spagna, le parole di Vasari contribuiscono certamente a evocare l'eccezionale mobilità sociale che animava al tempo le due sponde del Mediterraneo occidentale. Giunto a Valencia nel 1395, dopo un primo soggiorno a Toledo, Starnina vi rimase fino al 1401. L'alta qualità dei suoi lavori e l'apprezzamento da parte dei committenti gli permisero di guadagnarsi il titolo di «pictor civis Valencie» e di rivaleggiare con l'affermata bottega di Pere Nicolau dove, oltre a Marçal de Sax, lavoravano anche alcuni di quei giovani pittori – come Antoni Peris, Gonçal Peris e Jaume Mateu – che avrebbero poi dominato il panorama artistico locale¹⁵.

Molte delle nobili famiglie valenciane che nel corso del Trecento avevano saputo imporsi sulla collettività grazie al peso delle loro monete, manifestavano ora il desiderio di esibire lo *status* conquistato promuovendo un mercato del lusso che orientò la domanda verso la produzione di grandi *retablos*, la cui forza espressiva si enfatizzava soprattutto attraverso un peculiare carattere monumentale che comportò l'esigenza di individuarne l'adeguata collocazione all'interno di spazi sacri. Così i *retablos* presero posto nelle cappelle private e nei chiostrini oppure campeggiarono maestosi dietro all'altare maggiore, come una quinta scenografica di grande effetto. La mancanza di artisti locali capaci di lavorare a queste opere imponenti agevolò i succitati pittori stranieri a inserirsi sul mercato, ai quali spettarono i compensi

freschi i caratteri della bottega di Agnolo Gaddi, per cui si veda almeno L. BELLOSI, *Come un prato fiorito: studi sull'arte tardogotica*, Milano 2000, p. 97.

¹⁵ Sugli anni valenciani di Starnina si rimanda soprattutto a: F. SRICCHIA SANTORO, *Sul soggiorno spagnolo di Gherardo Starnina e sull'identità del 'Maestro del Bambino Vispo'*, «Prospettiva», 6, 1976, pp. 11-29; J. VAN WAADENOIJEN, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*, Firenze 1983, in part. pp. 24-6; DUBREUIL, *Valencia*, I, pp. 5-46 e 157-62; A. DE MARCHI, *Gherardo Starnina (documentato dal 1387 al 1409, morto prima del 1413)*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Catalogo della mostra, a cura di M.T. Filieri, Livorno 1998, pp. 260-71; C.B. STREHLKE, scheda 2, in *Pittura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Catálogo de la exposición, coord. por F. Benito Domenech y J. Gómez Frechina, Valencia 2002, pp. 22-33; J. GÓMEZ FRECHINA, *Ecce italiani en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI*, in *La impronta florentina*, pp. 17-60, in part. 24-34; M. MIQUEL JUAN, *Starnina e altri pittori toscani nella Valencia medievale*, in *Intorno a Lorenzo Monaco. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Atti del convegno di studi, a cura di D. Parenti e A. Tartuferi, Livorno 2007, pp. 32-43; M.L. PALUMBO, *Riflessioni sul soggiorno di Gherardo Starnina a Valenza*, «Matèria», 12, 2017, pp. 49-69.

più generosi dell'esigente committenza valenciana¹⁶. Legioni di *carpinteros* e *pedrapiquers* operavano dunque all'intaglio e al montaggio della struttura seguendo modelli e disegni dei maestri, ufficialmente incaricati alla direzione dei lavori, che grazie alle loro qualità di *imagineros* si occupavano dell'impaginazione figurativa dell'opera¹⁷.

Nonostante la città fosse divenuta un polo catalizzatore capace di attrarre pittori di fama sembrò mancare un reale interesse verso la scultura, fatta eccezione per i monumenti funebri, ancora prevalentemente subordinata al rango di ornamento architettonico. Rispetto agli altri territori della Corona d'Aragona la produzione di *retablos* lapidei non ebbe infatti particolare fortuna nel regno di Valencia¹⁸, almeno

¹⁶ J. BERG SOBRÉ, *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, Columbia (MO) 1989, pp. 27-48; J.V. GARCÍA MARSILLA, *La demanda y el gusto artístico en la Valencia de los siglos XIV al XVI*, in *La luz de las imágenes*, Catálogo de la exposición, coord. por H. Borja Cortijo, Valencia 2001, pp. 105-37, in part. 106-9; M. MIQUEL JUAN, *Los clientes de retablos en la Valencia del gótico internacional*, in *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, coord. por L. Hernández Guardiola, Alicante 2006, pp. 13-44; EAD., *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valencia 2008, pp. 44-118; A. SERRA DESFILIS, M. MIQUEL JUAN, *La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos*, «Archivo de Arte Valenciano», 91, 2010, pp. 13-37; M. MIQUEL JUAN, *La novedad de lo desconocido. Las aportaciones foráneas como elemento de lujo y ostentación en los retablos medievales valencianos*, in *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las elites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, coord. por S. Brouquet y J.V. García Marsilla, Valencia 2015, pp. 503-26.

¹⁷ BERG SOBRÉ, *Behind the Altar Table*, pp. 49-71; MIQUEL JUAN, *Retablos, prestigio y dinero*, pp. 165 sgg.; SERRA DESFILIS, MIQUEL JUAN, *La madera del retablo*; M. MIQUEL JUAN, *Dibujo y diseño. La práctica de la pintura gótica*, in *Ver y crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*, coord. por M. Miquel Juan, O. Pérez Monzón y M. Bueso Manzanar, Madrid 2016, pp. 15-41. Per uno sguardo più ampio sull'origine e diffusione dei retabli in ambito europeo si veda *Les premiers retables (XII^e-début du XV^e siècle). Une mise en scène du sacré*, Catalogue d'exposition, éd. par P.Y. Les Pogam et C. Vivet-Pecllet, Paris 2009; sulla diversificazione di competenze anche nell'esecuzione di politici e pale d'altare in Italia fra Tre e Quattrocento si rimanda invece al bello studio di M. O'MALLEY, *The Business of Art. Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven (CT) 2005, in part. pp. 23-46.

¹⁸ Si conoscono solo due esempi nella zona del Maestrazgo, di cui restano pochi frammenti nella chiesa *arciprestal* di San Mateo e nel monastero di Santa Maria de Benifassà. M. GÓMEZ-FERRER, *La Cantería Valenciana en la primera mitad del XV: El*

fino al secondo decennio del Quattrocento quando iniziarono i lavori per il *trascoro* in alabastro della Cattedrale (fig. 1). L'incarico per la sua esecuzione venne affidato nel 1415, dopo numerosi insuccessi¹⁹, all'*i-maginer*o Jaume Esteve (nativo della vicina Xàtiva) il quale si impegnava per un compenso di 17.000 soldi reali di Valencia ad attendere entro tre anni al compimento dell'opera – a partire dall'arrivo di tutto l'alabastro necessario in città²⁰. Si trattava senza dubbio di un progetto

Maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea, «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», 9-10, 1997-98, pp. 91-105, in part. 93; SERRA DESFILIS, MIQUEL JUAN, *La madera del retablo*; MIQUEL JUAN, *La novedad*, p. 505.

¹⁹ L'annoso progetto rientrava in un più ampio programma di rinnovamento della Cattedrale che risaliva al 1382, quando si decise di sostituire l'antico portale occidentale del coro (il *trascoro*, su cui vd. nota 22) con uno nuovo in pietra, affidando il lavoro alla bottega del *maestro de obra* Joan Franch. La committenza non fu però soddisfatta né di questo né di un secondo portale sempre eseguito da Franch nel 1392 e decise dunque di rivolgersi (già nel 1394) a Guillem Solivella, maestro della Cattedrale di Lleida, per eseguirne una terza versione. Tuttavia, il mancato arrivo a Valencia dell'artista fece sì che questi venisse nuovamente sollecitato con un altro contratto nel 1397 ma, ancora una volta, senza successo. Si veda principalmente J. SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia 1909, pp. 214-5; M. MIQUEL JUAN, *El coro de la catedral de Valencia (1384-1395). La introducción de nuevos elementos decorativos del gótico internacional en Valencia*, in *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*, coord. por A. Serra Desfilis, Valencia 2010, pp. 349-76.

²⁰ Sebbene il contratto specificasse la volontà di impiegare l'alabastro di Besalù (ossia quello delle cave di Beuda, vicino Gerona, allora nel Regno d'Aragona), nel dicembre del 1416 si ha notizia di un pagamento liquidato per conto della Cattedrale di 250 fiorini aragonesi per il trasporto in città di un carico di «lapides» proveniente però dal regno di Navarra: vd. Archivo de la Catedral de Valencia (d'ora in poi ACV), *Protocolos Notariales*, Notario Luis Ferrer (3677, B), fecha 10 diciembre 1416; cfr. anche J. SANCHIS Y SIVERA, *La escultura valenciana en la Edad Media. Notas para su historia*, «Archivo de Arte Valenciano», 10, 1924, pp. 3-29, in part. 8. Non è chiaro dunque se la committenza avesse cambiato idea, optando per un rifornimento esclusivo da altre cave navarrine, o se si trattasse semplicemente di un *lapsus calami*, considerando che l'alabastro aragonese veniva importato a Valencia proprio dal Regno di Navarra. Su questo cfr. F. ESPAÑOL, *El alabastro como material escultórico en ámbito hispano en época gótica: las canteras de Girona*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: commande, production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, éd. par R. Alcoy et A. Dominique, Paris 2012, pp. 577-91, in part. 578; K. WOODS, *Cut in Alabaster. A Material of Sculpture and its European Traditions 1300-1530*, London-Turnhout

suntuoso, tenendo conto della quantità di denaro pattuito per realizzarlo e dell'imperiosa clausola del contratto: l'opera doveva essere «bona, bella e notable, e be enlevada, axi com se pertany a la seu»²¹. La funzione peculiare del *trascoro* non era infatti dissimile da quella scenografica dei grandi *retablos*, considerando che la sua collocazione permetteva di mostrarsi ai fedeli non appena varcata la soglia dell'edificio sacro e di sortire, grazie alle sue dimensioni monumentali e alla ricchezza della decorazione, quasi l'effetto di una seconda facciata²². La scelta di impiegare l'alabastro poté essere motivata, verosimilmente, dalla fascinazione esercitata dalle proprietà traslucide del materiale – «dotato di una natura più acquatica che terrestre»²³ – e dal colore bianco che oltre a evocare un valore simbolico di purezza ne favoriva la somiglianza con il marmo, al cui pregio veniva spesso equiparato²⁴.

2018, pp. 17-8. Sulla base delle indicazioni fornite dal contratto del 1415 e delle notizie conservate nei registri della Cattedrale, non sembra dunque plausibile la proposta di M. MARTÍ, *El alabastro valenciano y un libro de cantera de piedra del siglo XIV*, in *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material*, Congreso internacional, coord. por C. Morte García, Zaragoza 2018, pp. 255-72 che suggerisce di individuare la provenienza dell'alabastro per il *trascoro* dalle vicine cave di Picassent, a sud-ovest di Valencia.

²¹ Il termine *Seo* o *Seu*, rispettivamente nella variante valenciana e catalana, sta a indicare la Cattedrale. Il documento citato (ACV, *Protocolos Notariales*, Notario Luis Ferrer (3677, A), fecha 21 de junio 1415) venne scoperto e pubblicato, in parte, da SANCHIS Y SIVERA, *La catedral*, p. 215, nota 2, e poi, per intero, in ID., *La escultura*, pp. 5-7.

²² Il *trascoro* (la parola allude alla sua posizione *detrás del coro*) costituiva uno degli elementi architettonici più caratteristici degli edifici sacri spagnoli, di cui si possono ammirare alcuni esempi ancora *in situ*, come nel caso delle cattedrali di Toledo, León, Barcellona, Saragozza e Siviglia. Per la bibliografia specifica si rimanda a J. RIVAS CARMONA, *Los trascoros de las catedrales españolas. Estudio de una tipología arquitectónica*, Murcia 1994 e ID., *El trascoro: de muro a capilla*, in *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, Actas del simposio, coord. por R. Yzquierdo Perrín, La Coruña 2001, pp. 187-204. Cfr. anche J.E.A. KROESEN, *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*, Leuven-Paris-Walpole 2009, pp. 165-85.

²³ Come lo avrebbe definito Jean Perréal quasi un secolo dopo attingendo dal suo gergo di alchimista, parlando della «nature plus froiz et aquatiques que terrestres» dell'alabastro in una lettera indirizzata nel gennaio 1511 a Louis Barangier (segretario di Margherita d'Austria): P. PRADEL, *Les autographes de Jean Perréal*, «Bibliothèque de l'École des Chartres», 121, 1963, pp. 132-86, in part. 169.

²⁴ Sul significato simbolico dell'alabastro si veda ancora WOODS, *Cut in Alabaster*, pp. 143-78.

L'apprezzamento per le sue qualità costituiva dunque parte integrante dell'opera, rappresentando oltremodo anche il rango dei committenti²⁵, senza contare che la larga diffusione dei suoi giacimenti in Spagna ne agevolava la reperibilità²⁶.

Il programma narrativo del *trascoro* valenciano – uno dei più antichi tra quelli sopravvissuti nella penisola iberica²⁷ – prevedeva secondo il contratto l'esecuzione di dodici rilievi raffiguranti *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*, posti su due registri (rispettivamente, sei in quello superiore e sei in quello inferiore) collegati a coppie secondo le tematiche iconografiche corrispondenti²⁸. Esteve fu incaricato di organizzare una squadra di collaboratori composta da maestri capaci e adatti al tipo di compito richiesto²⁹. Buona parte del materiale giunse

²⁵ Si rimanda alle riflessioni di M. FERRETTI, *Minime considerazioni sulla geografia della scultura del Rinascimento in Italia*, in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Atti del convegno di studi, a cura di L. Gaeta, 2 voll., Galatina 2007, I, pp. 31-40 sulla dinamica dei materiali come caso-studio da considerare necessariamente in aggiunta alla nota 'griglia' di E. CASTELNUOVO, C. GINZBURG, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, coord. ed. P. Fossati, 12 voll., Torino 1979-83, I, *Materiali e problemi. Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, 1979, pp. 283-352.

²⁶ Su questo cfr. ESPAÑOL, *El alabastro*.

²⁷ Non si può dimenticare il drammatico bilancio seguito agli anni della guerra civile spagnola sotto il regime di Francisco Franco, negli anni Trenta del secolo scorso, in cui si stima la distruzione di circa il 70 per cento delle chiese iberiche. Ad oggi, il più antico *trascoro* sopravvissuto (ancora nella sua collocazione originaria) è quello della Cattedrale di Toledo, risalente alla fine del XIV secolo. Cfr. anche *supra*, nota 22.

²⁸ Partendo da sinistra, le *Storie* collegate raffigurano: la *Crocifissione* e *Il miracolo del serpente di bronzo*; la *Discesa al Limbo* e *Sansone che scardina le porte di Gaza*; la *Resurrezione di Cristo* e la *Liberazione di Giona dal ventre della balena*; l'*Ascensione di Cristo* e l'*Ascensione di Elia sul carro di fuoco*; la *Pentecoste* e la *Consegna delle Tavole della Legge*; l'*Incoronazione della Vergine* e l'*Incontro tra Salomone e Betsabea*. Tutte le *Storie* del Nuovo Testamento si susseguono seguendo fedelmente la narrazione temporale e, di conseguenza, dovette rimanere invariata anche la disposizione di quelle veterotestamentarie a loro corrispondenti nel registro inferiore; questo è lo stesso ordine con cui le si vede ancora oggi e si può supporre che non abbia subito modifiche nel tempo.

²⁹ «Que [...] lo dit mestre haja bons e aptes maestres e suficientes a la obra», in ACV, *Protocolos notariales*, Notario Luis Ferrer (3677, A), fecha 21 de junio 1415.

in città solo nei primi mesi del 1417³⁰ e il cantiere del *trascoro* dovette avviarsi a ruota di qualche mese. A parteciparvi già nel luglio del 1418 fu un fiorentino di nome «Juliá», che i documenti ricordano impegnato a lavorare l'alabastro in una bottega adiacente alla Cattedrale³¹ e che riscosse inoltre almeno tre pagamenti, negli anni successivi (nel 1419, 1420 e nel 1422)³², per la consegna di altrettante coppie di *Storie*.

Da poco più di un secolo a questa parte, la critica storico-artistica ha tentato di decifrare l'enigma celato dietro alla figura di questo anonimo 'Giuliano Fiorentino', affascinata soprattutto dagli evidenti «echi ghibertiani» riverberati nel *trascoro* e che per primo puntualmente rivelò Carl Justi nel 1890³³. Le *Storie* valenciane sembravano infatti parlare la

³⁰ «Centum viginti lapidibus magnis de alabastro quos de certis partibus duci fecisti in barchis pro opere seu fabrica chori», in ACV, *Protocolos notariales*, Notario Luis Ferrer (3678), fecha 22 de marzo y 8 de mayo 1417; cfr. anche SANCHIS Y SIVERA, *La catedral*, p. 216.

³¹ «Item a V de juliol fiu serrar les portes de la botiga del alberch de la pavordia on obra lo florentí de la pedra del alabaust per que y agues major claror», in ACV, *Llibres de Obra*, sig. 1477, año 1418, c. 17v. Il documento fu scoperto e pubblicato per la prima volta sempre da SANCHIS Y SIVERA, *La catedral*, p. 216, nota 6, che ritrovò i pagamenti del 1419, 1420 e 1422 (anche se quest'ultimo segnato erroneamente al 1424, cfr. *infra*, nota 32). Questa bottega, dove veniva depositato di volta in volta il carico di alabastro, era situata nella casa della prepositura di Carlos Jordán de Urríes, arcidiacono maggiore della Cattedrale e cardinale di San Giorgio in Velabro, che venne affittata al Capitolo per lo scopo. Su questo cfr. *infra*, nota 63.

³² Questi pagamenti vennero registrati sia nei *Llibres de Obra* che negli atti del notaio della Cattedrale, Jaume Pastor. Il primo risale all'11 dicembre 1419, segnato in ACV, *Llibres de Obra*, sig. 1477, año 1419, c. 16v e in ACV, *Protocolos notariales*, Notario Jaume Pastor (3545), c. 187v – in quest'ultimo lo si nomina «Juliano Noffri, florentino, magistro ymaginaire»; il secondo pagamento al 26 luglio 1420, segnato in ACV, *Llibres de Obra*, sig. 1478, año 1420, c. 14v e in ACV, *Protocolos notariales*, Notario Jaume Pastor (3545), c. 392r; il terzo pagamento al 22 maggio 1422, in ACV, *Llibres de Obra*, año 1423, c. 17v e in ACV, *Protocolos notariales*, Notario Jaume Pastor (3545), c. 322v – in quest'ultimo la firma di Giuliano è apposta insieme a quella di Esteve. Si veda anche J.V. GARCÍA MARSILLA, *Confirmado: Giuliano di Nofri, autor de los relieves del trascoro de la Catedral*, «Revista Catedral de Valencia», 9, 2012, pp. 58-61, in part. 61.

³³ Poche parole efficaci contenute nel suo saggio a introduzione di una delle celebri guide compilate da Karl Baedeker, dedicata alla penisola iberica: «Die Alabastertafeln des Trascoro der Kathedrale von Valencia haben Anklänge an Ghiberti» in C. JUSTI,

stessa lingua delle formelle della Porta Nord, su cui Lorenzo Ghiberti e la sua bottega lavoravano in quegli stessi anni per il Battistero fiorentino e distanti molte leghe dalla città del Turia. Tuttavia, complici le omonimie tra i numerosi collaboratori del maestro nel cantiere della seconda porta³⁴ e la mancanza di un adeguato confronto tra fonti ar-

Zur spanischen Kunstgeschichte, in Spanien und Portugal, Handbuch für Reisende, hrsg. von K. Baedeker, Leipzig 1899, pp. XLVII-XCIII, in part. LXII.

³⁴ Alle scoperte archivistiche del canonico Sanchis y Sivera seguì lo studio di A. SCHMARSOW, *Giuliano Fiorentino. Ein Mitarbeiter Ghibertis in Valencia*, «Abhandlungen der Philologisch-Historischen Klasse der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften», 29/3, 1911, che per primo tentò di ricostruire l'identità concentrando le ricerche su tre «lavoranti» di nome Giuliano che si trovavano registrati nel *Libro della seconda e della terza porta* del Battistero fiorentino. Il più noto era certamente Giuliano di Ser Andrea, che figurava già nella prima convenzione della Porta Nord (1404-07) tra gli undici assistenti di Ghiberti stipendiati dall'Arte di Calimala e che prese parte anche alla seconda convenzione (1407-15), vantando uno dei salari più alti della bottega del maestro, pari a 75 fiorini l'anno. Vi erano poi Giuliano di Giovanni da Poggibonsi (detto 'il Facchino') e Giuliano di Monaldo, che parteciparono solo alla seconda fase del cantiere, percependo rispettivamente 6 e 18 fiorini annui e che probabilmente dovevano essere dei giovani collaboratori, come sembra suggerire la loro presenza alla fine della lista; cfr. R. KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton (NJ) 1982³, pp. 369-70 (doc. 31). SCHMARSOW, *Giuliano Fiorentino*, pp. 6-7 propose di identificare «Julia lo florenti» con Giuliano di Giovanni da Poggibonsi, escludendo potesse trattarsi di Giuliano di Ser Andrea – che tra il 1416 e il 1425 (periodo in cui il suo nome cessa di comparire nei documenti) era probabilmente impegnato nella realizzazione dei rilievi ghibertiani per il fonte battesimale del Battistero di Siena – o di Giuliano di Monaldo, poiché troppo giovane, così come ricordava il contratto della Porta Nord. Inoltre, la sua provenienza da Poggibonsi sembrava giustificare, secondo Schmarsow, la presenza di alcuni caratteri delle 'scuole' senesi e fiorentine riscontrabili nella composizione delle scene. L'identificazione con Giuliano di Giovanni da Poggibonsi fu presto accolta anche da É. BERTAUX, *La Renaissance en Espagne et au Portugal*, in *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, éd. par A. Michel, 9 voll., Paris 1905-29, IV.II, 1911, pp. 817-991, in part. 925, e poi da A.L. MAYER, *Giuliano Fiorentino*, «Bollettino d'Arte», 16, 1922 (1923), pp. 337-46. Quest'ultimo si mostrava tuttavia scettico riguardo alla stretta dipendenza da Ghiberti e non condivideva il «carattere fiorentino» generalmente riscontrato nei rilievi valenciani, che riteneva invece più vicini all'area senese – trovando dunque plausibile l'identificazione con Giuliano di Giovanni da Poggibonsi – senza escludere suggestioni derivanti da maestri nordici come Claus Sluter, con cui l'artista, secondo lo studioso, poteva es-

chivistiche e bibliografie italo-iberiche, la nebulosa identità di «Juliá lo florentí» è stata definita con chiarezza solo in anni recenti³⁵: il giovane scultore rispondeva al nome di Giuliano di Nofri di Romolo, membro

sere facilmente entrato in contatto durante il soggiorno spagnolo. Anche KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, p. 118, nota 10, affrontò brevemente la 'questione Giuliano Fiorentino', richiamando però l'attenzione sull'assenza di Giuliano di Ser Andrea dai documenti tra il 1416 e il 1425. Elemento, questo, che se da un lato avrebbe potuto suggerire di identificarvi il misterioso autore di Valencia, dall'altro doveva necessariamente considerare il forte scarto di qualità tra i rilievi in bronzo del fonte senese e la «crude technique» del *trascoro* in alabastro, tanto da fargli pensare che potesse trattarsi di un artista spagnolo che aveva soggiornato in precedenza a Firenze. I dubbi su un'ipotetica identificazione con Giuliano di Ser Andrea (G. GENTILINI, scheda 3, in *Da Biduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto*, Catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino 1990, pp. 25-37, in part. 34; A. GALLI, *Nel segno di Ghiberti*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano 1998, pp. 87-108, in part. 90 e 104, nota 12, possono essere ora fugati grazie al ritrovamento da parte chi scrive di alcuni documenti contenuti nei registri dell'Ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze, in merito a dei pagamenti a lui riferiti nel 1417, 1418 e 1421, e che permettono di escluderne l'identificazione in quel 'Giuliano' attivo negli stessi anni a Valencia: Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), *Ospedale di Santa Maria Nuova*, 4471 (Uscite 1418-1421), cc. 30v, 101v e *ibid.*, 5050 (Quaderni di Cassa 1420-1422), cc. 66r, 76v, 99r, 180v, 191r, 216r.

³⁵ La brillante proposta apparve dapprima brevemente in J. VALERO MOLINA, *Aco-tacions cronològiques i nous mestres a l'obra del claustre de la catedral*, «D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte», 19, 1993, pp. 29-41, in part. 38, e poi, maggiormente argomentata, sempre da ID., *Julià Nofre y la escultura del gòtico internacional florentino en la Corona de Aragón*, «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», 11, 1999, pp. 59-76. Rifacendosi soprattutto a quest'ultimo, seguì poi il primo studio italiano sull'argomento di A. FRANCI, *Giuliano di Nofri scultore fiorentino*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 45, 2001 (2002), pp. 431-68. Più di recente se n'è occupata brevemente anche A. LA FERLA, *Un artista emigrante: Giuliano di Nofri di Romolo, entre Florencia y la Peninsula Ibérica*, in *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, XV Congreso Nacional de Historial del Arte, coord. por I. Henares Cuéllar et al., 2 voll., Palma de Mallorca 2008, I, pp. 101-8. Nel 2012, la scoperta di un documento negli archivi della Cattedrale di Valencia da parte di GARCÍA MARSILLA, *Confirmado* ha permesso di confutare definitivamente la proposta di Valero Molina di identificare lo scultore fiorentino Giuliano di Nofri attivo a Barcellona con lo stesso «Juliá lo florentí» del *trascoro* valenciano (cfr. *supra*, nota 32).

di una fra le più note e operose famiglie di scalpellini attive a Firenze tra l'ultimo decennio del Trecento e la metà del Quattrocento³⁶.

Nato nel 1397³⁷, al tempo della sua prima attestazione certa a Valencina aveva solo ventuno anni ma il fatto che sin dal 1419 nei documenti

³⁶ Si trattava dei Romoli, già Bellavanti, di origine fiesolana. Nel corso di mezzo secolo la famiglia riuscì a passare dal rango di artigiani a quello di veri e propri 'imprenditori', guadagnando uno status economico di tutto rispetto che si sarebbe consolidato nel tempo con le generazioni successive, anche quando abbandonarono la loro proficua attività di maestri di pietra. Le prime notizie sui Romoli furono rilevate all'interno del denso studio di R. GOLDTHWAITE, *La costruzione della Firenze rinascimentale. Una storia economica e sociale*, tr. it. a cura di M. Romanello, Bologna 1984 (ed. or. 1980), in part. p. 390. Si veda anche A. RENZI, *L'ospedale di San Matteo a Firenze: un cantiere della fine del Trecento*, «Rivista d'Arte», s. IV, 3, 1987, pp. 83-145, in part. 91-3. Per uno sguardo più approfondito sulla storia della bottega dei Romoli si rimanda a C. FIORAVANTI, *Il magistero della pietra. Giuliano Fiorentino, imaginero nel Mediterraneo occidentale del primo Quattrocento*, tesi di perfezionamento (Ph.D. thesis), Pisa, Scuola Normale Superiore, 2019, pp. 14-37. È questo un aspetto troppo spesso trascurato – se non del tutto ignorato – dagli storici dell'arte in relazione al potere esercitato dalle 'imprese' di famiglie artigiane nella società tardo medievale, con la luminosa eccezione di F. HARTT, *Art and Freedom in Quattrocento Florence*, in *Essays in memory of Karl Lehmann*, ed. by L. Freeman Sandler, New York 1964, p. 120, che descriveva icasticamente la Firenze del primo Quattrocento come una «artisan republic». L'attenzione verso certe dinamiche, indagate perlopiù dalla storia economica e sociale, si è concentrata prevalentemente su categorie di cittadini fiorentini appartenenti a famiglie aristocratiche o patrizie, a discapito di quei ceti considerati 'minori' o comunque di scarso interesse per la storia dell'arte. «È in atto oggi una collaborazione sempre più intima tra le varie discipline storiche e idee affini a quelle che ho esposto sono nell'aria» scriveva un fiducioso F. ANTAL, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino 1960, p. XXII, nella prefazione alla traduzione italiana del suo *Florentine Painting and its Social Background* (London 1948). Si trattava di un'aperta denuncia di insofferenza verso i limiti della «tirannia formalista» (*ibid.*, p. XXI) da cui, dopo oltre settant'anni, ancora risulta difficile sottrarsi, soprattutto in Italia.

³⁷ La data di nascita è segnata al 31 marzo 1397 in ASF, *Tratte*, 078, 086, c. 41r e *ibid.*, 079, 278, c. 137r e fu resa nota da RENZI, *L'ospedale*, p. 93, nota 40, che però sbagliò nel trascrivere dal *Libro delle Età* il mese di maggio in luogo di marzo. Cfr. anche FRANCI, *Giuliano di Nofri*, p. 424; LA FERLA, *Un artista emigrante*, p. 101; GARCÍA MARSILLA, *Confirmado*, p. 58. La data sembra essere più che plausibile, sulla base delle dichiarazioni anagrafiche dell'età di Giuliano riferite nei due catasti fiorentini del 1427 e del 1430 (ancora attendibili essendo i primi, quando i cittadini non conoscevano

venisse definito «ymaginaire»³⁸ lascia intendere che già al suo arrivo nelle terre d'Aragona fosse considerato un maestro alla pari di Esteve – se non addirittura più qualificato – come dimostrano sia l'intero impianto compositivo del *trascoro* sia il fatto che è solo lui stesso a firmarsi nell'opera (fig. 17). Un esempio, questo, non isolato e che aiuta a superare l'idea di «regime monocratico di cantiere»³⁹ in cui a eseguire l'opera fosse esclusivamente l'artista incaricato dalla committenza. Basti pensare, ad esempio, all'episodio analogo e quasi coevo dell'*Arca del Battista* nella cattedrale di Genova, il cui progetto complessivo era stato formulato da Teramo Danieli anche se a lavorarvi di concerto insieme ad altri maestri vi fu Simone Caldera⁴⁰.

Nonostante il nome di Giuliano di Nofri non compaia tra i «lavoranti» della Porta Nord⁴¹, un documento fondamentale permette di accostarlo con certezza a Lorenzo Ghiberti, poiché il 21 maggio del 1417 egli figurava come testimone del maestro nell'atto di «allogagione» delle formelle per il fonte battesimale del Battistero di Siena⁴². La notizia potrebbe quindi giustificare la conoscenza di disegni desunti da quest'ultimo così come dalle formelle della Porta Nord – tutte ve-

ancora astuzie di evasione fiscale) in cui risultava a carico del fratello maggiore Andrea (cfr. *infra*, nota 74).

³⁸ Giuliano figurava come testimone in una richiesta di Esteve al canonico della Cattedrale Lluís Civera, in cui si chiedeva un anticipo di 35 fiorini d'oro aragonesi sul pagamento delle *Storie*; si veda il documento inedito in ACV, *Protocolos notariales*, Notario Luis Ferrer (3678), fecha 23 febrero 1419.

³⁹ C. DI FABIO, *L'Arca processionale del Battista nella cattedrale di Genova. Le radici internazionali e il cantiere di una micro-cattedrale gotica*, in *Orfèvrerie gothique en Europe: production et réception*, éd. par A. Antoine-König et M. Tomasi, Roma, 2016, pp. 271-94, in part. 273.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Anche se a questo proposito è sempre bene ricordare che nomi e vicende degli artisti coinvolti nella 'bottega delle porte' si conoscono solo attraverso degli estratti dei perduti *Libri* dell'Arte di Calimala, compilati nel Seicento dall'erudito fiorentino Carlo Strozzi.

⁴² Archivio di Stato di Siena, *Diplomatico*, n. 1452, Casella 1204 (21 maggio 1417). Il documento venne pubblicato in *Documenti per la storia dell'arte senese raccolti ed illustrati dal Dott. Gaetano Milanese*, 4 voll., Siena 1854-98, II, 1854, pp. 89-91 (doc. 61). Il primo a metterlo in relazione con Giuliano di Nofri di Romolo fu FRANCI, *Giuliano di Nofri*, p. 431.

rosimilmente concepite e modellate già nella fase aurorale dei lavori⁴³ – di cui Giuliano dovette far tesoro e che forse riuscì a portare con sé a Valencia⁴⁴. Come già evidenziato da Richard Krautheimer, erano molti gli *outsiders* a gravitare intorno al cantiere della Porta Nord e si può supporre che il giovane scultore fosse entrato facilmente in contatto con la nutrita discepolanza che animava quella ‘scuola del mondo’ *ante litteram* quale era la ‘bottega delle porte’ a Firenze⁴⁵.

Tra quegli «echi ghibertiani» che attirarono l’attenzione di Justi doveva esservi il bel Sansone, che campeggia nel terzo rilievo da sinistra nel registro inferiore (fig. 11), colto nell’acme dello sforzo per scardinare le porte della città di Gaza. Sulla gamba destra ben puntata a terra fa perno il corpo per sfoderare la forza leggendaria, ben evidenziata dalla muscolatura in tensione del braccio smanicato, in una posa plastica che rimanda a un fortunato modulo ghibertiano inserito, fra gli altri, anche nella *Cattura del Battista* per il fonte battesimale di Siena. Da quest’ultima sono mutuati inoltre sia l’assetto del filisteo che affronta Sansone – con il braccio destro sollevato a puntare la lancia e il sinistro che trattiene i battenti delle porte, analogo a quello del Battista – sia il gesto del soldato al margine del rilievo valenciano che

⁴³ KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, pp. 103-34, come è noto, propose una suddivisione temporale per l’esecuzione delle formelle in gruppi riferibili a tre diverse fasi (1403-07/1408-15/1416-19). Nonostante la lunga gestazione dei lavori, portati a solenne compimento solo nell’aprile del 1424, la grande fucina ghibertiana dovette, plausibilmente, procedere secondo un programma unitario e chiaro sin dall’inizio, come suggerisce l’omogeneità compositiva e stilistica delle stesse formelle. Su questo si veda principalmente A. GALLI, *Lorenzo Ghiberti*, Roma 2005 (Grandi scultori, 14), pp. 74, 90.

⁴⁴ Si pensi alle famose «charte» di Ghiberti che circolavano tra gli artisti a lui vicini – come nel caso dei disegni prestati all’amico Goro di ser Neroccio Landi e che in una lettera pregava gli venissero restituiti; cfr. KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, pp. 399-400 (doc. 155) – o ai suoi «disegni eccellentissimi e fatti con gran rilievo» e «alcuni altri di chiaro scuro bellissimi» di cui serba memoria anche GIORGIO VASARI, *Le Vite*, III (testo), 1971, p. 104.

⁴⁵ R. KRAUTHEIMER, *Ghibertiana*, «The Burlington Magazine», 71, 1937, pp. 68-80, in part. 70-1; ID., *Lorenzo Ghiberti*, pp. 106-12; cfr. anche C. SEYMOUR, *Sculpture in Italy. 1400 to 1500*, Harmondsworth 1966, pp. 44-5; le riflessioni di D. LISCIA BEMPORAD, *La Porta Nord come scuola e Giuliano di Ser Andrea*, in *Lorenzo Ghiberti. “Materia e ragionamenti”*, Catalogo della mostra, direzione a cura di L. Bellosi, Firenze 1978, p. 95; GALLI, *Nel segno*, pp. 102-3.

rimanda a quello del braccio proteso da Erode nella formella senese. La *Storia* di Sansone suscitò un forte impatto sull'ambiente artistico locale, considerando che anche il pittore catalano Joan Reixach nel 1455 avrebbe poi citato puntualmente le pose e l'abbigliamento dei due soldati ai lati della scena all'interno della *Cattura di Cristo* nella predella del *Retablo della Certosa di Porta Coeli* (fig. 12).

Sarebbe tuttavia riduttivo leggere i rilievi del *Trascoro* unicamente attraverso una lente ghibertiana poiché a emergere in egual misura è una ricerca personale dello stile di Giuliano di Nofri, nella caratterizzazione individuale con cui vengono descritti i volti e si caricano d'intensità i gesti, che manifestano un debito nei confronti della dirimpiente lezione impartita da Donatello a Firenze nel primo Quattrocento. È a lui che ad esempio lo scultore guarda per intagliare il volto di Elia, all'interno del rilievo che racconta l'ascensione del profeta sul carro di fuoco, nelle lunghe ciocche fluenti della barba bipartita, piena e serpeggiante (fig. 7), che rivelano una chiara derivazione dai tipi del *San Giovanni Evangelista* per la facciata di Santa Maria del Fiore (fig. 5) e del *San Marco* di Orsanmichele (fig. 6), entrambi realizzati nel giro di pochi anni tra il 1408 e il 1415⁴⁶. Quest'ultimo Giuliano doveva conoscerlo bene, visto che il padre Nofri di Romolo fu chiamato nel 1411 a stimare la statua per il tabernacolo dell'Arte dei Rigattieri, Linaïoli e Sarti⁴⁷. La fisionomia di Elia è acutamente indagata nella sua intensa forza comunicativa: le labbra appena dischiuse che lasciano intravedere l'arcata dentaria, la fossetta sull'osso frontale a suggerire il corrugamento delle sopracciglia, lo sguardo carico di *gravitas* rivolto a Eliseo e che non sfuggiva certamente alla prospettiva dal basso dell'os-

⁴⁶ Donatello lavorò alle due statue in contemporanea: al *San Giovanni Evangelista* tra 1408 e 1415 e al *San Marco* tra 1411 e 1413, come chiarito puntualmente da F. CAGLIOTI et al., *Reconsidering the Young Donatello*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 57, 2015 (2018), pp. 15-45, in part. 18, 31.

⁴⁷ ASF, *Arte dei Rigattieri, Linaïoli e Sarti*, 20, c. 96v. La notizia fu riportata anche da M. GUALANDI, *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti*, Bologna 1843, pp. 106-7; L. PASSERINI, *Curiosità storico-artistiche fiorentine*, Firenze 1866, p. 162; H. SEMPER, *Donatello, seine Zeit und Schule. Quellenangaben, Register der unbestimmten Werke Donatellos, Regesten, Documente, Personen und Sachregister*, Wien 1875, p. 88; P. FRANCESCHINI, *L'oratorio di San Michele in Orto in Firenze*, Firenze 1892, pp. 79-80; V. HERZNER, *Regesti donatelliani*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 2, 1979, pp. 169-228, in part. 175 (doc. 23); RENSI, *L'ospedale*, pp. 93-4; LA FERLA, *Un artista emigrante*, p. 102.

servatore. L'interesse dello scultore tende a concentrarsi soprattutto sulla resa eloquente del volto e dei gesti (come il braccio destro levato a indicare il cielo, verso cui lo condurrà il carro di fuoco), mancando di risarcire in maniera realistica il corpo del profeta, del quale manca completamente la descrizione delle gambe inghiottite nell'esile cassa del carro.

I due possenti cavalli alati (fig. 10) sono colti nell'impeto della partenza verso la cavalcata celeste, con gli zoccoli che scalpitano frementi sul terreno roccioso, i denti bene in vista e le bocche aperte (da cui sembra quasi possibile riecheggi il nitrito), le criniere ricciolute mosse dal vento. A emergere plasticamente è soprattutto il corpo del cavallo in primo piano, che riflette nella superficie politissima tutto il candore dell'alabastro, con le pieghe incise sul largo collo a suggerire lo scarto a sinistra dell'impennata. Anche in questo caso il prototipo di riferimento per la struttura dell'animale si può individuare in due noti modelli fiorentini, quali il *Miracolo del cavallo risanato* di Nanni di Banco (fig. 8) e il *San Giorgio e il drago* di Donatello (fig. 9), eseguiti quasi in contemporanea per le predelle dei tabernacoli di Orsanmichele – rispettivamente per l'Arte dei Fabbri e per quella dei Corazzai. Il corpo del cavallo valenciano in primo piano è pienamente tangibile nel suo oggetto a mezzo rilievo, proprio come quello di Nanni di Banco, ma non sfrutta tuttavia l'illusione empirica della prospettiva per proiettarsi in profondità – come riuscì invece magistralmente Donatello col destriero di San Giorgio – mentre l'uso dello 'stiacciato' è limitato solo alla descrizione delle ali di quello in secondo piano.

Ma è in un dettaglio della *Pentecoste* che Giuliano di Nofri sceglie di omaggiare al contempo i grandi modelli di riferimento della sua cultura figurativa. Il discepolo a sinistra ai piedi della Vergine, con il volto di profilo, porta la mano alla bocca per raccogliersi in un gesto meditativo proprio come il *Profeta pensoso* di Donatello, mentre l'apostolo a destra mutua l'analogo assetto del rabbino seduto sul proscenio nella formella di *Cristo fra i dottori* della Porta Nord (figg. 13-16). Tra i due spicca la firma dello scultore, incisa sulla base del trono della Vergine, alternandosi ai rombi geometrici della decorazione: è la chiara attestazione della totale genesi fiorentina della sua formazione, amorevolmente tutelata dai due grandi maestri, tra i quali il giovane Romoli scelse di porre il suo nome a imperitura memoria (fig. 17).

Al di là delle numerose citazioni iconografiche, che non possono essere esaminate integralmente in questa sede, ciò che Giuliano sembra ereditare da Ghiberti è l'inclinazione verso la chiarezza narrativa e la sensibilità naturalistica. Lo scultore sa conquistare la profondità del

rilievo giocando sui morbidi trapassi di un modellato, ora fortemente in aggetto e ora quasi pittorico, che guida lo sguardo dell'osservatore attraverso la graduazione dei piani nelle diverse scene: i declivi rocciosi dei «paesaggi di alberi e scogli»⁴⁸ entro cui si muovono figure e animali; il corpo del pesce disegnato dal rigonfiarsi delle onde, pronte poi a incresparsi in delle volute di riccioli all'infrangersi dei flutti sulla costa; i profili tellurici e digradanti dei progenitori, immersi in una selva fiammeggiante di barbe e capigliature, mentre emergono compatti dall'antro infernale (figg. 2-4).

A questa vocazione intermediale tra scultura e pittura si coniuga poi anche un'attenzione 'cortese' per il racconto aneddótico, anch'essa cara a Ghiberti, nella profusione enciclopedica di osservazioni naturalistiche dove prende vita un mondo abitato da cervi, leoni, lupi e mostri marini, che riflettono attraverso la luminosità abbacinante dell'alabastro tutta la preziosità narrativa dello Stile Internazionale⁴⁹. Questi particolari, inseriti soprattutto ai margini delle scene, sembrano suggerire che Giuliano di Nofri conoscesse quel noto 'quaderno' di disegni – oggi al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi – quasi sicuramente realizzato in area valenciana nell'ultimo decennio del Trecento. Il taccuino forse poté giungere a Firenze proprio insieme a Starnina al suo rientro in città entro il 1404⁵⁰, quando il folgorante impulso esotico di quel «retour d'Espagne» avrebbe segnato un mutamento radicale del vocabolario figurativo tra gli artisti in città, ben evidente nelle opere di Lorenzo Monaco e dello stesso Ghiberti fino a tutto il primo decennio del secolo⁵¹. Un dialogo a tre voci che dovette

⁴⁸ GIORGIO VASARI, *Le Vite*, II (testo), 1967, p. 102 così descriveva anche il paesaggio dipinto da Giotto nella pala delle *Stigmate di San Francesco* per l'eponima chiesa pisana, oggi al Musée du Louvre.

⁴⁹ Sull'impatto della cultura figurativa europea nella formazione di Ghiberti cfr. almeno KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, pp. 50-67 e *Lorenzo Ghiberti. "Materia e ragionamenti"*, pp. 27-55 (sezione A. *La formazione*).

⁵⁰ Come supposto da A. DE MARCHI, scheda 4a, in *El Renacimiento*, pp. 161-3, in part. 162 (per cui si rimanda anche alla bibliografia precedente). Si veda anche M. GÓMEZ-FERRER LOZANO, "De la mà de un florenti" y "De mestre Marçal". *Los dibujos del pintor valenciano Joan Moreno (1382-1448) y el cuaderno de los Uffizi*, «Archivo Español de Arte», 93/371, 2020, pp. 189-204.

⁵¹ Si veda KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, p. 82; R. LONGHI, 'Fatti di Masolino e di Masaccio' e altri studi sul Quattrocento (Opere complete, 8.1), Firenze 1975, pp. 51-3, nota 20; L. BELLOSI, G. CHELAZZI DINI, *La pittura a Firenze al tempo della Porta*

riverberare la sua eco anche su Giuliano durante gli anni della formazione nella fucina della Porta Nord.

Resta allora da capire il perché un giovane fiorentino, con una – apparente – semplice esperienza di scalpellino e con nessuna opera che potesse servire da ‘referenza’, fosse giunto a Valencia a lavorare nel più importante e rappresentativo edificio religioso della città. L’unica garanzia sembra essere quella stretta vicinanza con Lorenzo Ghiberti che viene attestata dal documento senese del 1417⁵², un anno prima del suo arrivo in Spagna. Considerando infatti le difficoltà per portare a compimento il *trascoro*⁵³, con molta probabilità la committenza volle espressamente assoldare un allievo di Ghiberti per il compimento adeguato del progetto dato che anche in ambito europeo si era sparsa la fama dell’impresa della Porta Nord, ormai prossima a essere condotta trionfalmente in porto proprio in quegli stessi anni. Se da una parte allora le ‘referenze’ fiorentine di Giuliano potrebbero giustificare il suo ingaggio, dall’altra rimane ancora incerto quale potesse essere stato il tramite professionale che gli consentì di arrivare a Valencia.

È necessario a questo punto ricordare che quegli stessi anni furono cruciali non solo per l’Europa cattolica ma anche per la storia politica aragonese. Dapprima la morte nel 1410 del re Martín I, ultimo discendente della stirpe dei conti di Barcellona, precipitò una crisi già annunciata a cui seguì un instabile periodo di interregno regolarmente insidiato dai pretendenti che si contendevano il trono vacante della Corona d’Aragona. In seguito, con il compromesso di Caspe nel 1412 fu eletto re Fernando *de Antequera*, signore castigliano della dinastia Trastámara, anche grazie all’intercessione dell’antipapa Benedetto XIII e di tutta la gerarchia ecclesiastica spagnola soggetta alla sua obbedienza⁵⁴. La stessa benevolenza non sarebbe stata ricambiata tuttavia

Nord, in *Lorenzo Ghiberti. “Materia e ragionamenti”*, pp. 141-3; J. VAN WAADENOIJEN, *Ghiberti and the Origin of his International Style*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Atti del convegno di studi, 2 voll., Firenze 1980, I, pp. 81-7; M. EISENBERG, *Lorenzo Monaco*, Princeton (NJ) 1989, p. 17; D. FINIELLO ZERVAS, *Lorenzo Monaco, Lorenzo Ghiberti and Orsanmichele: part I*, «The Burlington Magazine», 133, 1991, pp. 748-59; GALLI, *Nel segno*, p. 96; E. ZAPPASODI, *Ristudiando Gherardo Starnina. Materiali e comparazioni per i polittici con i pilieri*, «Nuovi Studi», 23, 2017 (2018), pp. 61-87, in part. 69-70.

⁵² Cfr. *supra*, nota 42.

⁵³ Cfr. *supra*, nota 19.

⁵⁴ Soprattutto grazie anche all’intermediazione di San Vicente Ferrer, legato ponti-

di lì a poco dal nuovo sovrano. Nel 1416 infatti la Corona d'Aragona rinunciò apertamente al sostegno di Papa Luna – a cui si era sempre mostrata fedele – assecondando il mutamento politico dello scacchiere europeo che mirava a porre fine allo Scisma d'Occidente, ostacolato dallo strenuo rifiuto di Benedetto XIII nel rinunciare alla Santa Sede⁵⁵. Questi per tutta risposta decise di asserragliarsi in un isolamento volontario nella sua fortezza di Peñíscola, che non abbandonò nemmeno dopo la sua rinnovata deposizione e scomunica durante le fasi finali del Concilio di Costanza nel 1417⁵⁶, in cui a novembre fu eletto come legittimo papa Martino V.

Le speranze del nuovo pontefice di costringere alla resa Benedetto XIII furono riposte in un primo momento nel giovane sovrano succeduto a Fernando, il figlio Alfonso V – che la Storia ricorderà come *el Magnánimo* – il quale, nonostante avesse mostrato in precedenza un generico disinteresse per la questione scismatica, si impegnava ora a compiacere Martino V soprattutto per non precludersi il favore di un così potente alleato in prospettiva del suo piano di conquista del Regno di Napoli. Nel dicembre del 1417 Alfonso tentò dunque di trattare personalmente con Benedetto XIII, inviandogli un'ambasciata reale presso la sua «Arca di Noè»⁵⁷ a Peñíscola. Alle pressioni del sovrano seguì tuttavia ancora una volta il netto rifiuto dell'antipapa – che in

ficio del Papa Luna. Per uno sguardo generale sulle vicende della Corona d'Aragona in questi anni si rimanda a D. ABULAFIA, *I regni del Mediterraneo occidentale dal 1200 al 1500. La lotta per il dominio*, Roma-Bari 2012 (ed. or. 1997), pp. 180-9. Si veda inoltre R. NARBONA VIZCAÍNO, *En la Europa de san Vicente Ferrer*, in *El fuego y la palabra. San Vicente Ferrer en el 550 aniversario de su canonización*, Actas del 1er. simposium internacional, coord. por E. Callado Estela, Valencia 2007, pp. 27-41 e ID., *Las elites políticas valencianas en el Interregno y el Compromiso de Caspe*, in *La corona de Aragón en el centro de su Historia, 1208-1458. El interregno y el Compromiso de Caspe*, Congreso internacional, coord. por J.A. Sesma Muñoz, Zaragoza 2012, pp. 191-232.

⁵⁵ Il trattato di Narbonne del 1415 aveva suggellato le lunghe trattative dell'imperatore Sigismondo di Lussemburgo con il re Fernando di Trastámara, guadagnando l'adesione della Corona d'Aragona al Concilio che da più di un anno era riunito a Costanza. Cfr. K.A. FINK, *Martin V. und Aragon*, Berlin 1938, p. 7.

⁵⁶ Già durante il Concilio di Pisa del 1409 Benedetto XIII era stato scomunicato e dichiarato illegittimo.

⁵⁷ Così il Papa Luna definì la sua fortezza di Peñíscola, rivolgendosi a una delegazione inviata dal Concilio di Costanza: «La chiesa è qui in questo castello e da nessuna altra parte. Questa è l'arca di Noè!». La frase, qui tradotta, è riportata da A. GLASFURD,

quell'occasione venne però abbandonato dai tre cardinali fino ad allora rimasti al suo fianco⁵⁸ – e a Martino V non restò che confidare nell'intervento del suo legato pontificio che nel febbraio del 1418 partì da Costanza per recarsi in Aragona. Si trattava del fiorentino Alamanno Adimari, vescovo di Pisa e cardinale di Sant'Eusebio. Questi nel maggio dello stesso anno ufficializzò a Tortosa il processo contro l'antipapa e il clero aragonese ancora sottoposto alla sua obbedienza, senza però richiedere l'approvazione del re Alfonso e troncando deliberatamente ogni tipo di trattativa⁵⁹. Le tensioni diplomatiche tra il cardinale Adimari e il re, contrario ad adottare una linea così dura nei confronti di Papa Luna⁶⁰, sarebbero poi state stemperate grazie all'intermediazione del delegato conciliare Alfonso de Borja – futuro papa Callisto III – che persuase il sovrano a non inimicarsi Martino V e ad appoggiarne le richieste nuovamente avanzate da Adimari nell'ottobre del 1418 durante il sinodo di Lleida⁶¹.

Uno di quei tre cardinali che fino all'arrivo a Peñíscola di Alfonso V rimase fedele a Papa Luna era Carlos Jordán de Urríes⁶², cardinale

The Antipope (Peter de Luna, 1342-1423). A Study in Obstinacy, London 1965, p. 261 (con bibliografia precedente).

⁵⁸ La strategia di Alfonso V puntava proprio sulla rinuncia all'obbedienza dei tre cardinali per isolare completamente l'antipapa e indurlo ad arrendersi. Cfr. FINK, *Martin V.*, p. 9 e A.F.C. RYDER, *Alfonso el Magnánimo. Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia, 1396-1458*, Valencia 1992, p. 83.

⁵⁹ Questo era infatti l'obiettivo principale di Martino V, che premeva affinché Papa Luna fosse arrestato e allontanato dal suo isolamento – lì dove invece sarebbe rimasto fino alla morte, nel 1423, all'età di 95 anni.

⁶⁰ Alfonso V tentò in seguito di instaurare nuovamente un dialogo con l'antipapa fino ad arrivare nell'agosto del 1418 a circondare con il suo esercito Peñíscola per costringerlo alla resa ma, ancora una volta, senza riuscirvi. Cfr. RYDER, *Alfonso*, p. 87.

⁶¹ Che tuttavia si rivelò un insuccesso poiché il cardinale Adimari non ottenne una collaborazione da parte dell'assemblea, i cui numerosi membri sostenevano ancora Benedetto XIII. A questo proposito si rimanda a K.A. FINK, *Die Sendung des Kardinals von Pisa nach Aragon im Jahre 1418*, «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte», 41, 1933, pp. 45-59; J.M. MARQUÈS PLANAGUMÀ, *El sínodo de Lleida del 1418*, in *Jornades sobre el Cisma d'Occident a Catalunya, les illes i el País Valencià*, 2 voll., Barcelona 1986-88, II, 1988, pp. 465-78 e RYDER, *Alfonso*, p. 88.

⁶² Nativo di Huesca e membro di una nobile famiglia aragonese, fu nominato cardinale nel 1408 dall'antipapa Benedetto XIII. Gli altri due erano il portoghese Pedro

di San Giorgio in Velabro e arcidiacono maggiore della cattedrale di Valencia, proprietario della bottega in cui solo un anno prima era già stata depositata una parte consistente dell'alabastro destinato al *trascoro*⁶³. Questi avrebbe poi chiesto umilmente perdono a Martino V, recandosi al suo cospetto in Santa Maria Novella a Firenze nel marzo 1419, per riacquisire la dignità di cardinale⁶⁴.

Non è chiaro quanto oltre al suo ruolo di locatore fosse personalmente coinvolto nelle vicende del *trascoro*. Il suo nome non compare infatti nel dettagliatissimo contratto del 1415⁶⁵ e quindi sembrerebbe non esservi ragione per includerlo nella committenza. Tuttavia, in un documento del 1418 si parla dell'arrivo di un nuovo carico di blocchi di alabastro voluto proprio dal cardinale di San Giorgio («[...] los quals volien per al Cardenal de sent jordi»)⁶⁶ che forse potrebbe suggerire un coinvolgimento *in fieri* di Urries negli eventi.

La contingenza tra la sua presenza nel cantiere del *trascoro*, l'arrivo nel febbraio del 1418 di Adimari nelle terre d'Aragona e l'approdo a Valencia di Giuliano di Nofri – plausibilmente – in quella stessa tornata di mesi sembrerebbe favorire l'ipotesi di un effettivo legame fra i tre personaggi. Anche se risulta difficile pensare che il giovane Romoli fosse giunto in Spagna al seguito del cardinale fiorentino, poiché

de Fonseca, cardinale di Sant'Angelo in Pescheria, e il castigliano Alfonso Carrillo de Albornoz, cardinale di Sant'Eustachio. Si veda *infra*, nota 64.

⁶³ Cfr. *supra*, nota 31. L'affitto ammontava a 150 fiorini l'anno, pagato periodicamente in due rate semestrali di 75 fiorini, consegnati a Bernard Ripoll, presbitero procuratore del cardinale Jordán de Urries: ACV, *Llibres de Obra*, sig. 1477, año 1415, c. 14r; *ibid.*, año 1416, c. 11r; *ibid.*, año 1417, cc. 16r, 18v; *ibid.*, año 1418, cc. 15r, 18v, 20r; *ibid.*, año 1419, cc. 13v, 16v; *ibid.*, sig. 1478, año 1420, cc. 14r, 15r, 16v; *ibid.*, año 1421, cc. 11v, 14r, 14v; *ibid.*, año 1423, cc. 15r, 16v. Dopo la morte del cardinale nel 1420, Ripoll continuò a riscuotere l'affitto come presbitero dell'arcidiaconato fino al 1423. Cfr. anche MIQUEL JUAN, *El coro*, p. 360, nota 31.

⁶⁴ L. CARDELLA, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa scritte da Lorenzo Cardella parroco de' SS. Vincenzo, e Anastasio alla regola*, 9 voll., Roma 1792-97, II, 1793, p. 28; G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, 103 voll., Venezia 1840-61, III, 1840, p. 230; V. DE LA FUENTE, *Historia eclesiástica de España por Don Vicente de La Fuente*, 6 voll., Madrid 1873-75, VI, 1875, p. 426 P.M. JORDÁN DE URRÍES, *Genealogía de la casa de Urries por el Marqués de Velilla de Ebro*, Madrid 1922, p. 31.

⁶⁵ Cfr. *supra*, nota 21.

⁶⁶ ACV, *Llibres de Obra*, sig. 1477, año 1418, c. 14.

questi partì per l'Aragona da Costanza dove si trovava già da tempo per partecipare alle fasi del Concilio. In mancanza di prove solide più che di ipotesi indiziarie non si possono quindi formulare, ad ora, delle ipotesi plausibili per individuare un tramite nel circuito delle committenze cardinalizie.

Quel che è certo è che il tempo impiegato per la realizzazione del *trascoro* andò ben oltre quello stabilito dal contratto, tanto che il 5 maggio del 1422 – passato quasi un anno, se non più, dei tre previsti per il compimento dell'opera, a cui già si lavorava almeno dal luglio 1418 (vd. *supra*) – il Capitolo della Cattedrale sollecitava Esteve a concluderlo al più presto⁶⁷. Il 28 febbraio 1424 i lavori dovevano essere sicuramente conclusi, poiché i due sovrintendenti Berthomeu Coscollá e Pere Balaguer⁶⁸ stimavano il *trascoro* riferendo il loro disappunto riguardo alle incongruenze tra l'alta qualità dei rilievi e l'inadeguatezza del supporto che li conteneva⁶⁹. Si procedette dunque solo qualche mese più tardi a smontare parte della struttura, per poi affidarne la nuova esecuzione allo scultore Antoni Dalmau che vi lavorò dal 1441 al 1444⁷⁰. Il nuovo *trascoro* rimase nella sua collocazione originaria fino al luglio 1777, quando si decise di sostituirlo ancora una volta con uno in diaspro più conforme al gusto neoclassico – mantenendo però le dodici *Storie* al suo interno⁷¹, per le quali si provvedeva ogni

⁶⁷ Cfr. SANCHIS Y SIVERA, *La catedral*, pp. 216-7, nota 1; GÓMEZ-FERRER, *La Cantería*, p. 97; VALERO MOLINA, *Julià Nofre*, p. 64; GARCÍA MARSILLA, *Confirmado*, p. 59.

⁶⁸ Il primo, maestro argentiere, fu incaricato di sovrintendere all'avanzamento dei lavori insieme al secondo, *maestro de obra* della Cattedrale. Cfr. SANCHIS Y SIVERA, *La catedral*, pp. 560-1; ID., *La escultura*, p. 11; ID., *Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media*, «Archivo de Arte Valenciano», 11, 1925, pp. 23-52, in part. 34-6.

⁶⁹ Il giudizio negativo venne formulato soprattutto in riferimento alla zona del portale d'accesso al coro: ACV, *Protocolos notariales*, Notario Jaime Ferrer, 3546 (B. 134), fecha 28 febrero 1424. Anche questo documento fu pubblicato per la prima volta da SANCHIS Y SIVERA, *La escultura*, pp. 8-9.

⁷⁰ Si veda ID., *La catedral*, p. 217; ID., *La escultura valenciana*, p. 21; ID., *Arquitectos y escultores de la Catedral de Valencia*, «Archivo de Arte Valenciano», 19, 1933, pp. 3-24, in part. 20; GÓMEZ-FERRER, *La Cantería*, pp. 97 sgg.; VALERO MOLINA, *Julià Nofre*, p. 64; MIQUEL JUAN, *El coro*, p. 360; SERRA DESFILIS, MIQUEL JUAN, *La madera del retablo*, pp. 28-9.

⁷¹ L'evento veniva ricordato così da T. LLORENTE, *Valencia*, 2 voll., Barcelona 1887-89 (España. Sus monumentos y artes - su naturaleza e historia, 14), I, p. 591, nota 6: «Esta obra del trascoro era de gran mérito artístico, y fue bárbaramente sacrificada por

anno alla pulizia e manutenzione⁷² – e di trasferire quello di Dalmau nell'*Aula Capitular* (l'attuale *capilla del Santo Cáliz*)⁷³ (fig. 1). Solo nel 1942, con l'eliminazione definitiva del coro dalla navata centrale, i rilievi furono rimontati nell'antico supporto dove si trovano tuttora all'interno della *capilla del Santo Cáliz*.

I documenti valenciani attestano la presenza di Giuliano di Nofri nel cantiere della Cattedrale fino al 1422 anche se si può supporre che fosse rimasto a Valencia almeno fino ai primi mesi del 1424, quando il *trascoro* fu effettivamente portato a compimento. Non sappiamo se fosse già rientrato in tempo a Firenze per assistere al collocamento della Porta Nord – in occasione della solenne cerimonia del 19 aprile 1424 – ma si trovava certamente in città entro il 1427, poiché nel catasto di quell'anno figurava tra le 'bocche' a carico del fratello maggiore Andrea⁷⁴. È solo nel maggio del 1430 che il suo nome riaffiora in relazione alla sua prima nomina di console dell'Arte dei Maestri di Pietra e di Legname⁷⁵, elemento che indica l'acquisizione di una posizione di rilievo fra i maestri di scalpello, seguendo dunque le orme di famiglia,

el afán de la restauración y la regularidad [...]. Asimismo se deshizo todo el trascoro, que era de piedra de alabastro, muy celebrado en Valencia, y que se tenia en mucha estimación. En el cabildo del 17 de Julio de dicho año [1777, n.d.a.] se determinó se hiciese de piedra, de diferentes jaspes, y ocho columnas muy hermosas, con pedestales y cornisas de lo mismo, y que se coloquen en los nichos las historias sagradas con los mismos tableros que estaban en la antigua portada, y lo demás se ha colocado en el Aula del cabildo».

⁷² Già nel 1422, quando il cantiere era ancora in pieno fermento, si fecero costruire delle grate in ferro per proteggere il *trascoro*. Cfr. SANCHIS Y SIVERA, *Arquitectos*, pp. 20-1, nota 3.

⁷³ ID., *La catedral*, pp. 219-20. Dal 1916 fu esposta in questo stesso ambiente la reliquia del Santo Calice (conservata nella Cattedrale dal 1436), oggi custodita in una teca in corrispondenza del portale centrale dell'antico *trascoro* addossato alla parete est.

⁷⁴ ASF, *Catasto*, 52, c. 390v.

⁷⁵ ASF, *Arte dei Maestri di Pietra e di Legname*, 2, cc. 35v, 86r. Suo padre ricoprì la stessa carica per tre volte (nel 1403, 1410 e 1413; cfr. ASF, *Maestri di Pietra e di Legname*, 2, cc. 12, 18v, 63, 70, 72) e il fratello Andrea per ben tredici volte (negli anni 1416, 1417, 1420, 1424, 1427, 1432, 1435, 1437, 1441, 1446, 1448, 1453, 1455; cfr. ASF, *Arte dei Maestri di Pietra e Legname*, 2, cc. 2r, 22v, 23v, 27v, 31r, 33r, 37r, 39r, 41r, 43r, 74v, 88r, 89v, 92r, 95r, 98v, 100r, 104r, 107r). Cfr. anche GOLDTHWAITE, *La costruzione*, p. 390.

malgrado manchino notizie riguardanti un'attività di scultore in patria o che tantomeno ricordino il soggiorno valenciano.

«*Lastraiuolo*» a Firenze, «*imagero*» in Spagna

Dopo quasi dieci anni dalla prima esperienza iberica Giuliano tornò in Spagna, dove dalla fine del 1431 cominciò a comparire con cadenza regolare nei registri della Cattedrale di Santa Eulalia a Barcellona. Il suo nome figurava inizialmente tra quelli dei «picadors» (gli scarpellini) impegnati nel cantiere della *Seu*, per dei lavori non meglio specificati, con un salario giornaliero pari alla somma di 5 soldi, un compenso importante – si ricorda che ai *maestros de obra* spettavano quotidianamente 4 soldi e agli *imageros* 4 e mezzo – e che lascia intendere quanto il successo del *trascoro* valenciano avesse potuto garantire per le sue qualità professionali⁷⁶.

Solo pochi mesi dopo, il 2 febbraio 1432, Giuliano ricevette l'importante incarico di realizzare un fonte battesimale⁷⁷ (fig. 18) per l'esecuzione del quale vi erano già state in precedenza non poche difficoltà da parte della committenza nel reperire il materiale⁷⁸. Il Capitolo preferì

⁷⁶ Il primo pagamento del 6 ottobre del 1431, Archivo de la Catedral de Barcelona (d'ora in poi ACB), *Obra del claustro*, I, 1431-1432, c. 67v, venne ritrovato da VALERO MOLINA, *Acotacions*, p. 38 e poi segnalato nuovamente in Id., *Julià Nofre*, p. 60 e da LA FERLA, *Un artista emigrante*, p. 106. Seguono poi altre notizie relative alla sua attività di *picador* nel cantiere della Cattedrale a cadenza settimanale, sempre tra ottobre e novembre 1431 (ACB, *Obra del claustro*, I, 1431-1432, cc. 69r, 70v, 72r, 73v, 88r), e dal 12 gennaio all'11 aprile 1432 (ACB, *Obra del claustro*, I, 1431-1432, c. 88r e *ibid.*, 1432-1433, II, cc. 5r, 6r, 8r, 9v, 12, 64v, 65v). Il compenso oscillava alternativamente tra i 2 e i 5 soldi.

⁷⁷ ACB, *Obra del claustro*, II, 1432-1433, c. 8r. Si veda ancora VALERO MOLINA, *Julià Nofre*, p. 60.

⁷⁸ Un anno prima era stato inviato infatti un architetto presso le cave di Vilafranca de Conflent (oggi Villefranche-de-Conflent, in Occitania), per individuare la quantità di marmo necessaria alla lavorazione del fonte in un solo blocco, il quale però non riuscì nell'impresa: il 15 aprile 1431 «Paguam a mestre P. de sent johan mestre de cases qui es anat venra la padrera de vilafranqua de conflent per veura si trobaria la pica de las fonts XXXXIII sous», in ACB, *Obra*, 1429-1431, c. 81r. Dopo la commissione al fiorentino vi furono poi altri tentativi – nel marzo 1432 e nel gennaio 1433 –, orientando questa volta la ricerca del materiale verso il diaspro di Tortosa, che si rivelarono

dunque affidare direttamente a Giuliano di Nofri anche il compito di acquistare il marmo in Toscana, tanto che il 4 luglio del 1433 il fiorentino percepì un primo pagamento di 82 lire e 10 soldi dei 200 fiorini pattuiti per la realizzazione del fonte e nel medesimo documento venne espressamente nominato «Julia Nofre esmaginayre de la ciutat de Florentia»⁷⁹.

Da quel momento infatti il nome di Giuliano scomparve dai documenti barcellonesi per ritrovarlo a Firenze, dove il 1° settembre fu eletto nuovamente console dell'Arte dei Maestri di Pietra e di Legname⁸⁰. Il 10 ottobre fu poi testimone di un atto di accusa da parte del pittore sardo Ambrogio Salari, che chiedeva gli venissero restituiti 12 fiorini d'oro dal pittore e scultore fiorentino Dello Delli al quale erano stati prestati l'anno precedente⁸¹. Poiché nel frattempo Delli doveva essere

ancora una volta un insuccesso. Il documento fu pubblicato in F. CARRERAS I CANDI, *Les obres de la catedral de Barcelona 1298-1445*, «Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona», 7, 1914, 53, pp. 302-17; 57, pp. 510-5, in part. 316-7. Cfr. anche VALERO MOLINA, *Julià Nofre*, p. 60.

⁷⁹ ACB, *Obra*, 1433-1435, c. 115r. Giuliano avrebbe ricevuto altri 50 fiorini il 17 settembre 1434 (*ibid.*, c. 116r) e ancora 20 fiorini il 27 novembre, quando il fonte risultava già consegnato (*ibid.*, c. 91r). Si veda anche J. MAS, *Notes d'esculptors antics a Catalunya*, «Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona», 7, 1913, 50, pp. 115-28, in part. 118; CARRERAS I CANDI, *Les obres*, p. 317; VALERO MOLINA, *Acotacions*, p. 36; ID., *Julià Nofre*, pp. 60 e 73, nota 15; FRANCI, *Giuliano di Nofri*, p. 431; P. BESERAN, scheda 47, in *Cataluña 1400. El Gótico Internacional*, Catálogo de la exposición, coord. por R. Cornudella, G. Macías y C. Favà, Barcelona 2012, p. 236.

⁸⁰ ASF, *Arte dei Maestri di Pietra e di Legname*, 2, cc. 38r, 88v. Nel catasto fiorentino del maggio 1433 Giuliano – quando ancora si trovava a Barcellona – risultava sempre a carico del fratello Andrea (ASF, *Catasto*, 474, c. 162v). Nella portata si dichiarava che Giuliano aveva 34 anni, sottraendone quindi due alla reale età anagrafica, forse per ottenere un maggior sgravio delle imposte anche in ragione della sua assenza da Firenze tra le dichiarazioni al catasto del 1430 (dove invece venne dichiarata correttamente l'età di 33 anni) e queste del 1433.

⁸¹ In ASF, *Notarile Antecosimiano*, n. 475, c. 107r (notaio ser Bartolomeo Ciai; 1430-37) egli figurava come «Juliano Nofri Romoli carpentario populi Sancti Marci de Florentia». Il documento fu scoperto e pubblicato da G. GRONAU, *Il primo soggiorno di Dello Delli in Spagna*, «Rivista d'Arte», 14, 1932, pp. 385-6, in part. 386. Cfr. anche A. DE BOSQUE, *Artistes italiens en Espagne du XIV^{me} siècle aux rois catholiques*, Paris 1965, pp. 111 e 137, nota 7; A. CONDORELLI, *Precisazioni su Dello Delli e su Nicola Fiorentino*, «Commentari», 19, 1968, pp. 197-211, in part. 199; M.F. MITCHELL-GRIZZARD,

già partito per la Spagna, Salari incaricò come suo procuratore il pittore barcellonese Bernart Martorell per recuperare la somma dovuta con il mandato di arrestarlo e condurlo in carcere se lo si fosse trovato a Barcellona o in altri luoghi del Regno d'Aragona. In effetti dal gennaio 1434 Delli sarebbe ricomparso proprio nei registri della Cattedrale di Santa Eulalia come *imaginerò*⁸² insieme a Giuliano di Nofri con il quale, oltre a condividere al contempo l'esperienza professionale nello stesso cantiere iberico, doveva aver avuto una comune formazione nel cantiere ghibertiano⁸³.

Forse Delli partì per Barcellona proprio insieme a Giuliano⁸⁴ quando quest'ultimo il 7 novembre 1433 passò la dogana dei marmi di Carrara con tre carri di pietre sgrossate e un fonte battesimale – quello destinato alla Cattedrale di Santa Eulalia, dunque trasportato a uno stadio di esecuzione avanzato e forse già lavorato sul posto – poi trasportati dal carrettaio Andreuccio Casoni alla marina di Avenza⁸⁵. Da lì il

Bernardo Martorell: *Fifteenth-Century Catalan Artist*, Ph.D. thesis, Ann Arbor (MI) 1985, p. 356; J. VALERO MOLINA, *L'escultura del segle XV a Santa Anna. Relacions amb els mestres del claustre de la catedral*, «Lambard», 11, 1998-99, pp. 87-109, in part. 93; ID., *Julia Nofre*, p. 61; C.C. BAMBACH, *The Delli Brothers: Three Florentine Artists in Fifteenth-Century Spain*, «Apollo», 161, 2005, pp. 75-83, in part. 78; P. SILVA MAROTO, *Una familia de artistas florentinos en Castilla en el siglo XV. Dello Delli, Nicolás Florentino y Sansón Florentino*, in *Enea Silvio Piccolomini. Arte, storia e cultura nell'Europa di Pio II*, Atti del convegno di studi, a cura di R. Di Paola, A. Antoniutti e M. Gallo, Roma 2006, pp. 285-306, in part. 286 e 305, nota 13; LA FERLA, *Un artista emigrante*, p. 106; J. VALERO MOLINA, *Presencia y actividad de escultores italianos en la Barcelona del siglo XV*, in *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, XV Congreso nacional de Historia del Arte, coord. por I. Henares Cuéllar *et al.*, 2 voll., Palma de Mallorca 2008, I, pp. 197-208, in part. 200; D. LUCIDI, *Dello Delli pittore e scultore fiorentino. Spunti attributivi e spigolature d'archivio*, «Predella», 47, 2020, - Miscellanea, pp. 63-94 (LXIII-LXXXI), in part. 79, http://www.predella.it/images/47_Misc/Misc_4_Lucidi.pdf (marzo 2023).

⁸² VALERO MOLINA, *Julia Nofre*, p. 61.

⁸³ Il rapporto di collaborazione tra Dello Delli e Giuliano di Nofri è stato rilevato grazie alle scoperte documentarie di ID., *L'escultura del segle XV a Santa Anna* e ID., *Julia Nofre*. Sull'attività di Delli come artista itinerante tra Italia e Spagna si rimanda in ultimo a LUCIDI, *Dello Delli*.

⁸⁴ Come supposto plausibilmente *ibid.*, pp. 19-20.

⁸⁵ «Iulianus Nofrii de Florentia pro curribus tribus marmoris debet sol. decem octo conductis marine. Item pro tribus curribus lapidum desgrossatorum conductis die 7

carico salpò alla volta della città comitale, dove Giuliano era già tornato sicuramente a lavorare nella Cattedrale entro il 16 aprile 1434⁸⁶. Ancora oggi si può ammirare all'interno della *capilla del Baptisterio* l'imponente fonte battesimale (fig. 18) dal raffinato andamento elicoidale, che sembra evocare nella sua trasposizione morfologica tutta la preziosità sontuaria di un calice liturgico. A questa particolare tipologia non risulta possibile riferire nessun altro esempio coevo 'toscano', tanto da supporre che Giuliano di Nofri dovette adeguarsi a un modello indicato dalla committenza, come suggerisce il suo avvitemento che ricorre invece diffusamente nella produzione iberica.

Un anno dopo il fiorentino ricevette un pagamento pari a 5 soldi e mezzo (ancora una volta una tra le somme più elevate tra quelle percepite dalle maestranze attive nella Cattedrale), per aver lavorato una chiave di volta raffigurante l'*Ultima Cena* (fig. 19) situata nell'ala di ponente del chiostro in corrispondenza della *capella del Corpus* (o *de Jesucrist*)⁸⁷. Il documento riferisce che il lavoro fu ultimato in cinque giorni e considerandone anche la collocazione elevata, tale da non consentire una così facile lettura dal basso, sembra comprensibile

novembris ad mare per Andruccium sol. decem octo. Item pro una pila da baptismo libram unam», in Archivio di Stato di Lucca, *Comune, Gabelle del contado e delle vicarie*, 20, cc. 8v, 14r. Il documento fu pubblicato la prima volta da C. KLAPISCH-ZUBER, *Les maîtres du marbre. Carrare, 1300-1600*, Paris 1969, pp. 93, 103, 262-3. Fu poi VALERO MOLINA, *Julià Nofre*, pp. 60-1 a metterlo in relazione con l'attività dell'allora anonimo «Julia Nofre» fiorentino attivo tra i maestri della Cattedrale, richiamando l'attenzione sulla presenza dell'appellativo «Nofre» nei registri, elemento che permetteva di indirizzare le ricerche verso un Giuliano Nofre (o Nofri) anche nella documentazione italiana e di rendere plausibile l'identificazione con lo stesso Giuliano di Nofri di Romolo, che transitò a Carrara con il materiale per il fonte. Si veda anche FRANCI, *Giuliano di Nofri*, pp. 431, 466; ID., s.v. *Giuliano di Nofri*, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, LV, München-Leipzig 2007, pp. 424-5, in part. 424.

⁸⁶ ACB, *Obra*, 1433-1435, cc. 74v, 75r (rispettivamente, 16 e 28 aprile), in cui viene nuovamente chiamato «esmeginayre». Si veda anche VALERO MOLINA, *Julià Nofre*, p. 60.

⁸⁷ ACB, *Obra*, 1433-1435, cc. 87r, 87v: «an Julia nofre asmeginayre qui ha pichada la clau de la volta quis davant la capella de Jhesu Xrist per V jorns a rahó de V sous VI diners» (2 ottobre 1434). Cfr. anche CARRERAS I CANDI, *Les obres*, p. 511; VALERO MOLINA, *Acotacions*, p. 38; ID., *Julià Nofre*, p. 61; FRANCI, *Giuliano di Nofri*, p. 431; ID., s.v. *Giuliano di Nofri*, p. 424; BESERAN, scheda 47, p. 236.

che Giuliano non avesse scelto di soffermarsi eccessivamente sulla rifinitura del materiale, la ruvida pietra di Montjuïc, impiegata sovente nei cantieri locali. La cifra stilistica dell'autore riesce comunque a emergere in quei profili tellurici di barbe e capigliature a occhielli, che animavano già i volti dei personaggi nel *trascoro* valenciano. Una certa parentela con il Cristo al centro della mensa si può riscontrare anche nella figura del *Dio Padre* posta nel timpano del *Portal de Santa Eulalia* da cui si accede al chiostro (fig. 20) – che i documenti riferiscono ultimato tra febbraio e marzo 1432 (pur tacendo sulla paternità dei lavori dell'intero portale)⁸⁸ – al vertice del quale era inoltre collocata una scultura raffigurante *Santa Eulalia* che potrebbe essere ugualmente riferita alla mano di Giuliano di Nofri.

L'effigie in terracotta (110 x 42 x 22,5 cm) rimase nella sua collocazione originaria fino al 1977 – quando fu sostituita da una copia e trasferita nel piccolo Museu de la Catedral (fig. 21) – e per molto tempo è stata ascritta alla bottega locale dei Claperós, nonostante siano presenti alcuni elementi peculiari che condurrebbero piuttosto in direzione fiorentina⁸⁹. Così sembrano suggerire infatti sia la postura calibrata su un accennato 'contrapposto', che porta il piede sinistro a fuoriuscire dalla veste, sia il morbido e arioso fluire del panneggio siglato da profonde falcature. Anche l'inserimento di foglie e piccoli frutti nel groviglio dei riccioli calati sulla fronte sotto la corona fece pensare a Joan Valero Molina a un omaggio donatelliano al *David* marmoreo del Bargello⁹⁰ (fig. 22). Lo studioso evidenziava inoltre come l'uso della terracotta fosse una pratica quasi del tutto inesistente nella scultura catalana, almeno fino agli anni Quaranta del Quattrocento, al contrario della sua ben nota e documentata diffusione a Firenze già dall'inizio del secolo e soprattutto fra i molti plasticatori di ascendenza ghibertiana. Ciò permetterebbe dunque di individuare nella *Santa Eulalia* un modello di riferimento, almeno sul piano tecnico, per gli artisti locali delle generazioni successive se – come sembra possibile dedurre dai registri della Cattedrale – l'opera fu effettivamente eseguita entro il

⁸⁸ Così ancora VALERO MOLINA, *Julià Nofre*, p. 62. Si veda ancora BESERAN, scheda 47, p. 238.

⁸⁹ Si rimanda a F. ESPAÑOL BERTRAN, scheda 2, in *La Barcelona gòtica*, Catálogo de la exposición, coord. por D. Venteo, Barcelona 1999, pp. 177-8, che comunque già metteva in dubbio la paternità dell'opera agli scultori Antoni e Joan Claperós (padre e figlio).

⁹⁰ VALERO MOLINA, *Presencia*, pp. 203-4. Cfr. anche BESERAN, scheda 47, p. 236.

1435, quando fu portata a compimento anche l'omonima porta da cui si accedeva al chiostro⁹¹. Tutti elementi, quelli delineati sino ad ora, che se da un lato non possono essere trascurati dall'altro impongono comunque di valutare con cautela una piena inclusione dell'opera nel catalogo di Giuliano. Risulta difficile infatti ricondurre senza riserve alla sua mano la fisionomia del volto, così lontana dai tipi acutamente indagati nei personaggi delle *Storie* di Valencia, anche se non si può di certo escludere che l'autore si fosse adeguato a una particolare richiesta della *Seu* – d'altronde per la santa patrona della città, a cui era intitolata la stessa Cattedrale, la committenza poteva aver indicato un preciso modello figurativo a cui attenersi. Oppure si potrebbe ipotizzare un'esecuzione congiunta a un artista locale che forse ricevette la commissione in prima persona, avvalendosi però della presenza in Cattedrale dei due fiorentini – oltre a lui, anche Dello Delli – per sorvegliare il compimento dell'opera e soddisfare a pieno le aspettative della committenza.

L'ultima notizia che invece attesta con certezza la presenza di Giuliano di Nofri nel cantiere della Cattedrale risale al 5 marzo 1435⁹² anche se non si conosce tuttavia il momento esatto in cui il fiorentino tornò definitivamente in patria. Il suo nome non sarebbe riapparso nei documenti non prima del 1442, quando nella portata al catasto di quell'anno risultava ancora a carico del fratello Andrea⁹³. Nel maggio del 1445 tornò poi a ricoprire la carica di console dell'Arte dei Maestri di Pietra e di Legname⁹⁴, mentre la bottega di famiglia si trovava impegnata nei lavori di rinnovamento della Santissima Annunziata⁹⁵.

⁹¹ ACB, *Libro de Obra*, 1435-1437, cc. 56v, 66r. VALERO MOLINA, *Presencia*, p. 203.

⁹² Lo scultore fu pagato 165 soldi (ossia 15 fiorini) per l'esecuzione di un altro fonte «d'aygua beneyta» (di acqua benedetta, diverso dunque da quello già eseguito in precedenza e destinato alle funzioni battesimali) – di cui però non si hanno oggi più notizie – collocato in corrispondenza del portale maggiore della Cattedrale; cfr. ACB, *Obra*, 1433-1435, c. 97v. Si veda anche MAS, *Notes d'esculptors*, p. 118; CARRERAS I CANDI, *Les obres*, p. 511; VALERO MOLINA, *Julia Nofre*, p. 60.

⁹³ ASF, *Catasto*, 624, c. 157r.

⁹⁴ ASF, *Arte dei Maestri di Pietra e di Legname*, 2, cc. 44v, 97v. Giuliano ricoprì la stessa carica altre quattro volte nel 1447, 1449, 1451 e nel 1456 (*ibid.*, cc. 99r, 100v, 102r, 108v). Si veda anche GOLDTHWAITE, *La costruzione*, p. 390.

⁹⁵ Negli anni Quaranta del Quattrocento prese forma un grande progetto di ampliamento della basilica servita, affidato a Michelozzo, che prevedeva la trasformazione dell'atrio sulla facciata (il 'Chiostro dei Voti'); l'edificazione di una tribuna circondata da sette

Giunto anch'egli quasi alla soglia dei cinquant'anni – proprio come fu per il fratello⁹⁶ – nel settembre 1445 lo scultore venne eletto per la pri-

nuove cappelle (ognuna delle quali finanziata da una famiglia fiorentina); una nuova sagrestia e il grande tabernacolo per ospitare la sacra immagine della *Vergine Annunziata* (per cui si rimanda a H. McNEAL CAPLOW, *Michelozzo*, 2 voll., Ph.D. thesis, New York 1977, pp. 573 sgg.; M. FERRARA, F. QUINTERIO, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze 1984, pp. 213-34). La bottega di Andrea di Nofri vi era impegnata già nel 1442 per vari lavori – tra cui si segnala l'esecuzione di un'arme in marmo della famiglia Guadagni e la fornitura di pietre per una sepoltura della famiglia Bisdomini (ASF, *Corp. Soppr.*, 119, 688 [1441-1446], cc. 89v, 90r, 100r; si veda ancora FERRARA, QUINTERIO, *Michelozzo*, p. 216) – e soprattutto a partire dal 1445 per circa un anno fu attiva nel cantiere di Michelozzo ricevendo (in più pagamenti) la somma di 329 fiorini per aver fornito insieme al fratello Giuliano numerose carrate di pietre dalla sua cava di Fiesole, destinate agli ambienti della tribuna e ai capitelli della nuova cappella della famiglia Villani, come documentato in ASF, *Corp. Soppr.*, 119, 842 (1444-1446), cc. 15r, 16v, 17r, 18v, 19r, 19v, 20r, 20v, 21r, 21v, 22r, 22v, 23r; si veda anche FERRARA, QUINTERIO, *Michelozzo*, pp. 220, 296 (nota 18). I fratelli Romoli collaborarono ancora con Michelozzo nel cantiere dell'Annunziata: Giuliano nel 1450 e nel 1451 nel 'Chiostrino dei Voti' (ASF, *Corp. Soppr.*, 119, 689, Entrata e Uscita del Camarlingo 1451-1456, cc. 112r, 118v; Archivio del Convento della Santissima Annunziata, *Campione Nero segnato C*, cc. 73v, 111a); Andrea nel 1450 nella risistemazione del 'Chiostro Grande' (*ibid.*, c. 79v) e nel 1454 ancora nel cantiere della Tribuna, per cui fornì una colonna di macigno (ASF, *Corp. Soppr.*, 119, 689, Entrata e Uscita Camarlingo 1451-1456, cc. 230r, 232v). Si veda anche L.H. HEYDENREICH, *Die Tribuna der SS. Annunziata in Florenz*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 32, 1930, pp. 268-85, in part. 284; F. BORSI, G. MOROLLI, F. QUINTERIO, *Brunelleschiani. Francesco della Luna, Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, Antonio Manetti Ciaccheri, Giovanni di Domenico da Gaiole, Betto d'Antonio, Giovanni di Piero del Ticcio, Cecchino di Giaggio, Salvi d'Andrea, Maso di Bartolomeo*, Roma 1979, p. 309; B.L. BROWN, *The Patronage and Building History of the Tribuna of SS. Annunziata in Florence: a Reappraisal in Light of New Documentation*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 25, 1981, pp. 59-146, in part. 115; FERRARA, QUINTERIO, *Michelozzo*, pp. 221, 298 (nota 36); *Misure e proporzioni dell'architettura nel tardo Quattrocento. Materiali da costruzione e misure nell'edilizia fiorentina*, a cura di G.C. Romby, Firenze 1996, p. 14; FRANCI, *Giuliano di Nofri*, pp. 435, 466. Cfr. anche G. MOROLLI, *La Santissima Annunziata di Firenze. Il tempo dell'Umanesimo. Dalla "sancta simplicitas" degli anni michelozziani agli splendori dell'età albertiana*, in *La Basilica della Santissima Annunziata*, a cura di G. Alessandrini e C. Sisi, 2 voll., Firenze 2013-14, I, *Dal Duecento al Cinquecento*, 2013, pp. 43-73.

⁹⁶ ASF, *Carte Sebregondi*, 4540: Andrea di Nofri fu eletto la prima volta Priore dello stesso quartiere nel maggio 1436 (all'età di quarantanove anni) e poi nel 1440 per

ma volta Priore del quartiere di San Giovanni e lo fu ancora nel 1449. Nei due mandati, ad affiancare gli ufficiali durante quei magisteri, figuravano come Gonfalonieri di Giustizia rispettivamente Cosimo 'il Vecchio' de' Medici nel 1445 e Dietisalvi Neroni nel 1449⁹⁷. È interessante rilevare che lo stesso Cosimo ricoprì in più occasioni fino a solo dieci anni prima la carica di Console dei Catalani a Pisa, quale garante e difensore dei sudditi del re d'Aragona in Toscana⁹⁸. I venti sarebbero cambiati però repentinamente, proprio quando Giuliano di Nofri era priore in patria, poiché nel 1447 il re Alfonso 'il Magnanimo' dichiarò guerra a Firenze e proibì ai cittadini del regno sia di commerciare con gli uomini d'affari fiorentini che di risiedere nelle loro terre⁹⁹.

Viene spontaneo immaginare – e sarebbe oltremodo suggestivo – quali potessero essere le conversazioni tra Cosimo 'il Vecchio' e Giuliano in quei mesi del 1445. Se questi al ricordo dei profumi emanati dai lussureggianti giardini di Barcellona, traboccanti di aranci e cedri, alternasse quello dei successi nel grande cantiere della Cattedrale e se Cosimo avesse potuto rispondere grazie ai fitti resoconti dei suoi corrispondenti dalla città comitale, confidando i timori per gli affari del banco mediceo a causa di un conflitto ormai alle porte¹⁰⁰. Se è ve-

quello di Santa Maria Novella. Ne diedero notizia anche: ILDEFONSO DI SAN LUIGI, *Delizie degli eruditi toscani*, 24 voll., Firenze 1770-89, XIX, 1785, p. 161; G.M. MECATTI, *Storia genealogica della nobiltà, e cittadinanza di Firenze*, Bologna 1971, p. 385; GOLDTHWAITE, *La costruzione*, p. 390; R. CIABANI, *Le famiglie di Firenze*, 4 voll., Firenze 1992, I, p. 289; PAGOLO DI MATTEO PETRIBONI, MATTEO DI BORGO RINALDI, *Priorista (1407-1459). With two appendices (1282-1406)*, ed. by J.A. Gutwirth, Roma 2001, pp. 277, 297; *Priorista fiorentino Orsini De Marzo. Codice cinquecentesco appartenente alla Familienstiftung Haus Orsini Dea Paravicini*, a cura di N. Orsini De Marzo, Milano 2010, c. 219v.

⁹⁷ ASF, *Carte Sebregondi*, 4540. Si veda poi ancora ILDEFONSO DI SAN LUIGI, *Delizie*, XX, 1785, pp. 252, 271; MECATTI, *Storia genealogica*, p. 385; GOLDTHWAITE, *La costruzione*, p. 390; PAGOLO DI MATTEO PETRIBONI, MATTEO DI BORGO RINALDI, *Priorista*, pp. 319, 337; FRANCI, *Giuliano di Nofri*, p. 424; *Priorista fiorentino*, c. 21.

⁹⁸ La carica era stata istituita sin dalla fine del Duecento per tutelare i diritti di entrambe le comunità in terra straniera. Cosimo esercitò il ruolo di Console dei Catalani a Pisa nel 1427, agendo tramite il suo luogotenente Paolo di ser Naddo, e di nuovo nel 1436. Si veda a questo proposito SOLDANI, *Uomini d'affari*, pp. 57-60.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 302 sgg.

¹⁰⁰ Sulle attività della filiale barcellonese del banco mediceo cfr. sempre *ibid.*, pp. 401-8.

ro, come ci ha insegnato Aby Warburg, che in migliaia di documenti non ancora studiati «sopravvivono le voci dei defunti e la pietà dello storico ha il potere di restituire il timbro a queste voci inudibili»¹⁰¹ si può sperare di riuscire a interrogarle in futuro per ricostruire la trama di una memoria sopita. Ma, ad ora, la mancanza di dati certi non permette di trovare la conferma auspicata di un qualche ricordo a Firenze dell'attività svolta da Giuliano durante i soggiorni spagnoli. Si può dunque solo obbedire al vincolo di una documentazione oggettiva che, *verum ipsum factum*, impone di seguire il filo di ciò che rimane tra le carte d'archivio.

In questi stessi anni il ruolo sociale dei Romoli andava dunque consolidandosi grazie alla loro presenza in molti ruoli chiave della magistratura cittadina, anche in virtù della loro particolare condizione di «parenti, amici e vicini» dei Medici di cui poterono beneficiare molte famiglie fiorentine provenienti dai ranghi di artigiani¹⁰². Di pari passo continuava prolifica l'attività di bottega di maestri di pietra spesso coinvolta all'interno del quartiere di San Giovanni dove anche la famiglia Medici aveva investito somme considerevoli nella costruzione di cantieri pubblici e privati¹⁰³. Ancora, tra 1451 e 1452 dalla cava

¹⁰¹ Nel celebre saggio del 1902: A. WARBURG, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina. Seguito da Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, intr. di G. Bing, tr. it. a cura di E. Cantimori, Milano 2015 (ed. or. 1902), p. 14.

¹⁰² Sul concetto di 'vicinato' si veda C. KLAPISCH-ZUBER, «Parenti, amici e vicini»: il territorio urbano d'una famiglia mercantile nel XV secolo, «Quaderni storici», 33, 1976, pp. 953-82; D.V. KENT, *The Rise of the Medici Faction in Florence 1426-1434*, Oxford 1978, pp. 61-71; P.D. MCLEAN, *The Art of Network. Strategic Interaction and Patronage in Renaissance Florence*, Durham-London 2007, in part. pp. 150-69. L. TANZINI, *Cosimo de' Medici. Il banchiere statista padre del Rinascimento fiorentino*, Roma 2022, pp. 115-34.

¹⁰³ L'ascesa politica di Andrea di Nofri si consolidò proprio all'interno del prezioso circuito del patronato mediceo che ruotava intorno al quartiere fiorentino di San Giovanni (KENT, *The Rise*, pp. 217 sgg.). Lì Andrea non solo risiedeva con la sua famiglia ma si ritrovò anche più volte impegnato come scalpellino e fornitore di materiale lapideo, come testimonia, oltre la già citata presenza nel cantiere della Santissima Annunziata (vd. *supra*, p. 17), anche l'attività nei lavori della Basilica di San Lorenzo nel 1448, documentata in Biblioteca Medicea Laurenziana, Archivio Capitolare di San Lorenzo, Ms. A3 (*Entrata e Uscita delle Spese fatte dal Cosimo de' Medici*), c. 190r; su questo si veda anche I. HYMAN, *Fifteenth century Florentine studies: The Palazzo Medici; and a Ledger for the Church of San Lorenzo*, Ph.D. thesis, New York 1977, p. 488; GOLDTHWAITE, *La costruzione*, p. 390; FRANCI, *Giuliano di Nofri*, pp. 435, 465. Inoltre nel 1436 il figlio

fiesolana dei fratelli Romoli proveniva materiale destinato ad alcune commissioni private e pubbliche – tra cui un tabernacolo per l'Arte del Cambio – menzionate nel noto *Libro dei Ricordi* di Maso di Bartolomeo¹⁰⁴, che si rivolse a più riprese alla collaborazione specializzata della loro bottega¹⁰⁵.

La notizia più rilevante di questi anni fiorentini attesta Giuliano di Nofri tra coloro che il 5 febbraio del 1453 furono chiamati a stimare il pulpito marmoreo di Santa Maria Novella, portato a compimento da Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto 'il Buggiano'¹⁰⁶. In origine l'inca-

primogenito di Andrea, Nofri, prese i voti nel convento domenicano di San Marco – ricostruito per volere di Cosimo de' Medici solo l'anno dopo (KENT, *The Rise*, pp. 227-31, 233) – ricevendo l'abito direttamente da Antonino Pierozzi (Archivio del Convento di San Marco, *Miscellanea P. Benelli*, inserto P, catalogo dei frati di S. Marco, secolo XV-XVI, 161). La stabilità di tale radicamento urbano si mostrava necessaria per rafforzare l'identità del gruppo familiare. A questo proposito sono suggestive le parole del contemporaneo Giovanni di Pagolo Morelli: «Ingegnati d'acquistare uno amico o più nel tuo gonfalone e per lui fa ciò che tu puoi di buono, e non ti curare per mettervi del tuo. Se se' ricco, sia contento comperare degli amici co' tuoi danari, se non ne puoi avere per altra via; ingegnati d'imparentarti con buoni cittadini e amati potenti; e se è nel tuo gonfalone che ti possa atare e metterti innanzi, accostati a esso» (GIOVANNI DI PAGOLO MORELLI, *Ricordi*, ed. a cura di V. Branca, Firenze 1956, p. 253).

¹⁰⁴ Il manoscritto copre un arco cronologico tra il 1448 e il 1455 ed è diviso in due parti: una conservata nella Biblioteca Ronciniana di Prato e l'altra, più consistente, nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (consultata durante questo studio). Una carta a introduzione del manoscritto 'fiorentino' riporta un appunto, redatto plausibilmente da uno dei primi proprietari, in cui si legge: «Vi si nomina più volte la cava di pietre a Fiesole di Noferi, e dj Andrea, e Giuliano Romolj e dj altri scarpellatori a Settignano da tenersene molto conto».

¹⁰⁵ Esequirono un fregio per l'«acquaio» di Piero Borsi, un camino per Agnolo Vettori, un «navicello» per Giovanni del Pugliese e altri lavori non specificati per Giuliano Vespucci (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, *Manoscritti Palatini*, Baldovinetti 70, cc. 27v, 30r, 31r, 33v, 34r, 37v, 39r, 44v, 59v, 65r); cfr. in proposito C. YRIARTE, *Journal d'un sculpteur florentin au XV^e siècle. Livre de souvenirs de Maso di Bartolommeo dit Masaccio. Manuscrits conservés à la Bibliothèque de Prato et à la Magliabecchiana de Florence*, Paris 1894, pp. 69-70 e *Misure e proporzioni*, pp. 48, 51, 62-3, 65-6.

¹⁰⁶ ASF, *Diplomatico cartaceo di S. Maria Novella, ad annum 1453*. Il documento fu pubblicato da G. POGGI, *Andrea di Lazzaro Cavalcanti e il pulpito di S. Maria Novella*, «Rivista d'Arte», 3, 1905, pp. 77-85, in part. 81-2; C. VON FABRICZY, *Brunelleschiana. Urkunden und Forschungen zur Biographie des Meisters*, «Jahrbuch der Preußischen

rico era stato affidato dal committente Andrea Rucellai a Filippo Brunelleschi, il quale nel 1443 riceveva un pagamento per la consegna di un modello ligneo del pulpito che sappiamo essere stato poi eseguito entro il 1448. Tuttavia i lavori si sarebbero protratti più del previsto a seguito di un diverbio nato con la famiglia Minerbetti sul patronato del pilastro prescelto per l'opera. Nel frattempo la commissione passò allo scalpellino Giovanni di Piero del Ticcìa, il quale però sarebbe morto di lì a poco e Rucellai scelse dunque di assegnare al 'Buggiano' il completamento del pulpito con l'esecuzione delle quattro *Storie della Vergine*¹⁰⁷. Il 26 febbraio queste venivano giudicate in presenza di Giuliano di Nofri e Bartolo d'Antonio – i quali erano stati incaricati di provvedere anche al loro «ornamento» – insieme ai giovani Antonio Rossellino e Desiderio da Settignano, oltre che allo scalpellino Giovanni di Perone.

Lo stesso 26 febbraio Giuliano entrò in carica per sei mesi come camerlengo della dogana di Arezzo, sostituendo suo nipote Francesco (figlio di Andrea)¹⁰⁸. Alla fine di questo mandato riemergono nuovamente notizie della sua attività di scalpellino, per cui a ottobre riceve-

Kunstsammlungen», 28, 1907, pp. 1-84, in part. 12-3; C. KENNEDY, *Documenti inediti su Desiderio da Settignano e la sua famiglia*, «Rivista d'Arte», 12, 1930, pp. 243-91, in part. 264-5 (doc. 5); P. MORSELLI, *Corpus of Tuscan pulpits: 1400-1550*, Ph.D. thesis, Pittsburgh (PA) 1979, pp. 174-6 (doc. 4). Sulla presenza di Giuliano di Nofri si veda sempre VALERO MOLINA, *Julia Nofre*, p. 64; FRANCI, *Giuliano di Nofri*, pp. 433, 467; ID., s.v. *Giuliano di Nofri*, p. 424.

¹⁰⁷ Le vicende sono ripercorse anche in M. WACKERNAGEL, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte*, a cura di A. Sbrilli, Roma 1994 (ed. or. 1938), p. 63; BORSI, MOROLLI, QUINTERIO, *Brunelleschiani*, pp. 205, 257; M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Il «Buggiano» scultore*, in *Atti del Convegno su Andrea Cavalcanti detto «il Buggiano»*, Bologna 1980, pp. 37-46, in part. 43-5; C.E. GILBERT, *L'arte del Quattrocento nelle testimonianze coeve*, Firenze-Vienna 1988 (ed. or. 1980), pp. 55-6 (doc. 24); E. BATTISTI, *Filippo Brunelleschi*, Milano 1989, pp. 292-9; N.B.A. DEBBY, *Patrons, Artists, Preachers: The Pulpit of Santa Maria Novella (1443-1448)*, «Arte Cristiana», 90/811, 2002, pp. 261-72; A. GALLI, N. ROWLEY, *Un vergiliato tra le sculture del Quattrocento*, in *Santa Maria Novella. La Basilica e il Cinquecento*, a cura di A. De Marchi, 3 voll., Firenze 2015-17, II, *Dalla Trinità di Masaccio alla metà del Cinquecento*, 2016, pp. 59-95, in part. 73-80.

¹⁰⁸ Archivio di Stato di Arezzo, *Dogana Camarlinghi*, 24, E.U. Si tratta del registro (delle Entrate e delle Uscite) che il camerlengo generale – carica che spettava a un funzionario fiorentino – rimetteva ai tre ragionieri del comune di Firenze alla fine del

va un pagamento di 146 lire relativo a dei concii destinati alla nuova Sala dell'Udienza della Compagnia del Bigallo¹⁰⁹ e a novembre lo si ritrovava nei conti dell'Ospedale di San Paolo – dove lavorava anche il fratello Andrea – per aver fornito pietre destinate alle sepolture e a l'«arco del uscio»¹¹⁰. Nel 1456 fu coinvolto ancora come scalpellino nel cantiere della chiesa di Sant'Agostino a Prato – dove intervenne negli ambienti del chiostro per cui fu pagato il 25 ottobre con la somma di 80 lire¹¹¹ – finanziato sempre da quel Ceppo di Francesco di Marco Datini che già nel secondo decennio del Quattrocento, si era rivolto alla bottega dei Romoli (con i quali confinava peraltro anche in tre terreni da loro acquistati nel contado di Prato)¹¹².

suo mandato; cfr. P. BENIGNI, L. CARBONE, *Fonti per la storia del sistema fiscale urbano (1384-1533)*, Roma 1985, p. 31 (doc. 24) e FRANCI, s.v. *Giuliano di Nofri*, p. 424.

¹⁰⁹ ASF, *Bigallo VI*, 7, c. 67v. Si veda anche H. SAALMAN, *The Bigallo. The Oratory and Residence of the Compagnia del Bigallo e della Misericordia in Florence*, New York 1969, p. 56.

¹¹⁰ ASF, *Archivio Ospedale di San Paolo* (Libri di Ricordanze dal 1434 al 1498), 644, c. 54v; si veda FERRARA, QUINTERIO, *Michelozzo*, pp. 261, 316 (nota 11). Nell'Ospedale di San Paolo lavorò anche il fratello Andrea, quando nel 1452 il padre Spedaligo Benino Benini acquistò presso la sua bottega, che teneva in compagnia con Matteo di Luca, un «tabernaculo del chorpo di Cristo» per 11 lire (ASF, *Archivio Ospedale di San Paolo* [Libri di Ricordanze dal 1434 al 1498], 644, c. 49v); si veda R.A. GOLDTHWAITE, W.R. REARICK, *Michelozzo and the Ospedale di San Paolo in Florence*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 21, 1977, pp. 221-306, in part. 235, 287 (nota 37); GOLDTHWAITE, *La costruzione*, p. 390; FERRARA, QUINTERIO, *Michelozzo*, pp. 260, 316 (nota 10); FRANCI, *Giuliano di Nofri*, pp. 435, 466.

¹¹¹ Archivio di Stato di Prato, *Libro di Debitori e Creditori E del Ceppo Nuovo*, cc. 130, 160. Cfr. anche R. NUTI, *Notizie sulla costruzione della Chiesa di S. Agostino a Prato*, «Archivio storico pratese», 20, 1942, pp. 109-25, in part. 112, 119-20 (doc. 3).

¹¹² Nel 1414 Andrea di Nofri eseguì il *Tabernacolo della Romita* di Prato, commissionato dal Ceppo Nuovo dopo la morte di Francesco di Marco Datini (per cui si rimanda a FIORAVANTI, *Il magistero*, pp. 20-1). Nel catasto del 1446 (ASF, *Catasto*, 679, II, c. 890r) Andrea e Giuliano di Nofri dichiararono un podere posto nel popolo di Mezzana e un pezzo di terra nel popolo di San Giusto a Tobbiana, acquistato dai beni di Palla di Nofri Strozzi. Giuliano nel 1451 dichiarava anche il possesso di un altro terreno nel contado di Prato confinante con il Ceppo Datini (ASF, *Catasto*, 715, II, c. 994r). Nella portata al catasto del 1451 Giuliano si divise poi dal fratello facendo una dichiarazione separata – a lui spettarono un terreno a Prato, confinante con i beni del Ceppo, e tre pezzi di terra a Santa Maria a Ognano – notificando l'attività della sua

L'ultima notizia documentaria su 'Giuliano Fiorentino' risale al 1457, quando dal catasto di quell'anno risultava socio di una fornace presso San Niccolò insieme ai fratelli Bartolomeo e Nicola Capponi¹¹³.

Echi valenciani

Nel 1919 Paul Schubring propose di attribuire al «Juliá lo florentí» attivo a Valencia una *Crocifissione* in terracotta policroma che si trovava nell'allora Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino¹¹⁴ (fig. 24), per cui riscontrò una certa parentela con l'omonimo rilievo in alabastro del *trascoro* valenciano (fig. 23). L'opera, riferita a un anonimo «Florentine Master» del 1450, fu acquistata nel 1903 grazie a una delle molte donazioni al museo del collezionista ebreo-tedesco James Simon¹¹⁵ e resa nota qualche anno dopo sempre da Schubring, il quale ne descriveva la «composizione drammatica, energica» aggiungendo che «i tipi ricordano Donatello, e soprattutto i pergami di San Lorenzo»¹¹⁶. Nel 1913 Frida Schottmüller aveva proposto inizialmente di ricondurla a un artista senese vicino a Vecchietta, forse attivo in Umbria e nelle Marche¹¹⁷. Si era aggiunta poi nel 1916 anche la voce di Wilhelm von

bottega di pietre presso Santa Maria Maggiore (ASF, *Catasto*, 715, II, c. 994r). Poiché quello del 1451 non fu in realtà un vero catasto ma solo un nuovo calcolo del valsente, non vennero riportate notizie relative alla composizione delle famiglie, senza le quali non si può avere conferma – come tutto lascia supporre – che la separazione di Giuliano dal fratello fosse stata motivata da esigenze di un suo nuovo nucleo familiare.

¹¹³ ASF, *Catasto* 832, cc. 814-5; cfr. GOLDTHWAITE, *La costruzione*, p. 279 e FRANCI, *Giuliano di Nofri*, pp. 433, 467.

¹¹⁴ P. SCHUBRING, *Die italienische Plastik des Quattrocento*, Berlin-Neubabelsberg 1919 (Handbuch der Kunstwissenschaft, 9), p. 26.

¹¹⁵ Insieme alla *Crocifissione* venne acquistata anche la figura di un *David* in marmo, attribuito a Nanni di Banco, per la cifra complessiva di 8.540 marchi. Si rimanda alla scheda online dell'opera (inv. 2795) a cura di Neville Rowley su <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=140678&cacheLoaded=true> (marzo 2023).

¹¹⁶ P. SCHUBRING, *Gli acquisti del Museo "Kaiser Friederich"*, «L'Arte», 10, 1907, pp. 451-5, in part. 451. Lo studioso avrebbe successivamente proposto una datazione intorno al 1440, ravvisandovi anche delle componenti queresche; cfr. ID., *Die italienische*, p. 26.

¹¹⁷ F. SCHOTTMÜLLER, *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance*

Bode che seguendo pur sempre la pista senese pensò di riferirla piuttosto a Iacopo Cozzarelli, rivelando inoltre la provenienza dell'opera dal monastero di Santa Maria in Monteluca a Perugia¹¹⁸.

L'attribuzione di Schubring non raccolse decisi consensi da parte della critica¹¹⁹, almeno fino a quando Andrea Franci nel 2001 non richiamò nuovamente l'attenzione sullo stretto rapporto con la *Crocifissione* valenciana fissandone una datazione intorno al 1430¹²⁰. La forte consonanza tra le due composizioni è evidente sia nell'impostazione generale della scena che in alcuni particolari, come la figura del

und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck, Berlin 1913 (Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, 5), pp. 104-5.

¹¹⁸ W. VON BODE, *Die Sammlung der Sienesischen Bildwerke des Quattrocento im Kaiser-Friedrich-Museum*, «Amtliche Berichte aus der Königl. Kunstsammlungen», 9, 1916, pp. 173-212, in part. 176-9. L'attribuzione a Cozzarelli veniva suffragata, secondo Bode, da un confronto tra la *Crocifissione* berlinese e il gruppo in terracotta del *Compianto sul Cristo morto* nella Basilica di San Bernardino all'Osservanza a Siena.

¹¹⁹ MAYER, *Giuliano Fiorentino*, p. 346 ritenne l'attribuzione di Schubring «troppo ardita». F. SCHOTTMÜLLER, *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs*, Berlin 1933 (Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock, 2), p. 94 accolse invece la proposta di Bode di ricondurre il rilievo a Cozzarelli e così anche E.F. BANGE, *Italienische Skulpturen im Kaiser Friedrich Museum*, Berlin 1933, p. 47. U. MIDDELDORF, *Bildwerke des Kaiser Friedrich Museums*, in ID., *Raccolta di scritti that is Collected Writings*, 3 voll., Firenze 1979-81, I, 1924-1938, 1979, pp. 375-87, in part. a p. 382 scriveva invece: «un problema importante ci presenta la magnifica *Crocifissione* (N. 2795), bassorilievo che merita più alto apprezzamento che non un'attribuzione al Cozzarelli. È indubbiamente anteriore a questo e potrebbe risultare opera di massimo momento studiando la iconografia della *Crocifissione* dal Ghiberti e dai suoi contemporanei», senza però accennare minimamente alla proposta di Schubring. Tuttavia l'opera sarebbe stata esposta a Berlino nella mostra *Schätze der Weltkultur von der Sowjetunion gerettet*, Berlin 1958, cat. D 76, sempre con un'ipotetica attribuzione a Cozzarelli. Cfr. anche VALERO MOLINA, *Julia Nofre*, p. 70, che si mostrò scettico, condividendo i dubbi che già furono di Mayer, riguardo a una paternità a Giuliano Fiorentino. Nel 1996 Michael Knuth propose invece un'attribuzione a Dello Delli, sulla base della *Crocifissione* proveniente dalla chiesa fiorentina di Santa Maria Nuova e oggi conservata presso l'ex convento delle Oblate a Careggi (cfr. ancora <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=140678&cacheLoaded=true>).

¹²⁰ FRANCI, *Giuliano di Nofri*, pp. 439, 443 e ID., s.v. *Giuliano di Nofri*, p. 425. Dello stesso parere si è mostrato anche G. GENTILINI, *Donatello e Nanni di Bartolo. Una inedita Madonna in terracotta*, Milano 2007, p. 37, nota 17.

giovane soldato ritratto di tergo sul margine destro la quale richiama direttamente la medesima posa di uno degli armati a Valencia – ma che a Berlino acquisisce maggior consapevolezza della sua anatomia, offrendo una splendida visuale del ‘contrapposto’ donatelliano. Se nella *Crocifissione* di Valencia è ancora giorno, illuminato dalle venature di un alabastro che cristallizza i gesti e le figure, in quella berlinese è già calata la notte che spoglia i soldati delle pesanti armature spagnole e avvolge le croci di tenebra. La terracotta consente ai corpi di vibrare nelle carni livide di Cristo e dei ladroni – segnate dai rivoli di sangue che sgorgano dalle ferite lungo le gambe e sui legni – come nella folla che si accalca ai piedi della scena e soprattutto nelle figure dei dolenti: la Vergine stremata dal pianto accasciata sulle gambe della Maddalena che le accarezza dolcemente il capo e Maria di Cleofa protesa a mani giunte sopra di lei con la gamba in tensione e il piede che punta al suolo fuoriuscendo dalle vesti. Una drammaticità del tutto estranea a quella ancora troppo mitigata dalle reminiscenze ghibertiane della *Crocifissione* valenciana, la quale rivela una folgorazione serotina nello stile di Giuliano che mostra una forte contiguità con la concitazione diffusa nelle terrecotte di Donatello, suggerendo una datazione entro il terzo decennio del Quattrocento (si pensi anche a un altro ghibertiano come Michele da Firenze a cui si attribuisce la *Crocifissione* nel Museo d’Arte Medievale e Moderna di Arezzo, perfettamente inserita nella medesima temperie culturale).

Riguardo alla provenienza dal monastero perugino, Andrea Franci individuò un passo dell’*Indice-guida* di Mariano Guardabassi del 1872 in cui si descriveva negli ambienti del convento un’opera simile al rilievo berlinese:

Parete D: Scultura in legno a bassorilievo – La Crocifissione; vedesi il Redentore in croce fra I due ladroni, in basso a S: la Vergine distesa sul terreno con il capo poggiato sulle ginocchia di S. Giovanni, cui sono innanzi le Marie in atto pietoso, a D: cinque Soldati dei quali due sono più innanzi: opera del XVI secolo¹²¹.

L’accurata *ekphrasis* sembrerebbe proprio riferirsi alla stessa *Crocifissione* del Bode-Museum, anche se si parla di legno in luogo della terracotta e di cinque soldati invece dei quattro che occupano

¹²¹ M. GUARDABASSI, *Indice-guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l’istoria e l’arte esistenti nella provincia dell’Umbria*, Perugia 1872, p. 236. Cfr. anche FRANCI, *Giuliano di Nofri*, pp. 439 e 457, nota 31.

effettivamente il lato destro della composizione, sotto le croci. Recentemente è stato scoperto un manoscritto di fine Quattrocento¹²² in cui si racconta la visita presso il monastero di Monteluca nel 1458 di Bartolomeo Vitelleschi – all'epoca vescovo di Corneto e Montefiascone – che rimase impressionato da un rilievo simile a quello descritto da Guardabassi: «Et vedendo quello crucifixo de meçço relievo con la Madonna tramortita a-piei della croce, et con li altri misterii de-la passione, lo quale sta nella colonda de pietra a lato de lo altare de-la Madonna. Hebbe de-esso grande devotione [...]»¹²³.

Se si trattasse davvero della stessa *Crocifissione* berlinese questa data costituirebbe un utile *ante quem* per poterne collocare cronologicamente l'esecuzione. Il rilievo misura 149 x 80 cm, percorso sulla cornice ai piedi della scena da un'iscrizione – «AVE MARIA GRATIE PLENA DOMINUS TEC[UM]» – con ai lati due stemmi che sembrano riferirsi a due famiglie fiorentine, forse di una coppia di sposi. Quello a sinistra (la parte più onorevole, che potrebbe alludere alla casata del marito) è fasciato di azzurro e di rosso, caricato da un leone d'oro rampante (fig. 25). Questa rara tipologia araldica sembra trovare l'unico riscontro plausibile in un antico stemma della famiglia fiorentina dei Fibindacci, un ramo dei Ricasoli da cui alcuni membri si divisero nel 1393 cambiando parzialmente anche l'arme mutata in «uno scudo fasciato di azzurro e di rosso con leone d'oro rampante sopra di quello, portante al collo uno scudo colla croce del popolo»¹²⁴.

¹²² Il cosiddetto *Manoscritto Antonini* raccoglie le regole delle clarisse di Monteluca e dà notizie anche di concessioni e indulgenze a favore dell'ex monastero, in aggiunta al già noto *Memoriale di Monteluca*. A scriverlo fu suor Battista Alfani, proveniente da una facoltosa famiglia perugina, che dotò il monastero di numerosi codici e opere d'arte, commissionando anche a Raffaello la pala dell'*Incoronazione della Vergine* (nota anche come *Pala di Monteluca*) oggi alla Pinacoteca Vaticana. Cfr. M.B. UMIKER, C.E. GIUSTI, *Per i codici delle clarisse di Monteluca di Perugia: un manoscritto sconosciuto di sr. Battista Alfani (sec. XV)*, «Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria», 108, 2011, pp. 545-97, in part. 546.

¹²³ *Ibid.*, p. 576.

¹²⁴ Cfr. L. PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Ricasoli*, Firenze 1861, p. 176. Della notizia si trova conferma anche nel *Beneficium popularitatis* conservato tra le carte strozziane nell'Archivio di Stato di Firenze: «et dixerunt se velle de caetero vocari de Fibindaceijs, et pro novis Armis assumpserunt Scutum cum tribus listis azzurris, et tribus rubeis per transversum, et incipiens a capite sit azzurrum, et descendendo ultima sit rubea, et super listas unum Leonem rampantem coloris aurei, sine

La presenza di quel piccolo segno posto in alto a sinistra dello stemma berlinese forse alluderebbe dunque al ricordo malconcio di una croce del popolo più che a una semplice scrostatura. All'arme di destra, scaccata di rosso e d'argento (e forse riferibile alla moglie della coppia committente), possono corrispondere invece almeno tre famiglie fiorentine: Barbadori, Gualterutti e Fracassini¹²⁵. Le ricerche condotte sino ad ora non consentono tuttavia di risalire a un particolare legame matrimoniale tra i Fibindacci e una di queste famiglie. Data la provenienza dell'opera dal monastero perugini si può solo supporre che forse il rilievo fu eseguito a Firenze e destinato a un ambito devozionale privato, poi donato a una ipotetica figlia monacata tra le clarisse di Monteluca. Un possibile legame con la città umbra e la famiglia fiorentina si potrebbe individuare infatti nella figura di Bindaccio Fibindacci, che fu luogotenente a Perugia del capitano di ventura Braccio da Montone dal 1420 al 1424¹²⁶, il quale avrebbe forse potuto portare con sé anche l'opera da Firenze per donarla al monastero.

Ad oggi questa risulta l'unica attribuzione plausibile tra quelle proposte dalla critica per ampliare il catalogo noto di 'Giuliano Fiorentino' – ossia quello relativo solo ai due soggiorni spagnoli¹²⁷ – del

crocei; et in superiori lista Arma Populi Florentini»; anche se quel «per transversum» pone dei dubbi, visto che lo stemma in questione presenta delle fasce orizzontali e non delle liste per traverso. Tuttavia il vocabolario araldico era estremamente variabile e non codificato nella Firenze dell'epoca, per cui non si può escludere ne esistessero diverse codificazioni. A questo proposito ringrazio sentitamente Alessandro Savorelli per i preziosi consigli e gli appassionati scambi di idee durante le mie ricerche sull'argomento. Un grazie particolare va anche a Matteo Ferrari.

¹²⁵ Neville Rowley propone di identificarlo con la famiglia fiorentina dei Barbadori: cfr. <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=140678&cachesLoade d=true> (marzo 2023).

¹²⁶ PASSERINI, *Genealogia*, p. 150.

¹²⁷ Non si possono accettare le ipotesi di FRANCI, *Giuliano di Nofri*, pp. 443 sgg., il quale arrivava persino a mettere in discussione l'attività di Dello Delli come scultore tramandata da Vasari, in quanto per lo studioso si trattava di un clamoroso equivoco dell'aretino che avrebbe confuso la sua personalità con quella di Giuliano di Nofri. A quest'ultimo Franci tentava di attribuire il gruppo in terracotta dell'*Incoronazione della Vergine* sopra il portale della chiesa fiorentina di Sant'Egidio (in realtà si trattava di una vecchia attribuzione già proposta da J. POPE-HENNESSY, *An Introduction to Italian Sculpture*, 3 voll., London 1955-63, I, *Italian Gothic Sculpture*, ed. by Id. and J. Wyndham, 1955, p. 51) basandosi sulla prolifica attività del fratello Andrea nel cantie-

quale restano inesplorate altre possibili rotte in direzione di nuove, auspicabili, aperture attributive.

L'analisi del caso particolare di uno dei numerosi *artistas viajeros*¹²⁸ attivi tra la penisola italiana e quella iberica consente di osservare

re dell'Ospedale di Santa Maria Nuova nei primi anni Venti del Quattrocento (per cui si rimanda a FIORAVANTI, *Il magistero*, pp. 24-5). Questo elemento, secondo Franci, avrebbe giustificato la committenza nel rivolgersi a Giuliano per realizzare l'*Incoronazione*, che fu portata a termine entro il 1424. Secondo lo studioso il fiorentino rientrò in patria durante il vuoto documentario suggerito dalle carte valenciane tra il 1420 e il 1424, confondendo però quest'ultima data con il pagamento del 1422 che già si conosceva dal *Llibres de Obra* della Cattedrale di Valencia e che fu poi confermata dal ritrovamento nel 2012 (GARCÍA MARSILLA, *Confirmado*,) della stessa notizia anche nei *Protocolos Notariales* del notaio Jaume Pastor (su questo cfr. note 32 e 35). Franci propose addirittura di espungere dal catalogo di Donatello – per riferirle a Giuliano di Nofri – anche le formelle del *Cassone con le Storie della Genesi*, divise tra il Victoria and Albert Museum di Londra e il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, seguendo il ragionamento dell'equivoco con Dello Delli che secondo Vasari lavorò insieme a Donatello a dei cassoni di «stucco, gesso, colla e matton pesto, alcune storie e ornamenti di bassorilievo». Franci cercava di sottolineare la forte dipendenza di queste formelle da moduli ghibertiani che avrebbero potuto giustificare una paternità a 'Giuliano Fiorentino', ma che vanno senza dubbio riferiti a un giovane Donatello non del tutto svincolato dal suo discepolato nella fucina della Porta Nord, ma già autonomo e ben riconoscibile nell'andamento pittorico e vibrante del modellato (si rimanda, tra gli ultimi contributi a riguardo, soprattutto a L. CAVAZZINI, scheda 1.2, in *Da Donatello a Lippi. Officina pratese*, Catalogo della mostra, a cura di A. De Marchi e C. Gnoni Mavarelli, Milano 2013, pp. 100-1). Così anche per la *Natività Ford* del Detroit Institute of Arts che, pur se riferita a uno scultore vicino alla bottega di Donatello o Lorenzo Ghiberti (per cui cfr. A.P. DARR, scheda VIII.4.a, in *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, Catalogo della mostra, a cura di B. Paolozzi Strozzi e M. Bormand, Firenze 2013, pp. 430-2), non mostra caratteri così dirimenti per poterla ascrivere al catalogo di Giuliano, la «capacità descrittiva» degli elementi naturalistici non è sufficiente per un'attribuzione certa, come invece ha rilevato Franci. LUCIDI, *Dello Delli*, p. 78, propone di riferire alla paternità di Giuliano di Nofri anche il tabernacolo con la *Madonna in trono col Bambino, angeli e profeti* oggi al Museo Nazionale del Bargello a Firenze, usualmente riferita a Dello Delli, ponendolo a confronto con la *Santa Eulalia* di Barcellona; proposta che tuttavia non mi sento di condividere. Cfr. *supra*. pp. 16-17.

¹²⁸ Cfr. M. GÓMEZ-FERRER LOZANO, *Artistas viajeros entre Valencia e Italia, 1450-1550*, «Saitabi», 50, 2000, pp. 151-70.

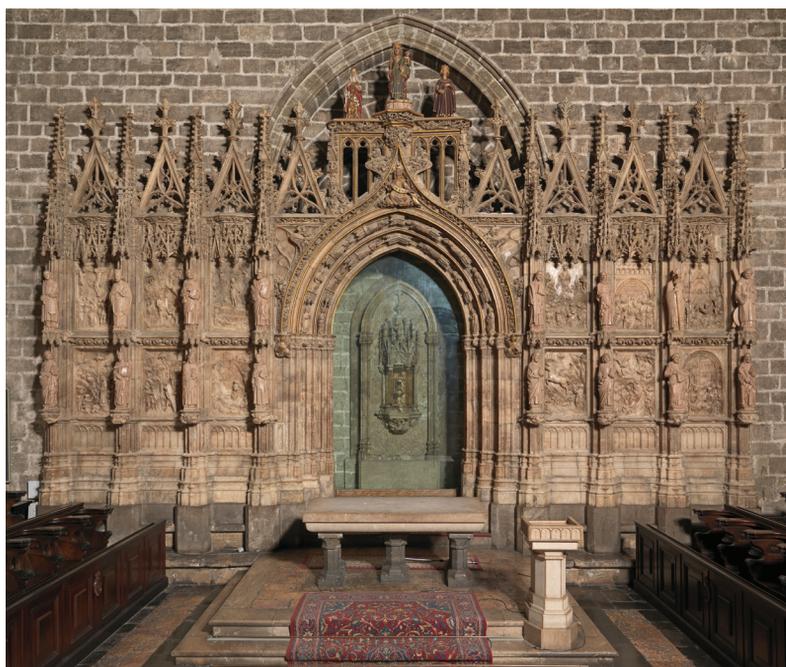
come poterono maturare certi vocabolari figurativi all'interno di una geografia dell'arte – della scultura – mediterranea, solcata dalle vie della «pianura liquida» del mare¹²⁹.

È un dialogo di coste che va necessariamente svincolato dalle costrizioni di una gerarchia periferica, ancora troppo cara agli studi specialistici, che si ostina a percepire la ricezione di forme d'arte 'estranee' in modo passivo e non intenzionale. Scambi e incontri transculturali di questo tipo rivelano ancora una volta i limiti del concetto di 'influenza'¹³⁰, provando piuttosto l'esistenza di un'arte globale in cui le vie d'acqua (e non solo) connettono luoghi e persone attraverso un moto fluido – necessariamente biunivoco – che non può più essere letto solo in una prospettiva orizzontale e/o verticale bensì circolare.

CATERINA FIORAVANTI

¹²⁹ Secondo la fortunata espressione di F. BRAUDEL, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, tr. it. di C. Pischetta, 2 voll., Torino 1953, I, p. 103 (ed. or. 1946): «Il Mediterraneo non è un mare, ma una successione di pianure liquide comunicanti per mezzo di porte più o meno larghe».

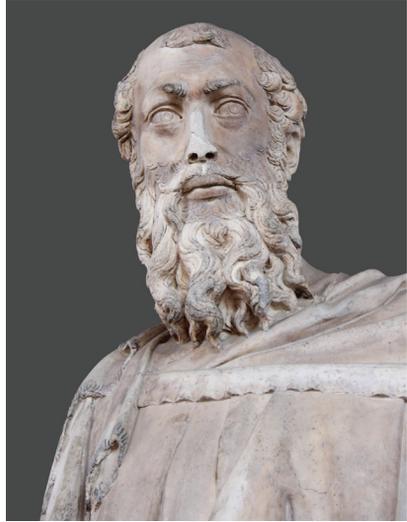
¹³⁰ Una problematica già evidenziata da D.Y. KIM, *Mobility and the Problem of 'Influence'* in ID., *The Traveling Artist in the Italian Renaissance. Geography, Mobility, and Style*, New Haven (CT) 2014, pp. 11-38.



1. *Trascoro con le Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento.* Valencia, Cattedrale, capilla del Santo Cáliz.



2. Giuliano di Nofri di Romolo, *Miracolo del serpente di bronzo*, particolare (ca. 1418-24). Valencia, Cattedrale.
3. Giuliano di Nofri di Romolo, *Discesa al Limbo*, particolare (ca. 1418-24). Valencia, Cattedrale.
4. Giuliano di Nofri di Romolo, *Liberazione di Giona dal ventre della balena*, particolare (ca. 1418-24). Valencia, Cattedrale.



5. Donatello, *San Giovanni Evangelista*, particolare (1408-15). Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore.
6. Donatello, *San Marco*, particolare (1411-13). Firenze, Museo di Orsanmichele.
7. Giuliano di Nofri di Romolo, *Ascensione di Elia sul carro di fuoco*, particolare (ca. 1418-24). Valencia, Cattedrale.



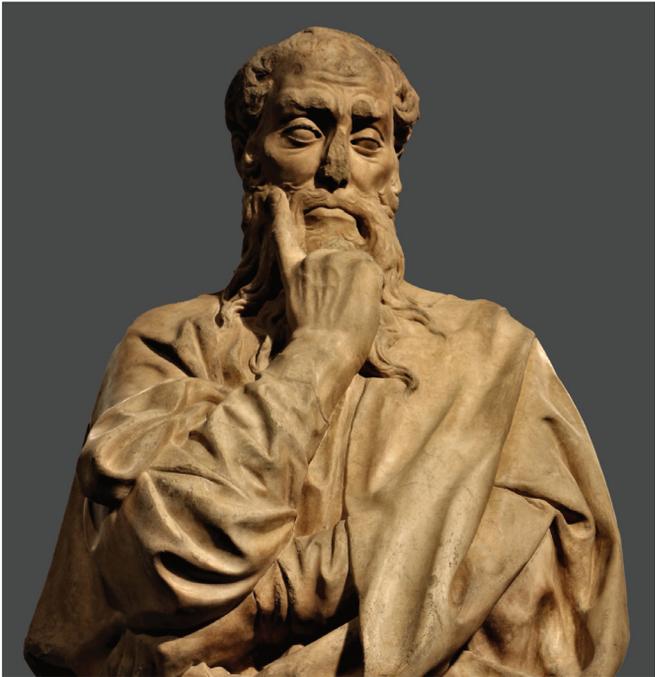
8. Nanni di Banco, *Miracolo del cavallo risanato*, particolare (ca. 1414-21). Firenze, Chiesa di Orsanmichele.
9. Donatello, *San Giorgio e il drago*, particolare (ca. 1417). Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



10. Giuliano di Nofri di Romolo, *Ascensione di Elia sul carro di fuoco*, particolare.



11. Joan Reixach, *Cattura di Cristo* (1455). Valencia, Museo de Bellas Artes (dalla predella del *Retablo de la Certosa de Porta Coeli*).
12. Giuliano di Nofri di Romolo, *Sansone scardina le porte di Gaza*, particolare (ca. 1418-24). Valencia, Cattedrale.



13. Lorenzo Ghiberti, *Cristo fra i dottori*, particolare, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore (dalla Porta Nord del Battistero).
14. Donatello, *Profeta pensoso*, particolare. Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore.



15. Giuliano di Nofri di Romolo, *Pentecoste*, particolare (ca. 1418-24). Valencia, Cattedrale.
16. Giuliano di Nofri di Romolo, *Pentecoste*, particolare.



17. Giuliano di Nofri di Romolo, *Pentecoste*, particolare.



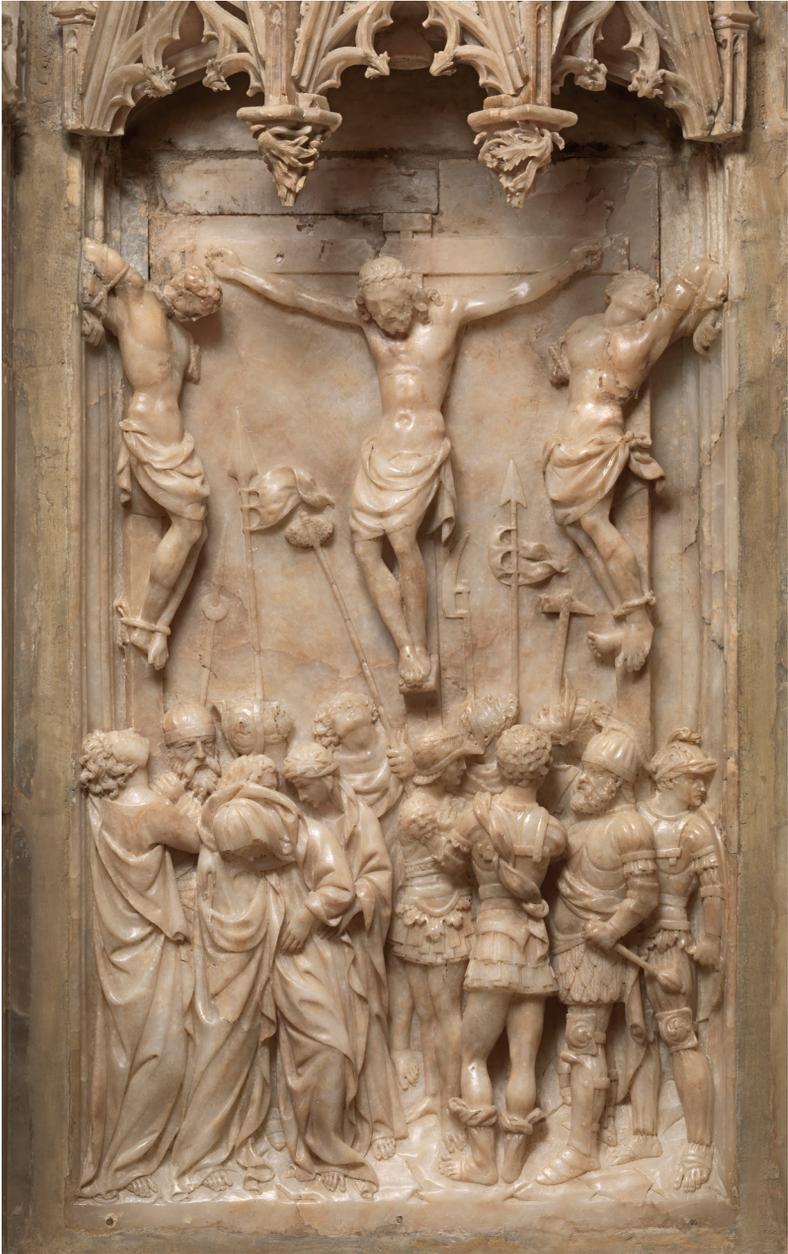
18. Giuliano di Nofri di Romolo, *Fonte battesimale* (ca. 1432-34) Barcellona, Cattedrale (Battisterio).



19. Giuliano di Nofri di Romolo, *Ultima Cena* (1435). Barcellona, Cattedrale (Chiostro).
20. Giuliano di Nofri di Romolo (?), *Dio Padre*, (1432) Barcellona, Cattedrale (Portal de Santa Eulalia).



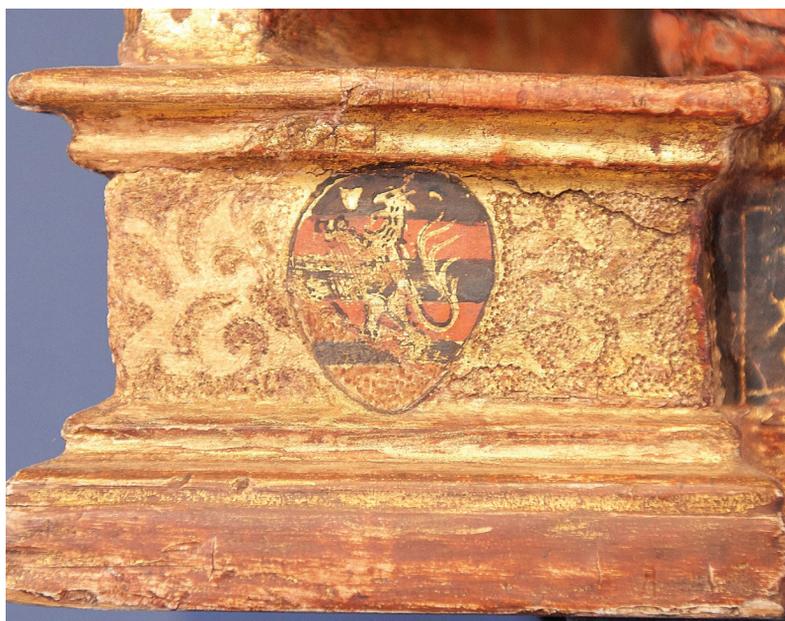
21. Giuliano di Nofri di Romolo (?), *Santa Eulalia* (ca. 1433-35). Barcellona, Museu de la Catedral.
22. Giuliano di Nofri di Romolo (?), *Santa Eulalia*, particolare.



23. Giuliano di Nofri di Romolo, *Crocifissione* (ca. 1418-24) Valencia, Cattedrale.



24. Giuliano di Nofri di Romolo, *Crocifissione* (ca. 1425-30) Berlino, Bode-Museum.



25. Giuliano di Nofri di Romolo, *Crocifissione*, particolare.

«A frontiere aperte»: Sicilia e Mezzogiorno aragonesi, congiuntura economica e struttura degli scambi mediterranei

Chiamato a partecipare da storico generale a un convegno organizzato a Pisa da giovani storici dell'arte interessati a mettere al centro delle loro ricerche e riflessioni il Mediterraneo di fine medioevo, posso dire di avere aderito senza riserve all'invito, per il quale davvero ringrazio tutti gli organizzatori. Ma devo pure confessare di avere alquanto indugiato sul modo di rendere utile il contributo di uno specialista di strutture economiche e congiunture sociali, il cui interesse per lo spazio mediterraneo si è nutrito originariamente di materiali soprattutto siciliani ed aragonesi, raccolti ed elaborati sullo scorcio degli ormai lontani anni Settanta del Novecento. Alla fine proprio questo punto di vista affatto soggettivo, e così cronologicamente determinato, ha suggerito una strada.

Ad aprirla è stato un ricordo personale: dunque di per sé irrilevante, se non fosse associato a due indiscussi maestri, che sarebbe impossibile non collocare – accanto a pochi altri – alle radici di qualsiasi genealogia concettuale e categoriale si voglia attribuire all'intreccio di temi e questioni dispiegabili in queste due giornate di lavoro. Nel 1978, in un torrido primo pomeriggio napoletano di fine luglio e nella fresca penombra di uno studio dell'allora Seminario di storia medioevale e moderna, al primo piano di un moderno palazzo giù da Mezzocanone verso il porto, Mario Del Treppo – che incontravo per la prima volta – tra molte altre sollecitazioni, inserì nella lunga conversazione (una sorta di lezione a tutto campo per il neofita) il suggerimento di non trascurare un lavoro fondamentale di Ferdinando Bologna ancora fresco di stampa. Si trattava naturalmente della grande monografia intitolata *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, pubblicata per i tipi della Società napoletana di storia patria nel 1977, straordinario sviluppo di una relazione presentata al IX congresso di storia della Corona di Aragona, svoltosi a Napoli nel 1973 e dedicato appunto all'età compresa tra Alfonso e Ferdinando. Del Treppo, autore a sua volta di un libro monumentale sulla mercatura catalana e sul mediterraneo aragonese del XV secolo, non era solo stato l'anfitrione indiscusso di quel con-

gresso, ma – come riconosceva lo stesso Bologna – era stato il mentore del vastissimo affresco mediterraneo da lui dipinto nel corso di quei centrali anni Settanta¹. Il consiglio bibliografico era un chiaro invito a tenere ampio l'orizzonte di riferimento ed era del tutto naturale, rivolto com'era a un laureando fin troppo immerso in ricerche d'archivio, su una rete di mercanti e banchieri di origine pisana, che – da Palermo e poi da Napoli, con agganci a Barcellona e a Valenza, fino alle Fiandre – nel XV secolo avrebbe contribuito a strutturare lo spazio economico aragonese, consentendo ai sovrani di affrancarsi (soprattutto in età alfoncina e in Sicilia) almeno parzialmente dal vincolo dell'intermediazione finanziaria e commerciale fiorentina, così come i catalani su altri piani permettevano di fare nei confronti dei genovesi². Non saprei dire quanto tempo avrei impiegato, senza Del Treppo, a incontrare l'universo di relazioni ricostruito da Bologna. Non mi ci volle invece davvero nulla ad accostare al volume su Napoli il libro 'siciliano', sul soffitto della sala grande dello Steri chiaramontano, di un paio di anni prima, ma sostanzialmente frutto di un lavoro svolto in parallelo e il cui sottotitolo lanciava una formula ancora oggi di grande suggestione: *la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo*³.

Riaprire quei due libri cruciali di Bologna a distanza di quasi esattamente quarant'anni consente di apprezzare fino a che punto e per quali aspetti siano cambiate le nostre prospettive. Non ho alcuna intenzione, non ne sarei ovviamente capace, di entrare nel merito di quelle ricerche. Ciò che m'interessa è rilevare quanto esse fossero pensate e scritte all'interno di una precisa interpretazione della storia generale della Sicilia, del regno napoletano e del Mediterraneo; oggi si direbbe all'interno di una 'grande narrazione', dai tratti molto forti e

¹ F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977; M. DEL TREPPO, *I mercanti catalani e l'espansione della Corona d'Aragona nel XV secolo*, Napoli 1972.

² G. PETRALIA, *Banchieri e famiglie mercantili nel Mediterraneo aragonese. L'emigrazione dei pisani in Sicilia nel secolo XV*, Pisa 1989; M. DEL TREPPO, *La Corona d'Aragona e il Mediterraneo*, in *La Corona d'Aragona e il Mediterraneo. Aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1516)*, Atti del convegno di studi, 4 voll., Napoli 1978, I, pp. 301-31.

³ F. BOLOGNA, *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo*, Palermo 1975.

marcati. Intendo in altre parole utilizzare la cornice storica complessiva presupposta e recepita da Ferdinando Bologna nel pieno degli anni Settanta, per misurarne la distanza dall'attuale discorso storiografico in materia di congiuntura europea e mediterranea di fine medioevo, di giudizio storico sulle strutture della Sicilia e del Mezzogiorno in età angioino-aragonese. Sarà così possibile anche fornire, dal punto di vista dello storico generale, un quadro aggiornato per lo studio oggi di relazioni mediterranee nell'ambito proprio dello storico dell'arte.

Quali fossero i contorni della cornice utilizzata da Bologna per inquadrare e collocare nella realtà storica del tempo i fatti artistici di cui scriveva è presto detto. Quelle ricerche si fondavano e – per quanto posso azzardare sullo scopo del programma di questo stesso convegno – si fondano su una scelta metodologica ancora di estrema fecondità. Ponendosi a valle di un intenso ventennio di studi storico-artistici sull'età alfonsina e sul Regno, Bologna muoveva dalla «necessità» di innestare su quel fiorire di studi «il problema delle relazioni internazionali [...] come momento di qualificazione storica particolare». Si trattava della necessità di studiare i problemi artistici e ogni ricerca storica «a frontiere aperte»: una formula, questa delle «frontiere aperte», incisa a chiare lettere tanto nel libro su Napoli aragonese che in quello sullo Steri⁴. Ed erano naturalmente, e in gran parte, frontiere aperte sul versante delle relazioni mediterranee.

Così, il libro su Napoli assegnava alla città, divenuta sede della corte alfonsina e capitale del Regnum riunito, «un ruolo centripeto», di «perno di rotte mediterranee», tale da farne «dapprima centro ricettivo e sincretistico aperto a tutta l'Europa, quindi [...] sede di un movimento [artistico] autonomo», in grado di esercitare influenza su arte siciliana e arte iberica, di fare da snodo di rapporti tra Fiandre, Spagna, Ferrara, Valenza, ma anche in area dalmato-adriatica, sui due versanti di quel mare. Questa formidabile intuizione, che emancipava la storiografia dell'arte meridionale da ogni tentazione di svolgimento per linee essenzialmente interne, era tuttavia immersa in uno schema di storia generale fortemente costrittivo. Tutta la costruzione riposava su una polarizzazione priva di sfumature tra la Napoli alfonsina, che ereditava e sviluppava funzioni e ruoli già angioini, e l'interno del regno, schiacciato interamente sulla corte regia e sulla capitale, «privato, anche per le cose dell'arte, di ogni autonomia», ridotto «ad una dissipata congerie di isole passivamente ricettive, secondo la logica

⁴ Id., *Napoli e le rotte*, p. 7; Id., *Il soffitto della Sala Magna*, p. 27.

particolaristica del *regime feudale* [...]». Innestato quest'ultimo, già in età normanna e sveva, sulla struttura agraria del Regno «cui corrispondeva la marcata carenza di produzione manifatturiera», in un quadro di dipendenza dall'estero per tutti i prodotti di tipo industriale, e così via dicendo⁵.

In qualche modo complementare a questa visione del tardo medioevo meridionale era anche la lettura – per altri aspetti radicalmente novatrice, non provinciale e non ‘sicilianistica’ – della decorazione del soffitto della Sala Magna dello Steri. Senonché, si tratta di una complementarità tutt'altro che banale, le cui vie è interessante seguire più da vicino. Riscattata da ogni tentativo di riduzione a fatto folklorico, l'operazione promossa da Manfredi Chiaromonte era da Bologna nel 1975 indicata come manifestazione precoce di un «gotico internazionale» tradotto nei termini di una – e la formula è ancora oggi molto suggestiva – «internazionale aristocratica»: dunque, un esempio eclatante di consapevole, programmato e raffinato elogio della vita nobiliare e di orgoglio di casta, di celebrazione del baronaggio, in una Sicilia, nel secondo ed ultimo Trecento, palcoscenico ideale della connessione tra debolezza della monarchia e forza della grande aristocrazia feudale e comitale. Bologna individuava le matrici culturali e testuali di quella cultura aristocratica siciliana ricorrendo fra l'altro, per la interpretazione iconografica, ai lavori dei filologi romanzi e italianisti sulle volgarizzazioni isolate (e toscane) di testi fondamentali della letteratura cortese e cavalleresca, ma anche appoggiandosi alle ricerche di un allora giovane storico francese, Henri Bresc, sui codici attestati dagli inventari notarili nelle case siciliane, e dunque sulla cultura libraria siciliana⁶. Nel giro di un decennio, proprio da Bresc sarebbe venuta, nel 1986, la più decisa proposta di cristallizzare la visione dell'intera società siciliana (e implicitamente meridionale) di fine medioevo nei termini di una formazione sociale bloccata, ancorata per secoli alla scelta agraria, al primato feudale, alla dipendenza manifatturiera, alla subordinazione agli interessi dei mercanti stranieri. Più che la monarchia normanna e sveva, responsabile per molta storiografia nazionale e meridionalistica dell'aver impedito sia gli sviluppi comunali che la trasformazione commerciale e industriale avutisi invece nell'Italia superiore, sarebbero stati il Vespro, e il

⁵ Id., *Napoli e le rotte*, pp. 4-7 (il corsivo è mio).

⁶ Id., *Il soffitto della Sala Magna*, pp. 20-27; H. BRESC, *Livre et société en Sicilie (1299-1499)*, Palermo 1971.

lungo conflitto che ne seguì, a unire la corona siciliana (che tassava il grano e finanziava la guerra), i grandi feudatari detentori della rendita fondiaria, gli imprenditori agricoli e i contadini, gli intermediari locali e i grandi mercanti forestieri (che compravano il grano in cambio di tessuti), in una costellazione di interessi che avrebbe ridotto la Sicilia alla condizione di granaio mediterraneo e a una dipendenza economica di stampo coloniale⁷.

Molti tratti salienti della cornice storica generale in cui Bologna aveva inserito le sue ricerche degli anni Settanta sono riconoscibili nel paradigma totalizzante infine codificato in quella *thèse d'état*. Non per questo sarebbe legittimo proporre una completa sovrapposibilità della visione di Bologna al modello della dipendenza infine elaborato da Bresc. Nell'analizzare e nello spiegare «con una indagine da condurre a frontiere aperte» la decorazione del soffitto dello Steri eseguita per Manfredi Chiaromonte tra 1377 e 1380, Bologna aveva preso in effetti le mosse dal rifiuto di «ogni tentazione di 'sicilianità perenne' e da un altrettanto netto rifiuto opposto al mito dell'isolamento culturale della Sicilia», in quel caso proprio citando il Bresc del lavoro del 1971 su *Livre et société*⁸. Senonché lo storico francese avrebbe poi quindici anni dopo concluso per la tesi, se non dell'isolamento, però della subalternità anche culturale, per l'immagine di una Sicilia che, periferia in una economia-mondo mediterranea (secondo lo schema elaborato da Wallerstein sulla scorta di Braudel) il cui centro si collocava nell'Italia superiore, di questa avrebbe costituito anche una periferia culturale, condannata a dipendere da modelli generalmente elaborati altrove. L'idea appare profondamente diversa da quella della contaminazione dall'esterno, attraverso le «frontiere aperte», che poi creava le condizioni per una sincretica sintesi locale: nella Napoli dei pittori di secondo Quattrocento come nella Sicilia aristocratica di fine Trecento, addirittura incubatrice – certo insieme ad altri contesti – di motivi propri della «internazionale gotica».

Vedremo subito come, nel corso degli anni Novanta, tutta la costruzione proposta da Bresc per la Sicilia sia stata largamente confutata, trascinandosi dietro anche aspetti centrali della lettura più tradizionale dello stesso Mezzogiorno continentale tardo angioino e aragonese. Conviene però muovere prima da un altro punto di osservazione

⁷ ID., *Un monde méditerranéen. Économie et société en Sicile, 1300-1450*, 2 voll., Roma 1986.

⁸ BOLOGNA, *Il soffitto della Sala Magna*, p. 26.

storiografico e da un altro nodo metodologico, quello propriamente mediterraneo. Se ci si dovesse esprimere su cosa ci sia di radicalmente nuovo, rispetto a quel che se ne sapeva già nel corso degli anni Settanta, nella rappresentazione del sistema degli scambi mediterranei tra 1348 e primo Cinquecento, non ci sarebbe molto da dire.

Bisognerebbe per lo più seguire i meandri di una rassegna storiografica per addetti ai lavori, di ben poco fascino; a meno di non andare a isolare una sezione specifica di studi sulla struttura dei traffici e lì provare ad entrare nel merito, rivedendo periodizzazioni, tracciando itinerari e flussi di scambio e di merci più accurati, ricostruendo l'avvicinarsi degli intermediari di volta in volta protagonisti. Si rimarrebbe all'interno di un problema eminentemente descrittivo, anche se è ormai da qualche tempo percepibile con chiarezza un revival della storia delle relazioni a lunga distanza, alimentato per molti versi dalla voga della *world history*. Ma, soprattutto per il Mediterraneo occidentale, non si potrebbe insistere che su un quadro complessivamente in linea di continuità con la tradizione della più classica storia commerciale, al di là dell'intensificarsi degli studi. Il sistema delle relazioni marittime infatti non muta. E questo vale forse in particolare proprio per la Sicilia e il Mezzogiorno aragonesi. La cesura degli anni Quaranta del XIV secolo segnò il venire meno della rete di coordinamento fondata sull'egemonia delle «super-compagnie» fiorentine, che da fine Duecento avevano fatto il bello e cattivo tempo nel continente angioino, ma persino nella Sicilia aragonese⁹. Da metà Trecento a tutto il Quattrocento si dispiega l'età di un pluralismo composito e più variegato di grandi e minori protagonisti. Ne fanno parte l'avanzare della mercatura e della navigazione dei catalani, che, come già stabilito da Dal Treppo, è un fatto posteriore e non anteriore alla pretesa crisi del XIV secolo. Cambiano la natura degli affari, degli interessi e delle tecniche dei toscani, il cui modello è pur sempre la straordinariamente documentata azienda Datini. Si assiste alla congiuntura della navigazione quattrocentesca delle galere fiorentine, che s'intreccia a quella veneziana, genovese e catalana; ci sono gli episodi di Jacques Coeur e delle stesse navi alfonsine e ferrandine; le connessioni con le Fiandre

⁹ G. PETRALIA, *I Toscani nel mezzogiorno medievale: genesi ed evoluzione trecentesca di una relazione di lungo periodo*, in *La Toscana nel secolo XIV. Caratteri di una civiltà regionale*, a cura di S. Gensini, Pisa 1988, pp. 287-336; E.S. HUNT, *The Medieval Super-companies. A Study of the Peruzzi Company of Florence*, Cambridge 1994.

e la Barberia, la resilienza di provenzali e – su una scala ridotta – della marineria campana e siciliana.

Non è insomma sul piano della descrizione empirica che si possono segnalare novità di rilievo. Bisogna guardare altrove: da un lato al livello di una sorta di rinnovata ‘ermeneutica’ del Mediterraneo, dall’altro al livello della ricostruzione macroeconomica. Nel 2000 è stato dato alle stampe un libro dal quale si può largamente dissentire, ma dal quale non si può più prescindere in materia di Mediterraneo. Si tratta dell’ambiziosissimo volume di Peregrine Horden e Nicholas Purcell su *The Corrupting Sea*¹⁰. È il libro di un archeologo classico e di un medievista non particolarmente vicino a questioni bassomedievali. Molte ‘affermazioni’ e ricostruzioni concrete, in un libro-trattato che è una collezione di *case studies* mista a un sillabo metodologico, sono discutibili. Ma si tratta comunque a mio avviso, appunto, di una rilevante svolta ermeneutica. La tesi principale, sulla disposizione strutturale del Mediterraneo alla connettività (*connectivity*) è solo apparentemente banale e può apparire scontata solo a posteriori. In realtà offre una cornice necessaria a ogni moderna ricerca proiettata sullo spazio mediterraneo in età preindustriale. Riguarda il costituirsi di un intreccio sempre presente e sempre mutevole di reti di connessione fra «microregioni» anche lontane, le cui peculiarità storiche confutano l’assioma della tesi braudeliana in materia di uniformità mediterranea. Per Horden e Purcell il carattere distintivo della storia mediterranea è così «la paradossale coesistenza di un *milieu* di comunicazioni marittime relativamente semplici con una topografia estremamente frammentata di microregioni nelle terre lungo la costa e nelle isole»¹¹. In questa prospettiva quello che conta, per stabilire l’unità mediterranea, non sono gli itinerari diretti a lunga distanza e il grande commercio, ma il tessuto connettivo di base, costruito dall’intersecarsi di reti di scambio di breve e medio raggio; non tanto le grandi flotte in grado di attraversare il mare da una parte all’altra (dei convogli di galere veneziane e genovesi, delle grosse *naus* catalane), bensì il rumore di fondo delle flottiglie che non cessarono mai di collegare spazi marittimi locali e regionali, anche se la geografia di questi spazi e l’intensità degli scambi rimase sempre variabile. Nel basso medioevo gli itinerari a lunga distanza costituiscono ormai – a differenza di quanto avveniva

¹⁰ P. HORDEN, N. PURCELL, *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*, Oxford 2000.

¹¹ *Ibid.*, p. 5.

nell'alto e persino nel pieno medioevo – un'intelaiatura solida e permanente. Ma sotto di essa, e a quella intrecciata, vive ed opera la rete regionale e interregionale, il mondo di ciò che Braudel chiamava del gioco degli scambi sotteso agli affari di ciò che era per lui il «capitalismo commerciale» dei grandi mercanti e uomini di finanza, privilegiati dal rapporto con lo stato: più esattamente, con i poteri pubblici regi e principeschi¹².

Questa chiave interpretativa della storia mediterranea, imperniata sull'individuazione di una differenza di scala che diventa articolazione di un livello alto e di uno 'mediano', è forse anche la cornice più adeguata e aggiornata per i discorsi di storici dell'arte che vogliono oggi collocare le loro ricerche su una trama di relazioni mediterranee. Provo a spiegarmi con un esempio molto grossolano. Di fronte al quadro vertiginoso di connessioni e di committenze di altissimo rango che Bologna disegnava a partire dal grande nodo napoletano, oggi il pensiero – alla rilettura – tende ad andare piuttosto a quanto si doveva pur muovere, e si muoveva, a livelli intermedi, magari essendo o poi rivelandosi per sé fenomeno di altissimo piano. Alla mente viene, soprattutto dopo un libro così deliberatamente giocato sul registro quotidiano dedicatogli da Salvatore Tramontana, l'Antonello che nel 1460 tornava a Messina da un viaggio forse già decisivo per la sua formazione, via Amantea, muovendosi apparentemente da solo con la famiglia, richiamato da una 'domanda' artistica, che appare appunto in qualche modo essa stessa 'media', e sempre più comune, sempre più diffusa e presente sullo scorcio dell'ultimo medioevo. Nello spazio antonelliano di azione di quegli anni Sessanta essa sembra incarnata prevalentemente dalla committenza di confraternite messinesi e reggine, più tardi di Noto, animate da uomini non necessariamente di primissimo rango o patrizi¹³. L'esempio, con il riferimento a una domanda di oggetti artistici, che va ritenuta – come quella di ogni altro prodotto – parte della domanda economica effettiva, consente di

¹² F. BRAUDEL, *I giochi dello scambio*, tr. it. di C. Vivanti, Torino 1981 (Civiltà materiale, economia e capitalismo. Secoli XV-XVIII, 2); ID., *La dinamica del capitalismo*, tr. it. di G. Gemelli, Bologna 1988 (ed. or. 1977).

¹³ C.M. RUGOLO, *Antonello da Messina e la sua famiglia: le fonti scritte*, in *Antonello da Messina. L'opera completa*, Catalogo della mostra, a cura di M. Lucco, Milano 2006, pp. 352-66. Nelle richieste di gonfaloni datate tra 1457 e 1463 (*nobilis vir* era invece il Giovanni Marulla che commissionava per sé nel 1461 una immagine «deaurata» della Vergine); S. TRAMONTANA, *Antonello e la sua città*, Palermo 1999.

passare all'altro ordine di novità, che mi preme segnalare: quello della profonda trasformazione, compiutasi nel corso di questi decenni, dei caratteri dominanti attribuiti al quadro economico d'insieme.

Dagli anni Ottanta a oggi è completamente cambiata per la gran parte degli storici economici la rappresentazione della cosiddetta 'crisi del Trecento', e conseguentemente tutta la visione della congiuntura tardomedioevale. Con buona pace di chi indubbiamente, rispetto alle generazioni precedenti, aveva molte più *chance* di morire, e dunque di riflettere con la dovuta angoscia alla caducità umana – e da qui senz'altro il moltiplicarsi anche di trionfi della morte e di danze macabre – il passaggio di metà Trecento segnò la possibilità di una ripresa della crescita, annunciò dal punto di vista economico una nuova aurora e non un tramonto a tinte fosche, la possibilità di una rinnovata primavera e non un autunno. Negli anni Cinquanta del Novecento sulle pagine dell'*Economic History Review*, erano stati due storici italiani, Roberto Sabatino Lopez e Carlo Cipolla, insieme destinati a essere numi tutelari di una moderna storia economica del medioevo dalle università americane, a scontrarsi intorno al tema della natura effettiva della crisi trecentesca: vista tutta al negativo da Lopez, densa di elementi positivi per Cipolla.

A Lopez che insisteva, con il collega ed allievo Miskimin, sulla contrazione assoluta della popolazione e della produzione agricola e manifatturiera, dunque della domanda e degli scambi, sulla conseguente caduta della produzione tessile e del volume dei traffici internazionali a lunga distanza, apparentemente confermata da una molteplicità di dati aggregati, Cipolla opponeva i fenomeni di trasformazione del paesaggio agrario e di rilancio della produttività agraria, di ristrutturazione della industria tessile, e soprattutto osservazioni generali sulla maggior rilevanza della considerazione del prodotto pro capite rispetto quella del prodotto globale¹⁴. Forte delle sue convinzioni, Lopez aveva in realtà già scritto molti anni prima un fortunato e più volte ristampato saggio all'insegna dell'interrogativo su come gli *Hard Times* della crisi potessero mai conciliarsi con le fioriture artistiche del Rinascimento, finendo con l'attribuire alla diminuzione delle opportunità di investimento nei traffici la spesa in arte e cultura dei patriziati urbani¹⁵. Cipolla avrebbe invece in seguito contribuito allo svilupparsi

¹⁴ C.M. CIPOLLA, R.S. LOPEZ, H.A. MISKIMIN, *Economic Depression of the Renaissance?*, «The Economic History Review», 16/3, 1964, pp. 519-29.

¹⁵ R.S. LOPEZ, *Hard Times and Investment in Culture*, in *The Renaissance: A Sympo-*

dell'idea che la crescita del prodotto pro-capite si accompagnasse a una redistribuzione del reddito, dalla rendita fondiaria alla remunerazione del lavoro, e dunque anche verso gruppi sociali intermedi e inferiori, e a uno spostamento di risorse umane e d'investimento dal settore agrario a quello manifatturiero e dei servizi.

Nel lungo termine si può oggi affermare che la disputa sia stata vinta dalla linea aperta da Cipolla e dalla sua prospettiva di ottimismo relativo. Il 1348 della Peste Nera e le successive ondate epidemiche, diminuendo la domanda assoluta di cereali e vettovaglie, consentirono lo sviluppo dei settori secondario e terziario, spinsero verso l'alto il grado di urbanizzazione in molte aree regionali. I risultati di questi mutamenti di segno delle principali variabili congiunturali furono complessi. In questa sede sarà sufficiente richiamarne alcuni, presumibilmente di maggiore interesse per il tipo di problemi e di discorsi chiamati a intrecciarsi in questo convegno. Per l'area italiana in particolare, la ricerca più recente tende ad esempio a collocare nel Trecento, già dalla seconda e terza decade del secolo e poi con maggiore slancio dopo la crisi demografica, la fase cruciale di decollo medievale del settore manifatturiero, principalmente ma non solo tessili¹⁶. Ma ovunque lo sviluppo bassomedievale dell'artigianato e della manifattura affiancò alla preesistente produzione di beni di lusso, funzionali a consumi eminentemente aristocratici, una variegata produzione di beni di consumo di qualità media, funzionali al soddisfacimento degli standard di vita migliorati di altri ceti sociali. La domanda complessiva di beni oggetto di scambi commerciali – se non in numeri assoluti (almeno non prima degli ultimi decenni del secolo XV) – aumentò in termini relativi, rispetto alla quantità di beni che non erano scambiati nei mercati, e assunse i caratteri di una composizione estremamente

sium (February 8-10, 1952), New York 1953, pp. 19-32 (poi in *The Renaissance: Medieval or Modern?*, ed. by K.H. Dannenfeldt, Boston 1959, pp. 50-63 e in W.K. FERGUSON *et al.*, *The Renaissance: Six Essays*, New York 1962, pp. 29-54).

¹⁶ Cfr. le recenti considerazioni di A. POLONI, *La mobilità sociale nelle città comunali italiane del Trecento*, in *I comuni di Jean-Claude Maire Vigueur*, a cura di M.T. Caciorgna, S. Carocci, A. Zorzi, Roma 2014, pp. 281-304; più in generale sui consumi nella congiuntura tardo medievale e rinascimentale: S.R. EPSTEIN, *Freedom and Growth. The rise of states and markets in Europe. 1300-1750*, London 2000; F. FRANCESCHI, L. MOLÀ, *L'economia del Rinascimento: dalle teorie della crisi alla 'preistoria del consumismo'*, in *Storia e storiografia*, a cura di M. Fantoni, Vicenza 2005 (Il Rinascimento italiano e l'Europa, 1), pp. 185-200.

più articolata rispetto al passato. Il tardo secolo XIV e il XV furono l'età di una straordinaria differenziazione merceologica, di prodotti e oggetti di ogni tipo che si muovevano in ogni direzione. Basta scorrere le liste di carico delle navi, di quelle della grande navigazione di linea, come di quelle del cabotaggio interregionale condotto sulla media distanza¹⁷.

La nuova domanda di prodotti di media qualità e in una certa qual misura di tipo 'seriale' fu sostenuta ed alimentata da una offerta in cui era sempre più rilevante il rinnovamento delle tecniche. A giocare un loro ruolo cruciale non furono solo le grandi invenzioni, quanto la capacità, nei vari settori e distretti produttivi, di introdurre con costanza e regolarità, in modo cumulativo, gradi anche minori e minimi di innovazione tecnologica¹⁸. Sia pure con un passaggio un po' brusco, si può comprendere come su questa strada si giunga a uno svuotamento dall'interno della pseudo-questione a suo tempo posta da Lopez, a proposito dell'apparente contraddizione fra *Hard Times* e 'rinascimento'. Per uno storico economico, la congiuntura bassomedievale recava in se stessa la possibilità e la necessità, di un prolungato e duraturo movimento di innovazione. Sta qui uno dei significati più profondi del 'rinascimento' economico e materiale: tanto sul piano della domanda che su quello dell'offerta di beni e dunque di tecniche, di arti, nel senso più largo. È questa – mi sento di dire, in una parola e in ogni campo – l'età d'oro di maestri e botteghe.

La Sicilia *post* 1348 ha avuto un ruolo di primo piano nella revisione della congiuntura bassomedievale e della rilettura della 'crisi' in termini di ristrutturazione e integrazione economica regionale. Sono caduti i caposaldi della vocazione esclusivamente agraria, dell'assenza di produzione artigianale e manifatturiera locale, della 'dipendenza' dell'economia regionale dalla domanda estera di vettovaglie. Si è preso atto della complessa articolazione cittadina dell'isola, in cui esisteva una pluralità di poli urbani dislocati lungo le coste, aperti a tutti i versanti del Mediterraneo. Città e centri, il cui peso relativo aumentava rispetto

¹⁷ J. HEERS, *Il commercio nel Mediterraneo alla fine del sec. XIV e nei primi anni del sec. XV*, «Archivio Storico Italiano», 113, 1955, pp. 157-209; F. MELIS, *Aspetti della vita economica medievale (Studi nell'Archivio Datini di Prato)*, Firenze 1962.

¹⁸ L. MOLÀ, *Inventors, Patents and the Market for Innovations in Renaissance Italy*, «History of Technology», 32, 2014, pp. 7-34; *Produzione e tecniche*, a cura di P. Braunstein e L. Molà, Vicenza 2007 (Il Rinascimento italiano e l'Europa, 3); R.A. GOLDTHWAITE, *Wealth and the Demand for Art in Italy. 1300-1660*, Baltimore 1993.

all'insieme della società regionale (tra l'altro proprio in ragione del rafforzarsi del controllo politico esercitato dalla monarchia dopo la 'riconquista' aragonese di fine Trecento)¹⁹. La revisione si è infine estesa anche alla parte continentale del Regno: di per sé mosaico di regioni, più che macroregione articolate in subregioni, come invece nel caso della Sicilia. Nel Mezzogiorno continentale era anche indubbiamente più ampia la porzione di terre e centri urbani non demaniali. Ma sarebbe sbagliato ridurre la complessità multiregionale di questo spazio a una semplice dialettica centro (capitale)/periferia. Esisteva un forte pluralismo urbano anche nel Sud continentale. Certamente Napoli avvia già negli ultimi trenta/quaranta anni del XV secolo il dinamismo che l'avrebbe condotta alle dimensioni metropolitane di età moderna. Dopo il 1470, sotto Ferrante, sarà a Napoli che per la prima volta in una città dell'Occidente latino dopo la caduta dell'impero romano si tornerà alla coniazione di monete di rame per le necessità dello scambio quotidiano²⁰. È un segno chiaro di cosa stava diventando la città capitale. Ma persisteva una gerarchia urbana complessa, tanto sulla costa campana, quanto sul versante adriatico, che si è dimostrato sbagliato trascurare e dimenticare. Per tornare alle pagine di Ferdinando Bologna, la regione urbana pugliese non perde consistenza – almeno per lo storico generale – per la semplice crisi e il semplice disgregarsi del principato Orsini. Né le relazioni adriatiche dipendevano solo dall'azione politica di Alfonso²¹.

Naturalmente la presenza di una cornice storicamente obsoleta intorno alle ricerche degli anni Settanta di Ferdinando Bologna non è di per sé in grado di conferire loro una caducità sostanziale. Questa può dipendere solo da confutazioni sul piano delle attribuzioni, delle committenze, delle parentele stilistiche, da verifiche ed eventuali falsificazioni condotte sul terreno delle ricostruzioni circostanziate di contesto.

¹⁹ S.R. EPSTEIN, *Potere e mercati in Sicilia (secoli XIII-XVI)*, Torino 1996 (e per un esteso confronto con la storiografia precedente: G. PETRALIA, *La nuova Sicilia tardo-medievale: un commento al libro di Epstein*, «Revista d'istoria medieval», 5, 1994, pp. 137-72).

²⁰ P. SPUFFORD, *Money and its Use in Medieval Europe*, Cambridge 1988, p. 372.

²¹ G. VITOLO, *L'Italia delle altre città. Un'immagine del Mezzogiorno medievale*, Napoli 2014; E. SAKELLARIOU, *Southern Italy in the Late Middle Ages. Demographic, Institutional and Economic Change in the Kingdom of Naples, c. 1440-c. 1530*, Leiden 2012.

Restano, almeno dal mio punto di vista, salde le intuizioni fondamentali: la necessità di una storia (non solo dell'arte) a «frontiere aperte»; per Napoli, l'idea delle «rotte mediterranee»; per Palermo e la Sicilia del secondo Trecento la straordinaria lettura e restituzione interpretativa del soffitto dello Steri come manifesto del baronaggio siciliano. E non è quest'ultima, si badi, affermazione in alcun modo contraddittoria rispetto alla revisione che ho appena presentato del mito della Sicilia tutta agraria e feudale. Al contrario, proprio in quella revisione, troviamo una sorta di ulteriore inveramento della intuizione di Bologna. Perché, prima della riconquista operata dai Martini, e dalla liquidazione definitiva di ogni ambizione politica dei Chiaromonte, il secondo Trecento fu in effetti in Sicilia l'età di una violenta e pervasiva 'reazione feudale' alla crisi della rendita fondiaria e alla sfida portata agli assetti tradizionali della società isolana dal mutamento del quadro macroeconomico. In presenza di un potere regio debolissimo, con la fine dei grandi guadagni consentiti dagli affari granari precedenti alla contrazione demografica, il baronaggio siciliano non ebbe altra scelta che quella di rafforzare i suoi poteri signorili diretti sulle terre e sugli uomini, di arrogarsi diritti e prerogative regie, di arroccarsi nell'orgogliosa rivendicazione della propria alterità di casta militare²². I Martini e il potere alfonsino si sarebbero poi fatti carico nel Quattrocento di disciplinare la grande aristocrazia, associandola al governo amministrativo del regno e all'impresa napoletana²³.

Tutto quanto sto cercando di suggerire si può forse riassumere in due punti generali. In primo luogo, oggi abbiamo a che fare con un nuovo Mediterraneo – in cui la scala infraregionale degli scambi ha una rilevanza non inferiore a quella delle rotte a lunga distanza –, ma anche con una nuova idea dei secoli XIV e XV, del tutto affrancati da ogni senso storico comune che pretenda di riferirli a un autunno del medioevo (se con questa formula si vuole alludere a qualcosa che vada oltre il cosiddetto attardarsi del 'gotico' internazionale rispetto al 'moderno' rinascimentale che premeva alle porte, per assumere invece il profilo più generale di una "crisi" tardomedievale a più dimensioni). In secondo luogo, ci troviamo oggi tra le mani un'altra Sicilia e un altro Mezzogiorno. L'uno e l'altro punto sono connessi a un cambia-

²² EPSTEIN, *Potere e mercati*; cfr. anche l'acutissimo saggio di A. VARVARO, *Le chiavi del castello delle Gerbe. Fedeltà e tradimento nella Sicilia trecentesca*, Palermo 1984.

²³ P. CORRAO, *Governare un regno. Potere, società, istituzioni in Sicilia fra Trecento e Quattrocento*, Napoli 1991.

mento profondo della nostra visione della cornice macroeconomica generale, nel quale si saldano un relativo benessere, miglioramento degli standard di vita, una domanda media più articolata, l'avvio di fenomeni di *consumerism* che andavano al di là delle cerchie aristocratiche per allargarsi ad altri ceti sociali. Se non più solo le corti vennero dunque svolgendo la funzione di canali di circolazione del gusto e delle forme artistiche, si pone allora forse anche un problema di cultura artistica alta e di cultura corrente, di committenza alta e 'media'. Ed ancora di nuovo, in questo gioco di rimandi incrociati fra storia dei fenomeni artistici e di storia economica e generale: quanto e cosa circolava sulle rotte intermedie e tramite la connettività di reti distese su spazi marittimi regionali e sovraregionali, l'un l'altro e ad uno ad uno attraverso il mare comunque adiacenti, e quanto e cosa sulle rotte a lunga distanza transmediterranee? Come si intersecavano e articolavano, come interagivano, i due ordini di scala? Sono domande che valgono e sembrano oggi egualmente vive nell'uno e nell'altro tardomedioevo mediterraneo, quello degli specialisti di arti e quello degli storici economici generali.

GIUSEPPE PETRALIA

Bibliografia

a cura di Alessandro Diana e Caterina Fioravanti

1493

HARTMANN SCHEDEL, *Liber cronicarum cum figuris et ymaginibus ab initio mundi usque nunc temporis*, Augsburg 1493

1525

CLAUDII PTOLEMAEI *Geographicae enarrationis libri octo* Bilibaldo Pirckeymhero interprete. *Annotationes Ioannis de Regio Monte in errores commissos a Iacobo Angelo in translatione sua*, Argentoragi [sic] 1525

1660

C. MORONI, *Epigrammata reperta per Illyricum a Cyriaco Anconitano apud Liburniam*, Roma 1660 ca.

1729

The Antiquities of Constantinople. With a Description of its Situation, the Conveniencies of its Port, its Publick Buildings, the Statuary, Sulpture, Architecture, and other Curiosities of that City, ed. and tr. by J. Ball, London 1729

1731

ANDREA DE' REDUSI DE QUERO, *Chronicon tarvisinum*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, a cura di L.A. Muratori, XII, Milano 1731, coll. 741-867

1742

KYRIACI ANCONITANI, *Itinerarium nunc primum ex ms. cod. in lucem erutum ex bibl. Illus. Clarissimique Baronis Philippi Stosch, Editionem recensuit, animadversionibus, ac praefatione illustravit, nonnullisque ejusdem Kyriaci epistolis partim editis, partim ineditis locupletavit Laurentius Mehus*, Florentiae 1742

1752-54

GIOVANNI DEGLI AGOSTINI (O.F.M.), *Notizie storico-critiche intorno la vita, e le opere degli scrittori viniziani*, 2 voll., Venezia 1752-54

1755

FLAMINIO CORNER, *Creta sacra, sive de episcopis utriusque ritus Graeci et Latini in Insula Cretae*, 2 voll., Venetiis 1755

1759

L. MEHUS, *Ambrosii Traversarii Generalis Camaldulensium aliorumque ad ipsum, et ad alios de eodem Ambrosio Latinae Epistolae a domino Petro Canneto abbate camaldulensi in libros XXV tributae variorum opera distinctae, et observationibus illustratae. Adcedit eiusdem Ambrosii vita in qua historia litteraria florentina ab anno MCXCII usque ad annum MCCCCXL. Ex monumentis potissimum nondum editis deducta est a Laurentio Mehus Etruscae Academiae Cortonensis socio*, Florentiae 1759

1763

ANNIBALE DEGLI ABATI OLIVIERI, *Commentariorum Cyriaci Anconitani nova fragmenta notis illustrata*, Pisauri 1763

1770-89

ILDEFONSO DI SAN LUIGI, *Delizie degli eruditi toscani*, 24 voll., Firenze 1770-89

1782

Historia del gran Tamorlan, e itinerario y enarracion del viage, y relacion de la embajada que Ruy Gonzalez de Clavijo le hizo por mandado del muy poderoso señor rey Don Henrique el Tercero de Castilla, ed. de G. Argote de Molina, Madrid 1782

1792-97

L. CARDELLA, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa scritte da Lorenzo Cardella parroco de' SS. Vincenzo, e Anastasio alla regola*, 9 voll., Roma 1792-97

1807

The Travels of Bertrandon de la Broquiere to Palestine and His Return from Jerusalem overland to France, during the years in 1432 and 1433, ed. by T. Jones, Hafod (Aberystwyth) 1807

1824

CHRISTOPHORI BONDELMONTII FLORENTINI, *Librum insularum Archipelagi e codicibus parisinis*, nunc primum edidit, praefatione et annotatione instruxit G.R.L. de Sinner, Lipsiae-Berolini 1824

1828-45

J.M. PARDESSUS, *Collection des lois maritimes antérieures au XVIII^e siècle*, 4 voll., Paris 1828-45

1834

P. LITTA, *Corraro di Venezia*, in *Famiglie celebri d'Italia*, 16 voll., Milano-Torino, 1819-83, III, fasc. 32, disp. 47, Milano 1834

1838

L. SAULI, *Imposicio Officii Gazarie*, in *Historiae Patriae Monumenta*, 22 voll., Torino 1836-1955, II, *Leges municipales I*, 1838, coll. 299-430

1840-61

G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, 103 voll., Venezia 1840-61

1843

J.-A.-C. BUCHON, *Nouvelles recherches historiques sur la Principauté française de Morée et ses hautes baronnies fondées a la suite de la Quatrième Croisade, pour servir de complément aux éclaircissements historiques, généalogiques et numismatiques sur la Principauté française de Morée*, 2 voll., Paris 1843

M. GUALANDI, *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti*, Bologna 1843

1845

J.-A.C. BUCHON, *Nouvelles recherches historiques sur la principauté française de Morée et ses hautes baronnies*, 2 voll., Paris 1845

1854-98

Documenti per la storia dell'arte senese raccolti ed illustrati dal Dott. Gaetano Milanese, a cura di G. Milanese, 4 voll., Siena 1854-98

1859

Narrative of the Embassy of Ruy Gonzalez de Clavijo to the Court of Timour at Samarcand, A.D. 1403-6, ed. by C.R. Markham, London 1859

1861

The History of the Council of Florence (tr. by Basil Popoff), ed. by J.M. Neale, London 1861

L. PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Ricasoli*, Firenze 1861

1865

A. GIUSTINIANI, *Relazione dell'attacco e difesa di Scio nel 1431 di Andreolo Giustiniani*, ed. a cura di G. Porro Lambertenghi, «Miscellanea di storia italiana», 6, 1865, pp. 541-58.

1866

L. PASSERINI, *Curiosità storico-artistiche fiorentine*, Firenze 1866

1870-80

F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 6 voll., Genova 1870-80

1871

A. MICHAELIS, *Der Parthenon*, Leipzig 1871

P.D. PASOLINI, *Delle antiche relazioni fra Venezia e Ravenna*, «Archivio Storico Italiano», 13, 1871, pp. 72-92, 222-47, 405-29

1872

M. GUARDABASSI, *Indice-guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella provincia dell'Umbria*, Perugia 1872

1873-85

V. DE LA FUENTE, *Historia eclesiástica de España por Don Vicente de La Fuente*, 6 voll., Madrid 1873-75

1874

Andanças e viajes de Pero Tafur. Por diversas partes del mundo avidos (1435-1439), ed. de M. Jiménez de la Espada, Madrid 1874

1875

E. NARDUCCI, *Studj bibliografici e biografici sulla storia della geografia in Italia*, Roma 1875

H. SEMPER, *Donatello, seine Zeit und Schule. Quellenangaben, Register der unbestimmten Werke Donatellos, Regesten, Documente, Personen und Sachregister*, Wien 1875

1878-82

E. MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle. Recueil de documents inédits tirés de archives et des bibliothèques romaines*, 3 voll., Paris 1878-82

1881

C. HOPF, *Storia dei Giustiniani di Genova* (tr. di A. Wolf), «Giornale ligustico di Archeologia, Storia e Belle Arti», 7-8, 1881, pp. 316-30, 362-73, 400-9, 471-7

1882

C. HOPF, *Storia dei Giustiniani di Genova* (tr. di A. Wolf), «Giornale ligustico di Archeologia, Storia e Belle Arti», 9, 1882, pp. 13-28, 49-65, 100-30

1883

L'Italia descritta nel Libro del re Ruggero compilato da Edrisi, testo arabo pubblicato con versione e note da M. Amari e C. Schiaparelli, Roma 1883

A. MICHAELIS, *Eine Originalzeichnung des Parthenon von Cyriacus von Ancona (Tafel 16 und Zinkdruck)*, «Archäologische Zeitung», 40, 1882 (1883), pp. 367-84

TH.E. MOMMSEN, Über die Berliner Excerptenhandschrift des Petrus Donatus, «Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen», 4/2, 1883, pp. 73-89

1885

A. GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1525. Un primo censimento*, 2 voll., Firenze 1885

Hans Schiltbergers Reisebuch nach der Nürnberger Handschrift, hrsg. von V. Langmantel, Tübingen 1885

1887-89

T. LLORENTE, *Valencia*, 2 voll., Barcelona 1887-89 (España. Sus monumentos y artes - su naturaleza e historia, 14)

1888

G.B. DE ROSSI, *De Cyriaco Pizzicollis Anconitano*, in *Inscriptiones Christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, ed. I.B. De Rossi Romanus, 2 voll., Romae 1857-88, II/1, 1888, pp. 356-87

F. GREGOROVIVS, *Die erste Besitznahme Athens durch die Republik Venedig*, «Sitzungsberichte der Philosophisch-Philologischen und Historischen

Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München», 1, 1888, pp. 141-58

1889

- F. GREGOROVIVUS, *Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter: von der Zeit Justinian's bis zur türkischen Eroberung*, 2 voll., Stuttgart 1889
- E. REISCH, *Die Zeichnungen des Cyriacus im Codex Barberini des Giuliano di San Gallo*, «Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts. Athenische Abteilung», 14, 1889, pp. 217-28

1890

- C. BRAGGIO, *Giacomo Bracelli e l'umanesimo dei Liguri al suo tempo*, «Atti della Società ligure di storia patria», 23/1, 1890, pp. 39-51
- T. REINACH, *Lettre à M. le Commandeur J.B. de Rossi au sujet du temple d'Hadrien à Cyzique*, «Bulletin de correspondance hellénique», 14, 1890, pp. 517-45
- G. ZIPPEL, *Niccolò Niccoli, contributo alla storia dell'Umanesimo*, Firenze 1890

1892

- Cent-dix lettres grecques de François Filelfe: publiées intégralement pour la première fois d'après le Codex Trivulzianus 873*, éd. par. É. Legrand, Paris 1892
- P. FRANCESCHINI, *L'oratorio di San Michele in Orto in Firenze*, Firenze 1892

1894

- C. YRIARTE, *Journal d'un sculpteur florentin au XV^e siècle. Livre de souvenirs de Maso di Bartolommeo dit Masaccio. Manuscrits conservés à la Bibliothèque de Prato et à la Magliabecchiana de Florence*, Paris 1894

1895

- L. LE GRAND, *Relation du pèlerinage à Jérusalem de Nicolas de Martoni notaire italien (1394-1395)*, «Revue de l'Orient Latin», 3/4, 1895, pp. 577-669

1897

- Description des îles de l'Archipel par Christophe Buondelmonte: version grecque par un anonyme, publiée d'après le manuscrit du Serail avec une traduction française et un commentaire*, éd. par É. Legrand, Paris 1897
- E. JACOBS, *Die Thasiaca des Cyriacus von Ancona im Codex Vaticanus 5250*, «Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen archäologischen Instituts. Athenische Abtheilung», 22, 1897, pp. 113-38

W. JUDEICH, *Athen im Jahre 1395. Nach der Beschreibung des Niccolo da Martoni*, «Mittheilungen des Kaiserlich Deutschen archäologischen Instituts. Athenische Abteilung», 22/4, 1897, pp. 423-38

1897-98

A. ZAMBLER, F. CARABELLESE, *Le relazioni commerciali fra la Puglia e la Repubblica di Venezia dal secolo X al XV*, 2 voll., Trani 1897-98

1899

C. JUSTI, *Zur spanischen Kunstgeschichte*, in *Spanien und Portugal, Handbuch für Reisende*, hrsg. von K. Baedeker, Leipzig 1899, pp. XLVII-XCIII

A. VAN MILLINGEN, *Byzantine Constantinople. The Walls of the City and Adjoining Historical Sites*, London 1899

1900

E.G. RAVENSTEIN, *The Voyages of Diogo Cão and Bartholomeu Dias, 1482-88*, «The Geographical Journal», 16, 1900, pp. 625-55

Δ. Ροδοκανάκη, *Ιουστινιάνναι-Χίος*, Σύρος 1900

1902

H. VIGNAUD, *Toscanelli and Columbus: The Letter and Chart of Toscanelli on the Route to the Indies by Way of the West, Sent in 1474 to the Portuguese Fernam Martins, and Later on to Christopher Columbus*, London 1902

1903

E. JACOBS, *Cristoforo Buondelmonti. Ein Beitrag zur Kenntnis seines Lebens und seiner Schriften*, in *Beiträge zur Bücherkunde und Philologie August Williams zum 25. März 1903 gewidmet*, Leipzig 1903 pp. 313-40

1904-06

Φ. Γρηγοροβίου, Σ. Π. Λάμπρου, *Ιστορία της πόλεως Αθηνών κατά τους Μέσους Αιώνας από του Ιουστινιανού μέχρι της υπό των Τούρκων κατακτήσεως*, 3 voll., Αθήνα 1904-06

1905

J. DRÄSEKE, *Aus dem Athen der Acciaiuoli*, «Byzantinische Zeitschrift», 15, 1905, pp. 239-53

G. POGGI, *Andrea di Lazzaro Cavalcanti e il pulpito di S. Maria Novella*, «Rivista d'Arte», 3, 1905, pp. 77-85

R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Firenze 1905

1906

G. LUZZATTO, *I più antichi trattati tra Venezia e le città marchigiane (1141-1345)*, «Nuovo Archivio Veneto», 11, 1906, pp. 5-91

1907

P. SCHUBRING, *Gli acquisti del Museo "Kaiser Friederich"*, «L'Arte», 10, 1907, pp. 451-5

A. SEGARIZZI, *La corrispondenza familiare d'un medico erudito del Quattrocento (Pietro Tomasi)*, «Atti della R. Accademia di scienze, lettere ed arti degli Agiati, Rovereto», s. III, 13, 1907, pp. 219-48

C. VON FABRICZY, *Brunelleschiana. Urkunden und Forschungen zur Biographie des Meisters*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», 28, 1907, pp. 1-84

1908

F. CARABELLESE, *Il restauro angioino dei castelli di Puglia*, «L'arte», 11, 1908, pp. 197-208, 367-72

W. MILLER, *The Latins in the Levant. A History of Frankish Greece (1204-1565)*, London 1908

1909

J. SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia. Guia histórica y artística*, Valencia 1909

1910

F.W. HASLUCK, *Cyzicus, being some Account of the History and Antiquities of that City, and of the District adjacent to it, with the Towns of Apollonia ad Rhyncadum, Miletupolis, Hadrianutherae, Priapus, Zeleia, etc.*, Cambridge 1910

C. HÜLSEN, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, 2 voll., Leipzig 1910

N.P. KONDAKOV, *Ikonografija Bogomateri. Svjazi grečeskoj i ruskoj ikonopisi s italjanskoj živopis'ju ranнего Vozroždenjija*, Sankt-Peterburg 1910

R. SABBADINI, *Ciriaco d'Ancona e la sua descrizione autografa del Peloponneso trasmessa da Leonardo Botta*, in *Miscellanea Ceriani, Raccolta di scritti originali per onorare la memoria di M.r. Antonio Maria Ceriani prefetto della Biblioteca Ambrosiana*, Milano 1910, pp. 183-247

1911

É. BERTAUX, *La Renaissance en Espagne et au Portugal*, in *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, éd. par A. Michel, 9 voll., Paris 1905-29, IV.II, 1911, pp. 817-991

N.P. LIKHAČEV, *Istoričeskoe značenie italo-grečeskoj ikonopisi, izobraženija ikonopistsev i ix vlijanie na kompozitsii nekotoryx proslavlennyx russkix ikon*, Sankt-Peterburg 1911

A. SCHMARSOW, *Juliano Florentino. Ein Mitarbeiter Ghibertis in Valencia*, «Abhandlungen der Philologisch-Historischen Klasse der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften», 29/3, 1911

1913

R. CESSI, *La giovinezza di Pietro Tommasi*, «Atheneum», 1, 1913, pp. 129-61

D.P. LOCKWOOD, *De Rinucio Aretino graecarum litterarum interprete*, «Harvard Studies in Classical Philology», 24, 1913, pp. 51-109

P. MAAS, *Ein Notizbuch des Cyriacus von Ancona aus dem Jahre 1436*, in *Beiträge zur Forschung. Studien und Mitteilungen aus dem Antiquariat Jacques Rosenthal*, I/1, München 1913, pp. 5-15

J. MAS, *Notes d'esculptors antichs a Catalunya*, «Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona», 7/50, 1913, pp. 115-28

F. SCHOTTMÜLLER, *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck*, Berlin 1913 (Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, 5)

1914

F. CARRERAS I CANDI, *Les obres de la catedral de Barcelona 1298-1445*, «Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona», 7, 1914, 53, pp. 302-17; 57, pp. 510-15

P. MAAS, *Nachträgliche Bemerkungen zu dem Notizbuch des Cyriacus von Ancona*, in *Beiträge zur Forschung. Studien und Mitteilungen aus dem Antiquariat Jacques Rosenthal*, I/3, München 1914, p. 91

1915-19

GUARINO VERONESE, *Epistolario*, raccolto, ordinato, illustrato da R. Sabbadini, 3 voll., Venezia 1915-19 (= «Miscellanea di storia veneta edita per cura della R. Deputazione di storia patria», s. III, 8, 11, 14)

1916

W. VON BODE, *Die Sammlung der Sienesischen Bildwerke des Quattrocento im Kaiser-Friedrich-Museum*, «Amtliche Berichte aus der Königl. Kunstsammlungen», 9, 1916, pp. 173-212

1917

Catalogue of a Loan Exhibition of Italian Primitives in aid of the American War Relief, ed. by O. Sirén and M.W. Brockwell, New York 1917

G. PIRANESI, *Un fiorentino in Levante*, Firenze 1917

1919

P. SCHUBRING, *Die italienische Plastik des Quattrocento*, Berlin-Neubabelsberg 1919 (Handbuch der Kunstwissenschaft, 9)

1921

W. MILLER, *Essays on the Latin Orient*, Cambridge 1921

1921-22

S.G. MERCATI, *Lettera inedita di Giovanni Argiropulo ad Andreolo Giustiniani*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome», 39, 1921-22, pp. 153-63

1922

P.M. JORDÁN DE URRÍES, *Genealogía de la casa de Urries por el Marqués de Velilla de Ebro*, Madrid 1922

1923

A.L. MAYER, *Giuliano Fiorentino*, «Bollettino d'Arte», 16, 1922 (1923), pp. 337-46

1924

J. SANCHIS Y SIVERA, *La escultura valenciana en la Edad Media. Notas para su historia*, «Archivo de Arte Valenciano», 10, 1924, pp. 3-29

1925

R. LONGHI, *Un frammento della pala di Domenico Veneziano per Santa Lucia de' Magnoli*, «L'arte», 28, 1925, pp. 31-5

J. SANCHIS Y SIVERA, *Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media*, «Archivo de Arte Valenciano», 11, 1925, pp. 23-52

1926

Pero Tafur, Travels and adventures, 1435-1439, tr. by M. Letts, London 1926

1927

O CARTELLIERI, *Pero Tafur, ein spanischer Weltreisender des 15. Jahrhunderts*, in *Festschrift Alexander Cartellieri zu seinem sechzigsten Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern*, Weimar 1927, pp. 1-47

E. JACOBS, *Zu Buondelmontis Kreitischen Reise*, in *Stephaniskos: Ernst Fabricius zum VI. IX. MDCCCCXXVII. Als Handschrift gedruckt*, Freiburg im Breisgau 1927, pp. 56-61

1929

E.T. DE WALD, *Pietro Lorenzetti*, «Art Studies», 7, 1929, pp. 131-66

1930

L.H. HEYDENREICH, *Die Tribuna der SS. Annunziata in Florenz*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 32, 1930, pp. 268-85

G. JACOPI, *Italiani insigni nella Rodi del passato. Il ritrovamento d'una epigrafe di Cristoforo Buondelmonti*, «L'Universo», 11/1, 1930, pp. 17-21

C. KENNEDY, *Documenti inediti su Desiderio da Settignano e la sua famiglia*, «Rivista d'Arte», 12, 1930, pp. 243-91

Ymago Mundi de Pierre d'Ailly, éd. par E. Buron, 3 voll., Paris 1930

1931

G. GEROLA, *Le vedute di Costantinopoli di Cristoforo Buondelmonti*, «Studi bizantini e neoellenici», 3, 1931, pp. 249-79

1932

CLAUDII PTOLEMAEI *Geographiae codex Urbinas graecus* 82, phototypice depictus consilio et opera curatorum Bibliothecae Vaticanae, [Città del Vaticano] 1932: Tomus prodromus: J. FISCHER, S.J., *De Cl. Ptolemaei vita operibus Geographia praesertim eiusque fatis. Pars prior. Commentatio*, Città del Vaticano 1932

C. DIEHL, *Un voyageur espagnol a Constantinople au XV^e siècle*, in *Mélanges Gustave Glotz*, 2 voll., Paris 1932, I, pp. 319-27

G. GRONAU, *Il primo soggiorno di Dello Delli in Spagna*, «Rivista d'Arte», 14, 1932, pp. 385-6

A.A. VASILIEV, *Pero Tafur. A Spanish Traveler of the Fifteenth Century and His Visit to Constantinople, Trebizond, and Italy*, «Byzantion», 7/1, 1932, pp. 75-122

1933

E.F. BANGE, *Italienische Skulpturen im Kaiser Friedrich Museum*, Berlin 1933

S. BETTINI, *La pittura di icone cretese-veneziana e i Madonneri*, Padova 1933

E. CERULLI, *L'Etiopia del secolo XV in nuovi documenti storici*, «Africa italiana», 5, 1933, pp. 57-112

K.A. FINK, *Die Sendung des Kardinals von Pisa nach Aragon im Jahre 1418*, «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte», 41, 1933, pp. 45-59

R. SABBADINI, *Classici e umanisti da codici ambrosiani*, Firenze 1933

J. SANCHIS Y SIVERA, *Arquitectos y escultores de la Catedral de Valencia*, «Archivo de Arte Valenciano», 19, 1933, pp. 3-24

F. SCHOTTMÜLLER, *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs*, Berlin 1933 (Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock, 2)

1934

A.S. ATIYA, *The Crusade of Nicopolis*, London 1934

1935

A.A. VASILIEV, *A note on Pero Tafur*, «Byzantion», 10/1, 1935, pp. 65-6

1936

G. BOTTA, *Le collezioni Agosti e Mendoza*, Milano 1936

E.J. HAMILTON, *Money, Prices, and Wages in Valencia, Aragon, and Navarre, 1351-1500*, Cambridge (MA) 1936

1937

R. KRAUTHEIMER, *Ghibertiana*, «The Burlington Magazine», 71, 1937, pp. 68-80

D. e T. TALBOT RICE, *The Icons of Cyprus*, London 1937

1938

K.A. FINK, *Martin V. und Aragon*, Berlin 1938

P. FRANKL, *Das System der Kunstwissenschaft*, Brünn 1938

F. PALL, *Ciriaco d'Ancona e la crociata contro i Turchi*, «Académie Roumaine: Bulletin de la section historique», 20, 1938, pp. 9-68

1939

G. MERCATI, *Ultimi contributi alla storia degli umanisti*, 2 voll., Città del Vaticano 1939 (Studi e testi, 90)

1940

R. ALMAGIÀ, *I mappamondi di Enrico Martello e alcuni concetti geografici di Cristoforo Colombo*, «La Bibliofilia», 42, 1940, pp. 288-311

G. ANDREINI, *Gli Acciaiuoli in Grecia*, in *Studi: R. Istituto tecnico commerciale a indirizzo mercantile 'Emanuele Filiberto duca d'Aosta' Firenze*, IV, Firenze 1940, pp. 7-20

HORI APOLLINIS, *Hieroglyphica*, ed. a cura di F. Sbordone, Napoli 1940

Introduzione alla Triennale d'Oltremare, «Etiopia», 4/1, 1940, pp. 5-36

Triennale d'Oltremare, «Etiopia», 4/5, 1940, pp. 13-83

1940-41

F. SAXL, *The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 4, 1940-41, pp. 19-46

1941

R. DOEHAERD, *Les relations commerciales entre Gênes, la Belgique et l'Outremont, d'après les archives notariales génoises aux XIII^e e XIV^e siècles*, 3 voll., Bruxelles-Rome 1941

G. NICCO FASOLA, *Nicola Pisano: orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, Roma 1941

1942

R. NUTI, *Notizie sulla costruzione della Chiesa di S. Agostino a Prato*, «Archivio storico pratese», 20, 1942, pp. 109-25

1943

S. CIRAC ESTOPAÑÁN, *Bizancio y España. El legado de la basilissa María y de los déspotas Thomas y Esaú de Joannina*, 2 voll., Barcelona 1943

1944

R. ALMAGIÀ, *Planisferi e carte nautiche e affini dal secolo XIV al XVII esistenti nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *Monumenta Cartographica Vaticana*, 4 voll., Città del Vaticano 1944-55, I, 1944, pp. 105-17

1945

G.I. BRĂȚIANU, *Autour du projet de croisade de Nicolas IV: la guerre ou le commerce avec l'Infidèle*, «Revue historique du Sud-Est européen», 22, 1945, pp. 250-55

1946

H. FRIEDMANN, *The Symbolic Goldfinch: Its History and Significance in European Devotional Art*, New York 1946

1946-48

E. TOLAINI, *Per l'attività pisana di Arnolfo di Cambio*, «Belle Arti», 1, 1946-48, pp. 150-64

1949

R. BONNICI CALI, *St. Luke's Madonnas in Malta*, «Scientia», 15/3, 1949, pp. 98-109

E.B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting: An Illustrated Index*, Firenze 1949

R. WEISS, *Il primo secolo dell'Umanesimo. Studi e testi*, Roma 1949

1950

E. PILOTI, *L'Égypte au commencement du quinzième siècle d'après le traité d'Emmanuel Piloti de Crète (Incipit 1420)*, éd par P.H. Dopp, Cairo 1950

E. SHAFFER, *The Nuremberg Chronicle, a Pictorial World History from the Creation to 1493*, Los Angeles 1950

1951

Fragmenta protocolli, Diaria privata, Sermones, ed. by G. Hofmann, Roma 1951 (Concilium florentinum. Documenta et Scriptores, series A III.2)

E.B. GARRISON, *Addenda ad Indicem I*, «Bollettino d'arte», s. IV, 36, 1951, pp. 206-10

E.B. GARRISON, *Addenda ad Indicem II*, «Bollettino d'arte», s. IV, 36, 1951, pp. 293-304

M. IZZEDIN, *Deux voyageurs au XV^e siècle en Turquie: B. de La Bronquière et P. Tafur*, «Journal Asiatique», 239/2, 1951, pp. 159-74

J. MORTON PATON, *Medieval and Renaissance Visitors to Greek Lands*, Princeton (NJ) 1951

P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951

V. VITALE, *Le Fonti del Diritto Marittimo Ligure*, Genova 1951

1952

R. DOEHAERD, CH. KERREMANS, *Les relations commerciales entre Gênes, la Belgique et l'Outremont d'après les archives notariales genoises, 1400-1440*, Bruxelles-Rome 1952

M. DURLIAT, *L'unité de la peinture méditerranéenne aux XIV^e et XV^e siècles. Enseignements d'une exposition*, «Annales du Midi», 64, 1952, pp. 249-56

FAZIO DEGLI UBERTI, *Il Dittamondo e le rime*, a cura di G. Corsi, 2 voll., Bari 1952

M. GREGORI, *La mostra della 'Madonna nell'arte in Liguria'*, «Paragone», 3/35, 1952, pp. 58-61

R. SALVINI, *Tutta la pittura di Giotto*, Milano 1952

1953

Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia, a cura di G. Vigni e G. Carandente, Venezia 1953

F. BRAUDEL, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, tr. it. di C. Pischedda, 2 voll., Torino 1953 (ed. or. 1946)

- R. LONGHI, *Frammento siciliano*, «Paragone», 4, 1953, 47, pp. 3-44
- R.S. LOPEZ, *Hard Times and Investment in Culture*, in *The Renaissance: A Symposium (February 8-10, 1952)*, New York 1953, pp. 19-32
- Orientalium documenta minora*, ed. by G. Hofmann, Roma 1953 (Concilium florentinum. Documenta et Scriptores, series A III.3)
- Quae supersunt Actorum graecorum Concilii Florentini: necnon descriptionis cuiusdam eiusdem*, ed. by J. Gill, Roma 1953 (Concilium florentinum. Documenta et Scriptores, series B V.2)

1954

- A. GRUNZWEIG, *Philippe le Bon et Constantinople*, «Byzantion», 24/1, 1954, pp. 47-61
- D.C. SHORR, *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*, New York 1954

1955

- J. HEERS, *Il commercio nel Mediterraneo alla fine del sec. XIV e nei primi anni del sec. XV*, «Archivio Storico Italiano», 113, 1955, pp. 157-209

1955-63

- J. POPE-HENNESSY, *An introduction to Italian sculpture*, 3 voll., London 1955-63

1956

- Adolphe Stoclet Collection. Selection of the Works Belonging to Madame Feron-Stoclet (Part I)*, pref. by G.A. Salles, foreword by D. Lion-Goldschmidt, Bruxelles 1956
- B. ASHMOLE, *Cyriac of Ancona and the Temple of Hadrian at Cyzicus*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 19, 1956, pp. 179-91
- G. BILLANOVICH, *Dall'antica Ravenna alle biblioteche umanistiche*, «Aevum», 30, 1956, pp. 319-55
- A. DILLER, *Pausanias in the Middle Ages*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 87, 1956, pp. 84-97
- E.B. GARRISON, *Addenda ad Indicem III*, «Bollettino d'arte», s. IV, 41, 1956, pp. 301-12
- GIOVANNI DI PAGOLO MORELLI, *Ricordi*, ed. a cura di V. Branca, Firenze 1956

1957

- B. ASHMOLE, *A Lost Statue once in Thasos*, in *Fritz Saxl 1890-1948. A Volume of Memorial Essays from his Friends in England*, ed. by D. J. Gordon, London-Edinburgh-Paris-Melbourne-Toronto-New York 1957, pp. 195-98

- A. CAMPANA, *Da codici del Buondelmonti*, in *Silloge bizantina in onore di Silvio Giuseppe Mercati*, Roma 1957, pp. 35-52 (Studi bizantini e neoellenici, 9)
- A. DILLER, *The Manuscripts of Pausania*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 88, 1957, pp. 168-88
- Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di G. Mariacher, Venezia 1957

1958

- P.P. ARGENTI, *The Occupation of Chios by the Genoese and their Administration of the Island, 1346-1566*, 3 voll., Cambridge 1958
- E. CARLI, *Pittura medievale pisana*, Milano 1958
- J. HEERS, *Types de navires et spécialisations des trafics en Méditerranée à la fin du Moyen Age*, in *Le navire et l'économie maritime du Moyen Age au XVIII^e siècle, principalement en Méditerranée*, Travaux du deuxième colloque international d'histoire maritime, éd. par M. Mollat, Paris 1958, pp. 107-18
- Schätze der Weltkultur von der Sowjetunion gerettet*, Berlin 1958
- K.M. SETTON, "The Emperor John VIII Slept Here...", «Speculum», 33/2, 1958, pp. 222-8
- C.C. VAN ESSEN, *Cyriaque d'Ancône en Egypte*, «Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, AFD. Letterkunde», 21, 1958, pp. 293-306

1959

- J. GILL, *The Council of Florence*, Cambridge 1959
- W. HAGEMANN, *Un trattato del 1225 tra Fermo e Teroli finora sconosciuto*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, 3 voll., Napoli 1959, I, pp. 175-88
- P. SAMBIN, *Ricerche per la storia della cultura nel secolo XV. La biblioteca di Pietro Donato (1380-1447)*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 48, 1959, pp. 53-98

1960

- B. ASHMOLE, *Cyriac of Ancona (Italian Lecture, read 6 November 1957)*, «Proceedings of the British Academy», 45, 1959 (1960), pp. 25-41
- E.W. BODNAR (S.J.), *Cyriacus of Ancona and Athens*, Bruxelles-Berchem 1960 (Collection Latomus, 43)
- CH. MITCHELL, *Archaeology and Romance in Renaissance Italy*, in *Italian Renaissance studies. A tribute to the late Cecilia M. Ady*, ed. by J.E. Frazer, London 1960, pp. 455-83
- A. PETRUCCI, s.v. *Acciaiuoli, Neri*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, I, Roma 1960, pp. 85-6

1960-2020

Catalogus Translationum et Commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries. Annotated Lists and Guides, ed. in chief P. O. Kristeller et al., 13 voll. (in progress), Washington-Toronto 1960-2020

1961

- A. DALLEGGIO D'ALESSIO, *Galata et la souveraineté de Byzance*, «Revue des études byzantines», 19, 1961 (*Mélanges Raymond Janin*), pp. 315-27
- J. DAY, *Prix agricoles en Méditerranée à la fin du XIV^e siècle (1382)*, «Annales E.S.C.», 16/4, 1961, pp. 629-56
- V.J. DJURIĆ, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961
- J. HEERS, *Gênes au XV^e siècle. Activité économique et problèmes sociaux*, Paris 1961
- I. ŠEVČENKO, *The Decline of Byzantium Seen Through the Eyes of Its Intellectuals*, «Dumbarton Oaks Papers», 15, 1961, pp. 167-86

1962

- A. BAKALOPULOS, *Les Limites de l'Empire Byzantin depuis la fin du XIV^e siècles jusqu'à sa chute (1453)*, «Byzantinische Zeitschrift», 55/1, 1962, pp. 56-65
- M. BUCCI, *Contributi al "Maestro di San Torpè"*, «Paragone», 13, 1962, 153, pp. 3-9
- D. GIOFFRÈ, *Atti rogati in Chio nella seconda metà del XIV secolo*, «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», 24, 1962, pp. 319-404
- R. LONGHI, *Qualità del Maestro di San Torpè*, «Paragone», 13, 1962, 153, pp. 10-5
- R.S. LOPEZ, *Familiari, procuratori e dipendenti di Benedetto Zaccaria*, in *Miscellanea di storia ligure in onore di Giorgio Falco*, a cura di A. Sisto, Milano 1962, pp. 209-49
- F. MELIS, *Aspetti della vita economica medievale (studi nell'Archivio Datini di Prato)*, Firenze 1962
- CH. MITCHELL, *Ex libris Kiriaci Anconitani*, «Italia Medioevale e Umanistica», 5, 1962 (*Manoscritti e stampe dell'Umanesimo. Studi in onore di Giovanni Mardersteig*), pp. 283-99
- G. PREVITALI, *Il possibile Memmo di Filippuccio*, «Paragone», 13, 1962, 155, pp. 3-11
- G.P. RICCI, *Giovanni VIII Paleologo Agnolo Acciaiuoli e Ciriaco d'Ancona in un 'ricordo' di Giovanni Pigli*, «Rinascimento», s. II, 2, 1962, pp. 197-201
- C. UGURGIERI DELLA BERARDENGA, *Gli Acciaiuoli di Firenze nella luce dei loro tempi (1160-1834)*, 2 voll., Firenze 1962

1963

- J. DAY, *Les douanes de Gênes 1376-1377*, Paris 1963
- FLAVIO BIONDO, *Le Decadi (Historiarum ab inclinatione Romanorum decadés)*. Libri 32, tr. di A. Crespi, Forlì 1963
- L. MALLÈ, *Museo Civico di Torino. I dipinti del Museo d'Arte Antica. Catalogo*, Torino 1963
- C.A. MANGO, *Antique Statuary and the Byzantine Beholder*, «Dumbarton Oaks Papers», 17, 1963, pp. 53-75
- P. PRADEL, *Les autographes de Jean Perréal*, «Bibliothèque de l'École des Chartres», 121, 1963, pp. 132-86
- C. UGURGIERI DELLA BERARDENGA, *Avventurieri alla conquista di feudi e corone (1356-1429)*, Firenze 1963

1964

- C.M. CIPOLLA, R.S. LOPEZ, H.A. MISKIMIN, *Economic Depression of the Renaissance?*, «The Economic History Review», 16/3, 1964, pp. 519-29
- F. HARTT, *Art and Freedom in Quattrocento Florence*, in *Essays in memory of Karl Lehmann*, ed. by L. Freeman Sandler, New York 1964
- R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964
- G. PAMPALONI, s.v. *Bartolomeo di Michele del Corazza*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, VI, Roma 1964, pp. 730-1
- G. PREVITALI, *Miniature di Memmo di Filippuccio*, «Paragone», 15, 1964, 169, pp. 3-11
- R.A. SKELTON, *Henricus Martellus, c. 1490*, in *Mappemondes. A.D. 1200-1500*, éd. par M. Destombes, Amsterdam 1964
- R. WEISS, *Un umanista antiquario: Cristoforo Buondelmonti*, «Lettere Italiane», 16/2, 1964, pp. 105-16

1965

- A. BASANOFF, *Itinerario della carta dall'Oriente all'Occidente e sua diffusione in Europa*, Milano 1965
- M. BAXANDALL, *Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 28, 1965, pp. 183-204
- A. DE BOSQUE, *Artistes italiens en Espagne du XIV^{me} siècle aux rois catholiques*, Paris 1965
- A. GLASFURD, *The Antipope (Peter de Luna, 1342-1423). A Study in Obstacity*, London 1965
- A. GRISERI, rec. *Il Catalogo dei dipinti del Museo d'Arte Antica di Torino*, «Burlington Magazine», 107, 1965, 752, pp. 582-3

1966

Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin, beschrieben von H. Boese, Wiesbaden 1966

C. SEYMOUR, *Sculpture in Italy. 1400 to 1500*, Harmondsworth 1966

R. WEISS, *Ciriaco d'Ancona in Oriente*, in *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, a cura di A. Pertusi, Venezia 1966, pp. 323-37

1966-87

GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 9 voll., Firenze 1966-87

1967

Bedeutende Gemälde alter und neuer Meister aus amerikanischen und europäischen Sammlungen, Luzern 1967

J. GILL, *Il Concilio di Firenze*, Firenze 1967

V. LAZAREV, *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII-XIV (II)*, «Arte veneta», 20, 1966 (1967), pp. 43-61

R. LONGHI, *Saggi e ricerche: 1925-1928 (Opere complete, 2.1)*, Firenze 1967

G.G. MUSSO, *Nuovi documenti dell'Archivio di Stato di Genova sui Genovesi e il Levante nel secondo Quattrocento*, «Rassegna degli Archivi di Stato», 27/2-3, 1967, pp. 443-96

1967-95

M. GUARDUCCI, *Epigrafia greca*, 4 voll., Roma 1967-95

1968

A. CONDORELLI, *Precisazioni su Dello Delli e su Nicola Fiorentino*, «Commentari», 19, 1968, pp. 197-211

R. FUBINI, s.v. *Biondo, Flavio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, X, Roma 1968, pp. 536-59

G. OSTROGORSKY, *Storia dell'Impero Bizantino*, tr. it. di P. Leone, Torino 1968 (ed. or. 1940)

E. ZINNER, *Leben und Wirken des Joh. Müller von Königsberg genannt Regiomontanus*, Osnabrück 1968²

1968-2010

B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, 15 voll., Berlin 1968-2010

1969

- J.W. BARKER, *Manuel II Paleologus (1391-1425): A Study in Late Byzantine Statemanship*, New Brunswick 1969
- G. DE ANGELIS D'OSSAT, *La distrutta 'cupola di Castello' a Tarquinia*, «Palladio», n.s., 19, 1969, pp. 15-28
- A. ESCH, *Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien*, «Archiv für Kulturgeschichte», 51, 1969, pp. 1-64
- E. FRANCÈS, *Constantinople byzantine aux XIV^e et XV^e siècles. Population-Commerce-Métiers*, «Revue des études Sud-Est européennes», 7/2, 1969, pp. 405-12
- M. JANSSEN-DE WAELE, scheda 14, in *Sienese Paintings in Holland*, ed. by H.K. Gerson and H.W. van Os, Groningen 1969, s.n.
- C. KLAPISCH-ZUBER, *Les maîtres du marbre. Carrare, 1300-1600*, Paris 1969
- V. LAZZARINI, *L'industria della carta nel padovano durante la dominazione carrarese*, in ID., *Scritti di paleografia e diplomatica*, Padova 1969 (Medioevo e umanesimo, 6), pp. 39-51.
- M. MURARO, *Paolo da Venezia*, Milano 1969
- H. SAALMAN, *The Bigallo. The Oratory and Residence of the Compagnia del Bigallo e della Misericordia in Florence*, New York 1969

1969-70

- D.M. NICOL, *A Byzantine Emperor in England: Manuel II's visit to London in 1400-1401*, «University of Birmingham Historical Journal», 12, 1969-70, pp. 204-25

1970

- ANONIMO GENOVESE, *Poesie. Edizione critica, introduzione, commento e glosario*, a cura di L. Cocito, Roma 1970
- M. BALARD, *A propos de la bataille du Bosphore - L'expédition génoise de Paganino Doria à Constantinople (1351-1352)*, «Travaux et Mémoires du Centre de Recherches d'Histoire et Civilisations byzantines», 4, 1970, pp. 431-69
- E.W. BODNAR (S.J.), *Athens in April 1436: Part. I*, «Archaeology», 23/2, 1970, pp. 96-105
- E.W. BODNAR (S.J.), *Athens in April 1436: Part. II*, «Archaeology», 23/3, 1970, pp. 188-99
- Ikonen 13. bis 19. Jahrhundert, Ausstellung, Haus der Kunst München, 11. Oktober 1969 bis 4. Januar 1970*, Katalog, hrsg. von H.P.G. Skrobucha, München 1970

- F. MELIS, *Note sur le mouvement du port de Beyrouth d'après la documentation florentine aux environs de 1400*, in *Sociétés et compagnies de commerce en Orient et dans l'océan Indien*, Actes du huitième colloque international d'histoire maritime, éd. par M. Mollat, Paris 1970, pp. 371-3
- S.G. MERCATI, *Collectanea Byzantina*, a cura di A. Acconcia Longo, 2 voll., Bari 1970

1970-77

- VESPASIANO DA BISTICCI, *Le Vite*, ed. a cura di A. Greco, 2 voll., Firenze 1970-77

1971

- E. BIGI, A. PETRUCCI, s.v. *Bracciolini, Poggio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XIII, Roma 1971, pp. 640-46
- H. BRESC, *Livre et société en Sicilie (1299-1499)*, Palermo 1971
- V.J. DJURIĆ, *L'art des Paléologues et l'État Serbe. Rôle de la Cour et de l'Église serbes dans la première moitié du XIV^e siècle*, in *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Actes du colloque, Venise 1971, pp. 179-91
- Finarte. Asta di dipinti dal XIV al XVIII secolo, 16 dicembre 1971*, Milano 1971
- A. GONZÁLES-PALACIOS, *Percorso di Giuliano di Simone*, «Arte illustrata», IV, 1971, 45-46, pp. 49-59
- A. JÄÄSKINEN, *The Icon of the Virgin of Konevitsa. A Study of the "Dove Icon" and its Iconographical Background*, Helsinki 1971
- G. MATTHIAE, *Le porte bronzee bizantine in Italia*, Roma 1971
- G.M. MECATTI, *Storia genealogica della nobiltà, e cittadinanza di Firenze*, Bologna 1971
- M. MEISS, *Notable Disturbances in the Classification of Tuscan Trecento Paintings*, «The Burlington Magazine», 113, 1971, 817, pp. 178-87
- Les mémoires du grand ecclésiarque de l'Église de Constantinople Sylvestre Syropoulos*, éd. par V. Laurent, Paris 1971
- G.B. PARKS, s.v. *Pausanias*, in *Catalogus Translationum et Commentariorum*, 1960-2020, II, Washington D.C. 1971, pp. 215-6
- G. PISTARINO, *Notai genovesi in Oltremare: atti rogati a Chilia da Antonio di Ponzò (1360-61)*, Genova 1971
- S. SETTIS, *Citarea 'su una impresa di bronconi'*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 34, 1971, pp. 135-77
- A. TEIXEIRA DA MOTA, *D. João Bemoim e a Expedição ao Senegal em 1489*, Lisboa 1971

1972

- E.W. BODNAR (S.J.), *A Visit to Delos in April, 1445*, «Archaeology», 25/3, 1972, pp. 210-5
- M. DEL TREPPO, *I mercanti catalani e l'espansione della Corona d'Aragona nel XV secolo*, Napoli 1972
- M. FERRETTI, rec. *Mostra del Restauro*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, 2, 1972, pp. 1054-7
- B.B. FREDERICKSEN, F. ZERI, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge (MA) 1972
- JOANNIS REGIOMONTANI *Opera collectanea*, hrsg. von F. Schmeidler, Osna-brück 1972
- H.J. KISSLING, s.v. *Buondelmonti, Esaù*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV, Roma 1972, pp. 200-3
- C.A. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs (NJ) 1972
- S. MELONI TRKULJA, scheda 9, *Mostra del restauro*, Catalogo della mostra, a cura di L. Bertolini Campetti e S. Meloni Trkulja, Pisa 1972, pp. 69-71
- G. PETTI BALBI, *Deroghe papali al «Devetum» sul commercio con l'Islam*, «Rassegna degli Archivi di Stato», 32, 1972, pp. 521-33
- B.L. ULLMAN, PH.A. STADTER, *The Public Library of Renaissance Florence*, Padova 1972
- R. WEISS, s.v. *Buondelmonti, Cristoforo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XV, Roma 1972, pp. 198-200

1972-73

- F. BRAUDEL, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, tr. by S. Reynolds, 2 voll., New York 1972-73

1973

- E. BORSOOK, *The Travels of Bernardo Michelozzi and Bonsignore Bonsignori in the Levant (1497-98)*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 36, 1973, pp. 145-97
- B. MARACCHI BIAGIARELLI, *Niccolò Tedesco e le carte della Geografia di Francesco Berlinghieri autore-editore*, in *Studi offerti a Niccolò Ridolfi, Direttore de «La Bibliofilia»*, a cura di B. Maracchi Biagiarelli e D.E. Rhodes, Firenze 1973, pp. 377-97
- G.G. MUSSO, *Armamento e navigazione a Genova tra il Tre e il Quattrocento (Appunti e documenti)*, in *Guerra e commercio nell'evoluzione della marina genovese tra XV e XVII secolo*, Genova 1973, pp. 32-77
- Notai genovesi in Oltremare: atti rogati a Caffa e Licostomo (sec. XIV)*, a cura di G. Balbi e S. Raitieri, Genova 1973

U. TUCCI, *La navigazione veneziana nel Duecento e nel primo Trecento e la sua evoluzione tecnica*, in *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, Atti del convegno di studi, a cura di A. Pertusi, 2 voll., Firenze 1973, I, pp. 821-42

1974

M. BALARD, *Escales génoises sur les routes de l'orient méditerranéen au XIV^e siècle*, «Recueil de la Société Jean Bodin», 32, 1974, pp. 243-64

L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974

S.Y. EDGERTON, JR., *Florentine Interest in Ptolemaic Cartography as Background for Renaissance Painting, Architecture, and the Discovery of America*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 33/4, 1974, pp. 275-92

D.R. EZQUERRA ABADÍA, *Ruy González de Clavijo. Viajero por el Asia Central*, Madrid 1974

M. FEO, *Inquietudini filologiche del Petrarca: il luogo della discesa agli Inferi (storia di una citazione)*, «Italia Medioevale e Umanistica», 17, 1974, pp. 115-83

G. FORCHERI, *Navi e navigazione a Genova nel Trecento. Il "Liber Gazarie"*, Genova 1974

G. GAMULIN, *La pittura su tavola nel tardo Medioevo sulla costa orientale dell'Adriatico*, in *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, Atti del convegno di studi, a cura di A. Pertusi, 2 voll., Firenze 1973-74, II, *Arte, letteratura, linguistica*, 1974, pp. 181-209

G.E. HUTCHINSON, *Aposematic Insects and the Master of the Brussel Initials*, «American Scientist», 62/2, 1974, pp. 161-71

R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale: 1939-1970* (Opere complete, 7), Firenze 1974

CH. MITCHELL, *Ciriaco d'Ancona: Fifteenth-Century Drawings and Descriptions of the Parthenon*, in *The Parthenon*, ed. by J.V. Bruno, New York 1974, pp. 111-23

G.G. MUSSO, *Le ultime speranze dei Genovesi per il Levante. Ricerche d'archivio*, in *Genova, la Liguria e l'Oltremare tra Medioevo ed Età Moderna. Studi e ricerche d'archivio*, a cura di R. Belvederi, 4 voll., Genova 1974-81, I, 1974, pp. 1-39

1974-75

G. CARO, *Genova e la supremazia sul Mediterraneo (1257-1311)*, 2 voll., Genova 1974-75

1975

F. BOLOGNA, *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo*, Palermo 1975

- J. CHRYSOSTOMIDES, *Corinth 1394-1397: Some New Facts*, «Βυζαντινά», 7, 1975, pp. 83-110
- Cronaca dei Tocco di Cefalonia di Anonimo*, prolegomeni, testo critico e tr. a cura di G. Schirò, Roma 1975
- O. DEMUS, *The Style of the Kariye Djami and Its Place in the Development of Paleologan Art*, in *The Kariye Djami*, 4 voll., ed. by P.A. Underwood et al., London-Princeton 1967-75, IV, *Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, Princeton (NJ) 1975, pp. 107-60
- S.Y. EDGERTON, JR., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York 1975
- GEORGII ET IOHANNIS STELLAE, *Annales Genuenses*, a cura di G. Petti Balbi, Bologna 1975
- R. JANIN (A.A.), *La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin*, 3 voll., Paris 1953-75, II, *Les églises et les monastères des grands centres Byzantins (Bithynie, Hellespont, Latros, Galèsios, Trébizonde, Athènes, Thessalonique)*, 1975
- R. LONGHI, 'Fatti di Masolino e di Masaccio' e altri studi sul Quattrocento (Opere complete, 8.1), Firenze 1975
- R.S. LOPEZ, *Su e giù per la storia di Genova*, Genova 1975 (Collana storica di fonti e studi, 20)
- G.G. MUSSO, *Navigazione e commercio genovese con il Levante nei documenti dell'Archivio di Stato di Genova (secc. XIV-XV)*, Roma 1975
- M. SEIDEL, *Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 19/3, 1975, pp. 307-92
- K.M. SETTON, *Athens in the Middle Ages*, London 1975
- K.M. SETTON, *Catalan Domination of Athens 1311-1388. Revised Edition*, London 1975 (ed. or 1948)
- K.M. SETTON, *The Catalans and Florentines in Greece 1380-1462*, in *A History of Crusades*, 6 voll., ed.-in-chief K.M. Setton, Madison (WI)-Philadelphia (PA) 1955-89, III, *The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, ed. by H.W. Hazard, Madison 1975, pp. 225-77

1976

- Ἀτζαΐώλης, Νέριος Ι. ντὲ (Atzaioles, Nerios I. nte), in *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, erst. von E. Trapp, unter Mitarbeit von H.-V. Beyer und R. Walther, mit einem Vorwort von H. Hunger, 12 voll., Wien 1976-95, I, 1976, n. 1612
- All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A Completely Illustrated Catalogue*, ed. by P.J.J. van Thiel, Amsterdam 1976
- E.W. BODNAR (S.J.), CH. MITCHELL, *Cyriacus of Ancona's Journeys in the*

- Propontis and the Northern Aegean, 1444-1445*, Philadelphia (PA) 1976 (Memoirs of the American Philosophical Society, 112)
- M. FERRETTI, *Una croce a Lucca, Taddeo Gaddi, un nodo di tradizione giottesca*, «Paragone», 27, 1976, 317/319, pp. 19-40
- B.W. FICK, *El libro de viajes en la España medieval*, Santiago de Chile 1976
- C. KLAPISCH-ZUBER, «Parenti, amici e vicini»: il territorio urbano d'una famiglia mercantile nel XV secolo, «Quaderni storici», 33, 1976, pp. 953-82
- J. MONFASANI, *George of Trebizond: a Biography and a Study of his Rhetoric and Logic*, Leiden 1976
- G.G. MUSSO, *I Genovesi e il Levante tra Medioevo ed Età moderna. Ricerche d'archivio. Con Appendice archivistico-documentaria a cura di Maria S. Jacopino*, in *Genova, la Liguria e l'Oltremare tra Medioevo ed Età moderna. Studi e ricerche d'archivio*, a cura di R. Belvederi, 4 voll., Genova 1974-81, II, 1976, pp. 65-183
- E. PANOFKY, *Il problema dello stile nelle arti figurative*, in Id., *La prospettiva come 'forma simbolica' e altri scritti*, a cura di G.D. Neri, Milano 1976³ (ed. or. 1915), pp. 141-51
- F. SRICCHIA SANTORO, *Sul soggiorno spagnolo di Gherardo Starnina e sull'identità del 'Maestro del Bambino Vispo'*, «Prospettiva», 6, 1976, pp. 11-29
- A. WILSON, *The Making of the Nuremberg Chronicle*, Amsterdam 1976

1976-84

- K.M. SETTON, *The Papacy in the Levant (1204-1571)*, 4 voll., Philadelphia (PA) 1976-84

1977

- F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977
- W. DIFFIE, G.D. WINIUS, *Foundations of the Portuguese Empire, 1415-1580*, Minneapolis 1977
- M. FEO, *Un Ulisse in Terrasanta*, «Rivista di cultura classica e medioevale», 19, 1977, pp. 383-87
- R.A. GOLDTHWAITE, W.R. REARICK, *Michelozzo and the Ospedale di San Paolo in Florence*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 21, 1977, pp. 221-306
- I. HYMAN, *Fifteenth century Florentine studies: The Palazzo Medici; and a Ledger for the church of San Lorenzo*, Ph.D. thesis, New York 1977
- B.Z. KEDAR, E. ASHTOR, *Una guerra fra Genova e i Mamelucchi negli anni 1380*, «Archivio storico italiano», 133, 1975 (1977), pp. 3-44

- H. KIEL, *Das Polyptychon von Paolo und Giovanni Veneziano in San Severino Marche*, «Pantheon», 35, 1977, pp. 105-8, 148
The Letters of Manuel II Palaeologos, ed. and. tr. by G.T. Dennis, Washington D.C. 1977
- H. MCNEAL CAPLOW, *Michelozzo*, 2 voll., Ph.D. thesis, New York 1977
- V. POLONIO, *L'amministrazione della res publica genovese tra Tre e Quattrocento*. *L'Archivio «Antico Comune»*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 17, 1977, pp. 272-309
- R. WEISS, *Medieval and Humanist Greek: Collected Essays*, Padova 1977

1977-84

- Camposanto Monumentale di Pisa. Le Antichità*, 2 voll., a cura di P.E. Arias et al., Pisa-Modena 1977-84

1978

- M. BALARD, *La Romanie génoise (XII^e-début du XV^e siècle)*, 2 voll., Roma 1978
- H. BUSCHHAUSEN, *Die südtalienische Bauplastik im Königreich Jerusalem von König Wilhelm II. bis Kaiser Friedrich II.*, Wien 1978
- M. DEL TREPPO, *La Corona d'Aragona e il Mediterraneo*, in *La Corona d'Aragona e il Mediterraneo. Aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1516)*, Atti del convegno di studi, 4 voll., I, Napoli 1978, pp. 301-31
- D. HUNTER, *Papermaking: The History and Technique of an Ancient Craft*, New York 1978
- D.V. KENT, *The Rise of the Medici Faction in Florence 1426-1434*, Oxford 1978
- Lorenzo Ghiberti. «*Materia e ragionamenti*», Catalogo della mostra, direzione a cura di L. Bellosi, Firenze 1978
- S. ORIGONE, *Marinai disertori da galere genovesi (secolo XIV)*, in *Miscellanea di storia italiana e mediterranea per Nino Lamboglia*, Genova 1978, pp. 291-343
- J. POLZER, *Christ Judge, Saviour, Advocate. Franciscan Devotion and the Doubting Thomas*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, ed. by S. Bertelli e G. Ramakaus, 2 voll., Firenze 1978, II, *History of Art, History of Music*, pp. 301-10

1979

- M. BIANCO FIORIN, *La Madonna 'bizantina' di Valvasone e il problema della scuola adriatica*, in *Valvason/Volesòn. 56^a congrès, 16 setembar 1979*, a cura di L. Ciceri, Udine 1979, pp. 18-27

- F. BORSI, G. MOROLLI, F. QUINTERIO, *Brunelleschiani. Francesco della Luna, Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, Antonio Manetti Ciaccheri, Giovanni di Domenico da Gaiole, Betto d'Antonio, Giovanni di Piero del Ticcio, Cecchino di Giaggio, Salvi d'Andrea, Maso di Bartolomeo*, Roma 1979
- E. CASTELNUOVO, C. GINZBURG, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, coord. ed. P. Fossati, 12 voll., Torino 1979-83, I, *Materiali e problemi. Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, 1979, pp. 283-352
- Catalogue of the Italian Paintings*, ed. by F.R. Shapley, 2 voll., Washington D.C. 1979
- R. FUBINI, s.v. *Castiglionchio, Lapo da, detto il Giovane*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXII, Roma 1979, pp. 44-51
- J. GILL, *Church union: Rome and Byzantium (1204-1453)*, London 1979
- V. HERZNER, *Regesti donatelliani*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 2, 1979, pp. 169-228
- R. LONGHI, *Arte italiana e arte tedesca*, in ID., *'Arte italiana e arte tedesca' con altre congiunture fra Italia ed Europa (1939-1969)* (Opere complete, 9), Firenze 1979, pp. 3-21.
- U. MIDDELDORF, *Bildwerke des Kaiser Friedrich Museums*, in ID., *Raccolta di scritti that is Collected Writings*, 3 voll., Firenze 1979-81, I, 1924-1938, 1979, pp. 375-87
- P. MORSELLI, *Corpus of Tuscan pulpits: 1400-1550*, Ph.D. thesis, Pittsburgh (PA) 1979
- D.M. NICOL, *The End of the Byzantine Empire*, London 1979
- A. ROVERE, *Documenti della Maona di Chio (secc. XIV-XVI)*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 19/2, 1979.
- U. SCERRATO, *Arte islamica in Italia*, in *Gli arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni*, a cura di F. Gabrieli e U. Scerrato, Milano 1979, pp. 275-570
- E. TOLAINI, *Forma Pisarum, storia urbanistica della città di Pisa - problemi e ricerche*, Pisa 1979²
- B. TOSCANO, *Rischio e calcolo nel primo Serodine*, «Paragone», 30, 1979, 355, pp. 3-27
- W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, 2 voll., Venezia 1979
- 1980**
- M. BALARD, *Gênes et l'Outre-Mer, II, Actes de Kilia du notaire Antonio di Ponzò (1360)*, Paris 1980
- P. BELLI D'ELIA, *Il romanico*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente. Saggi*, a cura di P. Belli D'Elia, Milano 1980 (Civiltà e culture in Puglia, 2), pp. 117-253

- J.L. CANNON, *Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: The Provincia Romana, c. 1220-1320*, Ph.D. thesis, London 1980
- M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Il «Buggiano» scultore*, in *Atti del Convegno su Andrea Cavalcanti detto «il Buggiano»*, Bologna 1980, pp. 37-46
- G. CONSOLI, *Messina. Museo Regionale*, Bologna 1980
- Σ.Ι. Δοαβιδου, *Η φραγκοκρατία στην πόλη των Αθηνών (1205-1456)*, Αθήνα 1980
- M.T. FERRER I MALLOL, *Els italians a terres catalanes (Segles XII-XV)*, «Anuario de Estudios Medievales», 10, 1980, pp. 393-467
- G. GAMULIN, *Il «Maestro della Madonna di Tersatto»*, «Arte Veneta», 34, 1980, pp. 18-25
- H. HOMEYER, *Zur Synkrisis des Manuel Chrysoloras, einem Vergleich, zwischen Rom und Konstantinopel. Ein Beitrag zum italienischen Frühhumanismus*, «Klio», 62/2, 1980, pp. 525-34
- H. HOSHINO, *L'arte della lana in Firenze nel basso medioevo. Il commercio della lana e il mercato dei panni fiorentini nei secoli XIII-XV*, Firenze 1980
- L.M. LA FAVIA, *The Man of Sorrows. Its Origin and Development in Trecento Florentine Painting: a new Iconographic Theme on the Eve of the Renaissance*, Rome 1980
- J. RABY, *Cyriacus of Ancona and the Ottoma Sultan Mehmed II*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 43, 1980, pp. 242-6
- J.E. RUIZ-DOMÈNEC, *Ruta de las especias/ruta de las islas. Apuntes para una nueva periodización*, «Anuario de Estudios Medievales», 10, 1980, pp. 689-97
- J. TRENCHS ODENA, «De Alexandrinis». *El comercio prohibido con los musulmanos y el Papado de Avinión durante la primera mitad del siglo XIV*, «Anuario de estudios medievales», 10, 1980, pp. 237-320
- R.C. TREXLER, *Public Life in Renaissance Florence*, New York 1980
- B.C.P. TSANGADAS, *The Fortifications and Defense of Constantinople*, New York 1980
- J.P.A. VAN DER VIN, *Travellers to Greece and Constantinople. Ancient Monuments and Old Traditions in Medieval Travellers' Tales*, 2 voll., Istanbul 1980
- J. VAN WAADENOIJEN, *Ghiberti and the Origin of his International Style*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Atti del convegno di studi, 2 voll., Firenze 1980, I, pp. 81-7

1981

- M. BALARD, *Les équipages des flottes génois au XIV siècle*, in *Le genti del mare Mediterraneo*, 2 voll., a cura di R. Ragosta, Napoli 1981, I, pp. 516-34

- F. BRAUDEL, *I giochi dello scambio*, tr. it. di C. Vivanti, Torino 1981 (Civiltà materiale, economia e capitalismo. Secoli XV-XVIII, 2)
- B.L. BROWN, *The Patronage and Building History of the Tribuna of SS. Annunziata in Florence: a Reappraisal in Light of New Documentation*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 25, 1981, pp. 59-146
- C. BUONDELMONTI, *Descriptio Insulae Cretae et Liber Insularum*, cap. XI: Creta, éd. par M.-A. van Spitael, Iraklion 1981
- E. CARLI, *Una rara anconetta del Trecento*, «Antichità viva», 20/6, 1981, pp. 5-6
- J. COLIN, *Cyriaque d'Ancône. Le voyageur, le marchand, l'humaniste*, Paris 1981
- C. DEL BRAVO, *Il Brunelleschi e la speranza*, «Artibus et Historiae», 2/3, 1981, pp. 57-72
- M. FERRETTI, *Rappresentazione dei Magi. Il gruppo ligneo di S. Stefano e Simone dei Crocefissi*, Bologna 1981
- IBN GUBAYR, *Viaggio in Sicilia e in altri paesi del Mediterraneo*, tr. it. di C. Schiaparelli, Palermo, 1981
- G. PISTARINO, *Gente del mare nel Commonwealth genovese*, in *Le genti del mare Mediterraneo*, 2 voll., a cura di R. Ragosta, Napoli 1981, I, pp. 203-90

1982

- E. ASHTOR, *Il commercio anconetano con il Mediterraneo occidentale nel basso medioevo*, in *Mercati, mercanti, denaro nelle Marche (sec. XIV-XIX)*, Atti del convegno di studi, 2 voll., Ancona 1982, I, pp. 9-71 (= «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Marche», n.s., 87, 1982)
- H. BELTING, *Introduction*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del convegno di studi, éd. par H. Belting, Bologna 1982, pp. 1-10
- M. BIANCO FIORIN, *Mostra di icone al Museo Nazionale di Ravenna: una proposta di lavoro*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 5-6, 1982, pp. 191-203
- J. CANNON, *Simone Martini, the Dominicans and the Early Siennese Polyptych*, «Journal of Warburg and Courtauld Institutes», 45, 1982, pp. 69-93
- J. CHRYSOSTOMIDES, *Italian Women in Greece in the Late Fourteenth and Early Fifteenth Centuries*, «Rivista di Studi Bizantini e Slavi», 2, 1982 (Miscellanea Agostino Pertusi, 2), pp. 119-32
- R. KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton (NJ) 1982³
- Notai genovesi in Oltremare. Atti rogati a Chio (1453-1454, 1470-1471)*, a cura di A. Roccatagliata, Genova 1982
- Poggio Bracciolini 1380-1980: nel VI centenario della nascita*, a cura dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1982

- A. ROCCATAGLIATA, *Notai genovesi in Oltremare. Atti rogati a Pera e Mitilene*, 2 voll., Genova 1982
- A. TAMBINI, *Pittura dall'Alto Medioevo al Tardogotico nel territorio di Faenza e Forlì*, Faenza 1982

1983

- L. BELLOSI, scheda n. 9, *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto III -1983*, Catalogo della mostra, a cura di M. Ciatti e L. Martini, Genova 1983, pp. 40-2
- D. BERNICOLAS-HATZOPOULOS, *The First Siege of Constantinople by the Ottomans (1394-1402) and its Repercussions on the Civilian Population of the City*, «Byzantine Studies/Études Byzantines», 10/1, 1983, pp. 39-51
- E.W. BODNAR (S.J.), *Ciriaco d'Ancona e la Crociata di Varna. Nuove prospettive*, «Il Veltro», 27, 1983, pp. 235-51
- M. BOSKOVITS, *Il gotico senese rivisitato: proposte e commenti su una mostra*, «Arte cristiana», 71, 1983, 698, pp. 259-76
- B.L. BROWN, D.E.E. KLEINER, *Giuliano da Sangallo's Drawings after Ciriaco d'Ancona: Transformations of Greek and Roman Antiquities in Athens*, «The Journal of the Society of Architectural Historians», 42/4, 1983, pp. 321-35
- A. CALECA, *Presenze nella prima metà del secolo XIV*, in *Il secolo di Castruccio. Fonti e documenti di storia lucchese*, Catalogo della mostra, a cura di C. Barachini, Lucca 1983, pp. 197-200
- M.C. GALASSI, *Un maestro bizantino in San Lorenzo*, «La Casana», 25, 1983, pp. 42-8
- M.W. LABARGE, *Medieval Travellers*, New York 1983
- M.W. LABARGE, *Pero Tafur: A Fifteenth-Century Spaniard*, «Florilegium», 5, 1983, pp. 237-47
- M. PAVAN, *L'avventura del Partenone. Un monumento nella storia*, Firenze 1983
- G. PISTARINO, *Comune, "Compagna" e Commonwealth nel medioevo genovese*, in *La storia dei Genovesi III*, Atti del convegno di studi, Genova 1983, pp. 9-28
- G. PREVITALI, *Alcune opere fuori contesto: il caso di Marco Romano*, «Bollettino d'Arte», 22, 1983, pp. 43-68
- The Travels of Sir John Mandeville*, tr. by C.W.R.D. Moseley, Harmondsworth (London) 1983
- J. VAN WAADENOIJEN, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*, Firenze 1983
- C. VOLPE, *Il lungo percorso del «dipingere dolcissimo e tanto unito»*, in *Storia*

dell'arte italiana, coord. ed. P. Fossati, 12 voll., Torino 1979-83, V, *Dal Medioevo al Quattrocento*, a cura di F. Zeri, 1983, pp. 229-304

1984

- I.M. BOTTO, *Museo di S. Agostino*, Genova 1984
- M.S. CALÒ MARIANI, *Scultura pugliese del XII secolo. Protomagistri tranesi nei cantieri di Barletta, Trani, Bari e Ragusa*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, 2 voll., Napoli 1984, I, pp. 177-91
- F.W. CHEETHAM, *English Medieval Alabasters. With a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford 1984
- C.R. CHIARLO, «Gli fragmenti dilla sancta antiquitate»: studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna, in *Memoria dell'antico*, I, *L'uso dei classici*, 1984, pp. 269-97
- Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, Atti del convegno di studi, a cura di B. Andreae e S. Settis, Marburg 1984 (Marburger Winckelmann-Programm, 1984)
- M. FERRARA, F. QUINTERIO, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze 1984
- Genova, Pisa e il Mediterraneo tra Due e Trecento. Per il VII centenario della battaglia della Meloria*, Atti del convegno di studi, Genova 1984 (= «Atti della Società Ligure di Storia Patria, nuova serie», XXIV/2, 1984)
- R. GOLDTHWAITE, *La costruzione della Firenze rinascimentale. Una storia economica e sociale*, tr. it. a cura di M. Romanello, Bologna 1984 (ed. or. 1980)
- M. GREENHALGH, «Ipsa ruina docet»: *l'uso dell'antico nel Medioevo*, in *Memoria dell'antico*, I, *L'uso dei classici*, 1984, pp. 115-67
- F. LÓPEZ ESTRADA, *Pedro Tafur, trotamundos medieval (I)*, «Historia», 16, 98, 1984, pp. 111-8
- D.M. NICOL, *The Despotate of Epiros 1267-1479: A Contribution to the History of Greece*, Cambridge 1984
- V. PACE, *I capitelli di Nazareth e la scultura «franca» del XII secolo a Gerusalemme*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, coord. red. di C. De Benedictis, Firenze, 1984, pp. 87-95
- M.A. PÉREZ PRIEGO, *Estudio literario de los libros de viajes medievales*, «Epos», 1, 1984, pp. 217-39
- I. PETRICIOLI, *Fermo e Zara. Contatti artistici tra Medioevo e Rinascimento*, «Notizie da Palazzo Albani», 13/2, 1984, pp. 7-16
- I. ŠEVČENKO, *The Palaeologan Renaissance*, in *Renaissances before Renaissance. Cultural Revivals of late Antiquity and the Middle Ages*, ed. by W. Treadgold, Stanford 1984, pp. 144-71
- L. TAGLIAFERRO, *L'«Eleusa» di Pera a Genova*, «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», 6, 1984, 16-18, pp. 7-23

A. VARVARO, *Le chiavi del castello delle Gerbe. Fedeltà e tradimento nella Sicilia trecentesca*, Palermo 1984

1984-86

Memoria dell'antico nell'arte italiana, 3 voll., a cura di S. Settis, Torino 1984-86

1985

- M. ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, scheda 89, in *Byzantine and post-Byzantine art*, ed. by M. Acheimastou-Potamianou, Athens 1985, p. 88
- M. BAXANDALL, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven (CT) 1985
- L. BELLOSI, *Su alcuni disegni italiani tra la fine del Due e la metà del Quattrocento*, «Bollettino d'Arte», s. VI, 70, 1985, 30, pp. 1-42
- D. BENATI, *Pittura del Trecento nell'Emilia e Romagna*, in *La pittura in Italia*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1985, pp. 155-94
- P. BENIGNI, L. CARBONE, *Fonti per la storia del sistema fiscale urbano (1384-1533)*, Roma 1985
- L. BESCHI, *Il fregio del Partenone: una proposta di lettura*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», 39, 1984 (1985), 5-6, pp. 173-95
- S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985
- B. DEI, *La Cronica. Dall'anno 1400 all'anno 1500*, a cura di R. Barducci, Firenze 1985
- C. DEL BRAVO, *Le risposte dell'arte*, Firenze 1985
- M.M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico*, 1984-86, II, *Dalla tradizione all'archeologia*, 1985, pp. 95-152
- J.E. DOTSON, *The voyage of Simone Leccavello: a Genoese naval expedition of 1351*, in *Saggi e documenti VI*, Genova 1985, pp. 267-82
- I. HERKLOTZ, *Sepulcra e Monumenta del Medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Roma 1985
- Le Livre des fais du bon messire Jehan le Maingre, dit Bouciquaut, Mareschal de France et Gouverneur de Jennes*, éd. par. D. Lalande, Genève-Paris 1985
- M.F. MITCHELL-GRIZZARD, *Bernardo Martorell: Fifteenth-Century Catalan Artist*, Ph.D. thesis, Ann Arbor (MI) 1985
- R.S. NELSON, *A Byzantine Painter in Trecento Genoa: The Last Judgment at San Lorenzo*, «The Art Bulletin», 67, 1985, pp. 548-66
- G. NIGRO, *Gli operatori economici toscani nei paesi catalani a cavallo del '400. Alcuni casi esemplari*, in *Aspetti della vita economica medievale*, Atti del convegno di studi, intr. di B. Dini, Firenze 1985, pp. 283-303

- J.A. OCHOA ANADÓN, *Pero Tafur, un hidalgo castellano emparentado con el emperador bizantino. Problemas de heráldica*, «Erytheia», 6/2, 1985, pp. 283-93
- A. TRAVERSARI, *Hodoeporicon*, a cura di V. Tamburini, Firenze 1985
- D. TSOUGARAKIS, *Some Remarks on the Cretica of Cristoforo Buondelmonti*, «Ariadne», 1, 1985, pp. 87-108
- R. VARESE, *Un polittico inglese in alabastro*, in *Il museo civico in Ferrara: donazioni e restauri*, catalogo della mostra, a cura di E. Bonatti, Firenze 1985, pp. 124-8

1986

- M. ACCAME LANZILLOTTA, *Leonardo Bruni, traduttore di Demostene: la Pro Ctesiphonte*, Genova 1986
- L. BESCHI, *La scoperta dell'arte greca*, in *Memoria dell'antico*, 1984-86, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, 1986, pp. 293-372
- F. BOLOGNA, *San Clemente al Vomano. Il ciborio di Ruggiero e Roberto*, in *La valle del medio e basso Vomano*, a cura di F. Aceto, 3 voll., Roma 1986 (Documenti dell'Abruzzo teramano, 2), I, pp. 299-339
- A. BOSCOLO, *Catalani nel Medioevo*, Bologna 1986
- F. BRAUDEL et al., *La Méditerranée. Les hommes et l'héritage*, Paris 1986
- H. BRESC, *Un monde méditerranéen. Économie et société en Sicilie, 1300-1450*, 2 voll., Roma 1986
- C. FOSS, D. WINFIELD, *Byzantine Fortifications: an Introduction*, Pretoria 1986
- J. GUIRAL-HADZIIOSSIF, *Valence, port méditerranéen au XV^e siècle (1410-1525)*, Paris 1986
- M.L. KING, *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance*, Princeton (NJ) 1986
- P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986
- F. LIBERATORI, *Pero Tafur, pellegrino e viaggiatore curioso*, in *Studi di iberistica in memoria di Giuseppe Carlo Rossi*, a cura di G.B. De Cesare e E. Melillo Reali, Napoli 1986, pp. 90-9
- V. NATALE, scheda 8, in *Il tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, Catalogo della mostra, a cura di S. Pettenati e G. Romano, Torino 1986
- M. PAOLI, *Arte e committenza privata a Lucca nel Trecento e nel Quattrocento. Produzione artistica e cultura libraria*, Lucca 1986
- P. PASINI, *Jacopo Avanzi e i Malatesti: la "camera picta" di Montefiore Conca*, «Romagna arte e storia», 6, 1986, pp. 5-30
- J. PAVIOT, *Notes sur le manuscrit parisien de l'«Imposicio Officii Gazarie» et*

- de l'«*Officium Gazariae*», in *Saggi e documenti VII. Tomo secondo*, Genova 1986
- J. RUBIO TOVAR, *Libros españoles de viajes medievales*, Madrid 1986
- S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza: tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico*, 1984-86, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, 1986, pp. 375-486
- S. SIDER, s.v. *Horapollo*, in *Catalogus Translationum et Commentariorum*, 1960-2020, VI, Washington D.C. 1986, pp. 15-29
- A. TARTUFERI, *Pittura fiorentina del Duecento*, in *La pittura in Italia. Le origini*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 267-82
- C.M. WOODHOUSE, *Contributions from Chios to the Classical Revival*, in *Chios: A Conference at the Homereion in Chios 1984*, ed. by J. Boardman and C. E. Vaphopoulou-Richardson, Oxford 1986, pp. 55-9
- 1987**
- M. BALARD, *Péra au XIV^e siècle. Documents notariés des Archives de Gênes*, in *Les Italiens à Byzance*, éd. par M. Balard, A.E. Laiou et C. Otten-Froux, Paris 1987, pp. 9-78
- G. DAGRON, *Manuel Chrysoloras: Constantinople ou Rome*, «Byzantinische Forschungen», 12, 1987, pp. 281-8
- M.H. DUBREUIL, *Valencia y el Gótico Internacional*, 2 voll., Valencia 1987
- M.S. FRINTA, *Searching for an Adriatic Painting Workshop with Byzantine Connection*, «Zograf», 18, 1987, pp. 12-20
- F. LIBERATORI, *Ideale cavalleresco e mercantilismo nelle Andanças di Pero Tafur*, in *Cronache iberiche di viaggio e di scoperta tra storia e letteratura. In memoria di Erilde Melillo Reali*, a cura di G.B. De Cesare, Napoli 1987, pp. 109-38
- P. LOCK, *The Frankish Tower on the Acropolis, Athens: The Photographs of William J. Stillman*, «The Annual of the British School at Athens», 82, 1987
- F. LUZZATI LAGANÀ, *Sur les mers grecques: un voyageur florentin du XV siècle, Cristoforo Buondelmonti*, «Médiéval: langue, textes, histoire», 12, 1987, pp. 68-77
- MAGISTER GREGORIUS, *The Marvels of Rome*, tr. by J. Osborne, Toronto 1987
- A. RENSI, *L'ospedale di San Matteo a Firenze: un cantiere della fine del Trecento*, «Rivista d'Arte», s. IV, 3, 1987, pp. 83-145
- L. ROBERT, *Documents d'Asie Mineure*, Paris 1987
- T. TANOULAS, *The Propylaea of the Acropolis at Athens since the Seventeenth Century. Their Decay and Restoration*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 102, 1987, pp. 413-83
- P. TORRITI, *Interventi e suggestioni toscane tra Due e Trecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria*, a cura di C. Bozzo Dufour e E. Poleggi, 2 voll., Genova 1987² (prima ed. or. 1970), I, *Dagli inizi al Cinquecento*, pp. 27-70

H.L. TURNER, *Chios and Christopher Buondelmonti's Liber Insularum*, «Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος», 30, 1987, pp. 47-71

1987-88

E. Μακρή, Κ. Τσάκος, Α. Βαβυλοπούλου-Χαριτωνίδου, *Το Ριζόκαστρο. Σωζόμενα ύπολειμματα: Νέες παρατηρήσεις και επαναχρονολόγηση*, «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 14, 1987-88, pp. 329-66

1988

E. AXELSON, *The Dias Voyage, 1487-1488. Toponymy and Padrões*, «Revista da Universidade de Coimbra», 34, 1988, pp. 29-55

M. BALARD, *Navigations génoises en Orient d'après les livres de bord du XIV^e siècle*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 4, 1988, pp. 781-93

L. BELLOSI, *Buffalmacco, ein ruheloser Maler*, «Freibeuter. Vierteljahreszeitschrift für Kultur und Politik», 37, 1988, pp. 83-96

E.W. BODNAR (S.J.), *Ciriaco d'Ancona and the Crusade of Varna: a Closer Look*, «Mediaevalia», 14, 1988, pp. 253-80

F. BRAUDEL, *La dinamica del capitalismo*, tr. it. di G. Gemelli, Bologna 1988 (ed. or. 1977)

La cattedrale di Alessandria, a cura di C.E. Spantigati, Alessandria 1988

A. GHISSETTI GIAVARINA, *Paolo di Vannozzo da Sulmona architetto e scultore del Trecento*, «La rivista dalmatica», 59, 1988, pp. 234-7

C.E. GILBERT, *L'arte del Quattrocento nelle testimonianze coeve*, Firenze-Vienna 1988 (ed. or. 1980)

D. LALANDE, *Jean II le Meingre, dit Boucicaut (1366-1421): étude d'une biographie héroïque*, Genève 1988

R. LORUSSO ROMITO, scheda 34, in *Icone di Puglia e di Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Catalogo della mostra, a cura di P. Belli D'Elia, Milano 1988, pp. 130-1

R. LORUSSO ROMITO, scheda 37, in *Icone di Puglia e di Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Catalogo della mostra, a cura di P. Belli d'Elia, Bari 1988, pp. 133-4

F. LUZZATI LAGANÀ, *La funzione politica della memoria di Bisanzio nella Descriptio Cretae (1417-1422) di Cristoforo Buondelmonti*, «Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 94, 1988, pp. 395-420

C.A. MANGO, *Byzantium and its image: history and culture of the Byzantine Empire and its heritage*, London 1988

- J.M. MARQUÈS PLANAGUMÀ, *El sínode de Lleida del 1418*, in *Jornades sobre el Cisma d'Occident a Catalunya, les illes i el País Valencià*, 2 voll., Barcelona 1986-88, II, 1988, pp. 465-78
- G. PETRALIA, *I Toscani nel mezzogiorno medievale: genesi ed evoluzione trecentesca di una relazione di lungo periodo*, in *La Toscana nel secolo XIV. Caratteri di una civiltà regionale*, a cura di S. Gensini, Pisa 1988, pp. 287-336
- A. PROTESTI FAGGI, *Un episodio di protogiottismo a Lucca: la 'Madonna della Rosa'*, «Antichità viva», 27/2, 1988, pp. 3-9
- Notai genovesi in Oltremare. Atti rogati a Chio da Donato di Chiavari (17 febbraio-12 novembre 1394)*, a cura di M. Balard, Genova 1988
- C.M. RADULET, *As viagens de Diogo Cão: um problema ainda em aberto*, «Revista da Universidade de Coimbra», 34, 1988, pp. 105-19
- W.G.L. RANDLES, *Bartolomeu Dias and the Discovery of the South-East Passage Linking the Atlantic to the Indian Ocean (1488)*, «Revista da Universidade de Coimbra», 34, 1988, pp. 19-28
- P. SCHREINER, *Zwei Denkmäler aus der frühen Paläologenzeit: ein Bildnis Michaels VIII. und der Genueser Pallio*, in *Festschrift für Klaus Wessel zum 70. Geburtstag in memoriam*, hrsg. von M. Restle, München 1988, pp. 249-58
- S. SETTIS, *Von auctoritas zu vetustas: die antike Kunst in mittelalterlicher Sicht*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 51, 1988, pp. 157-79
- P. SPUFFORD, *Money and its Use in Medieval Europe*, Cambridge 1988
- F. ZERI, *La Collezione Federico Mason Perkins*, Torino 1988

1989

- A. BACCHI, scheda n. II.1, in *IRIARTE. Antico e moderno nelle collezioni del Gruppo IRI*, Catalogo della mostra, a cura di I. Faldi, Milano 1989, p. 29
- M. BALARD, *Navigazione, arsenali e cibo dei marinai genovesi in Oriente nel Trecento*, in *La Storia dei genovesi*, Atti del convegno di studi, 10 voll., Genova 1981-90, IX, 1989, pp. 235-44
- E. BATTISTI, *Filippo Brunelleschi*, Milano 1989
- J. BERG SOBÉRÉ, *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, Columbia (MO) 1989
- P. CAMPODONICO, *La Marineria Genovese dal Medioevo all'Unità d'Italia*, Milano 1989
- M. EISENBERG, *Lorenzo Monaco*, Princeton (NJ) 1989
- Un episodio del proto-humanismo español. Tres opúsculos de Nuño de Guzmán y Giannozzo Manetti*, coord. por J.N.H. Lawrance, Salamanca 1989
- C. FISKOVIĆ, *Radovan: portal katedrale u Trogiru*, Zagreb 1989
- E. GARIN, *Umanisti, artisti, scienziati. Studi sul Rinascimento italiano*, Roma 1989 (nuova ed. con prefazione di M. Ciliberto, Pisa 2021)

- P. LOCK, *The Medieval Towers of Greece: A Problem in Chronology and Function*, in *Latins and Greeks in the Eastern Mediterranean after 1204*, ed. by B. Arbel, B. Hamilton, D. Jacoby, London 1989, pp. 129-45
- M. GREENHALGH, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, London 1989
- J. GUIRAL-HADZHOSSIF, *Commerce maritime et paysage urbain à Valence*, in *Le città portuali del Mediterraneo. Storia e archeologia*, Atti del convegno di studi, a cura di E. Poleggi, Genova 1989, pp. 141-50
- R. METT, *Regiomontanus in Italien*, Wien 1989
- G. PETRALIA, *Banchieri e famiglie mercantili nel Mediterraneo aragonese. L'emigrazione dei pisani in Sicilia nel secolo XV*, Pisa 1989
- I. PETRICIOLI, *Paolo da Sulmona. Uno scultore trecentesco abruzzese in Dalmazia*, in *L'Abruzzo e la Repubblica di Ragusa tra il XIII e il XVII Secolo*, Atti del convegno di studi, 2 voll., Ortona 1988-89, II, 1989, pp. 69-74
- A. SCHMITT, *Antikenkopien und Künstlerische Selbstverwirklichung in der Frührenaissance*, in *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, Akten des Internationalen Symposions, hrsg. von R. Harprath und H. Wrede, Mainz am Rhein 1989, pp. 1-20
- S. TEDESCHI, *Etiopi e Copti al Concilio di Firenze*, «Annuario historiae Conciliorum», 21, 1989, pp. 380-407
- R. WEISS, *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, Padova 1989 (ed. or. 1969)

1990

- I. BALDELLI, *Le iscrizioni latine e volgari nelle porte di Bonanno Pisano*, in *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, Atti del convegno di studi, a cura di S. Salomi, Roma 1990, pp. 389-97
- C. BARACCHINI, M.T. FILIERI, *Un affresco ritrovato di Giuliano di Simone. Il restauro della "Madonna in trono con il Bambino" nella chiesa di S. Michele in Foro*, Lucca 1990
- I. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990
- G. GENTILINI, scheda 3, in *Da Biduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto*, Catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino 1990, pp. 25-37
- S. KOKOLE, *Ciriaco d'Ancona v Dubrovniku: renesančna epigrafika, arheologija in obujanje antike v humanističnem okolju mestne državice sredi petnajstega stoletja*, «Arheološki vestnik - Acta Archaeologica», 41, 1990 (Šašlov zbornik), pp. 663-98
- W. MELCZER, *Le porte bronzee di Bonanno Pisano*, in *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, Atti del convegno di studi, a cura di S. Salomi, Roma 1990, pp. 373-88

- F. MELIS, *I mercanti italiani nell'Europa medievale e rinascimentale*, a cura di L. Frangioni, Firenze 1990 (Opere sparse di Federico Melis, 2)
- R. METT, *From Königsberg to Rome*, in E. ZINNER, *Regiomontanus: His Life And Work*, tr. by E. Brown, Amsterdam 1990, pp. 299-305
- F. PETRARCA, *Itinerario in Terra Santa, 1358*, a cura di F. Lo Monaco, Bergamo 1990
- C.M. RADULET, *As viagens de descobrimento de Diogo Cão: Nova proposta de interpretação*, «Mare Liberum», 1, 1990, pp. 175-204
- H. SARADI-MENDELOVICI, *Christian Attitudes toward Pagan Monuments in Late Antiquity and their Legacy in Later Byzantine Centuries*, «Dumbarton Oaks Papers», 44, 1990, pp. 47-61
- I.P. SBRIZIOLO, *Il Concilio di Firenze nella narrativa russa del tempo*, «Europa Orientalis», 9, 1990, pp. 107-23
- D.A. WALSH, *The Bronze Doors of Barisanus of Trani*, in *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, Atti del convegno di studi, a cura di S. Salomi, Roma 1990, pp. 399-406
- E. ZINNER, *Regiomontanus: His Life And Work*, tr. by E. Brown, Amsterdam 1990

1990-91

- GIOVANNI VILLANI, *Nuova cronica*, a cura di G. Porta, 3 voll., Parma 1990-91

1991

- BARTOLOMEO DEL CORAZZA, *Diario fiorentino (1405-1439)*, a cura di R. Gentile, Roma 1991
- L. BELLOSI, *Sur Francesco Traini*, «Revue de l'Art», 92, 1991, pp. 9-19
- C.A. BRUZELIUS, *Ad modum Franciae: Charles of Anjou and Gothic Architecture in the Kingdom of Sicily*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 50, 1991, pp. 402-20
- P. CAMPODONICO, *Navi e marinai genovesi nell'età di Cristoforo Colombo*, Genova 1991
- Christian Unity. The Council of Ferrara-Florence 1438/39-1989*, ed. by G. Alberigo, Leuven 1991
- P. CORRAO, *Governare un regno. Potere, società, istituzioni in Sicilia fra Trecento e Quattrocento*, Napoli 1991
- M. FANUCCI LOVITCH, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII secolo*, pref. di A. Caleca e R.P. Ciardi, Pisa 1991 (Biblioteca del Bollettino storico pisano. Strumenti, 1)
- D. FINIELLO ZERVAS, *Lorenzo Monaco, Lorenzo Ghiberti and Orsanmichele: part I*, «The Burlington Magazine», 133, 1991, pp. 748-59
- S. GENTILE, scheda 211 (*Itinerarium*), in *Codici latini del Petrarca nelle bi-*

- biblioteche fiorentine*, Catalogo della mostra, a cura di M. Feo, Firenze 1991, pp. 283-5
- P. LEONE DE CASTRIS, *L'area di diffusione commerciale del prodotto traslucido senese. 1290-1350: lo stato della questione*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, 21/1, 1991, pp. 329-57
- P. MAGDALINO, *Hellenism and Nationalism in Byzantium*, in P. MAGDALINO, *Tradition and Transformation in Medieval Byzantium*, London 1991, pp. 1-29 (XIV)
- A. MENNITI IPPOLITO, s.v. *Donà (Donati, Donato), Pietro*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XL, Roma 1991, pp. 789-94
- E. POPEANGA CHELARU, *Lectura e investigación de los libros de viajes medievales*, «Revista de Filología Románica», 1, 1991, pp. 9-26
- G. PREVITALI, *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991
- G. VERCELLIN, *Fine della storia, storia orientale e orientalistica*, «Studi Storici», 32/1, 1991, pp. 97-110

1991-92

- D. JACOBY, *Silk in Western Byzantium before the Fourth Crusade*, «Byzantinische Zeitschrift», 84-85, 1991-92, pp. 452-500

1992

- E. APFELSTADT, *Christopher Columbus, Paolo dal Pozzo Toscanelli and Fernão de Roriz: New Evidence for a Florentine Connection*, «Nuncius», 7/2, 1992, pp. 69-80
- M. BALARD, *Biscotto, vino e... topi: dalla vita di bordo nel Mediterraneo medievale*, in *L'uomo e il mare nella civiltà occidentale. Da Ulisse a Cristoforo Colombo. Atti del convegno, Genova, 1-4 giugno 1992*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 32/2, 1992, pp. 241-54
- L. BELLOSI, *Simone Martini e i mosaici del transetto del Duomo di Pisa*, «Prospettiva», 65, 1992, pp. 15-23
- D. BENATI, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992
- R. CIABANI, *Le famiglie di Firenze*, 4 voll., Firenze 1992
- M. CORTESI, E.V. MALTESE, *Ciriaco d'Ancona e il De virtutibus pseudoaristotelico*, «Studi medievali», s. III, 33/1, 1992, pp. 133-64
- C. DI FABIO, *Cantieri, scultori ed episodi di committenza nel Trecento*, in *Niveo de marmo. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, Catalogo della mostra, a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 223-33
- Firenze e la scoperta dell'America. Umanesimo e geografia nel '400 Fiorentino*, Catalogo della mostra, a cura di S. Gentile, Firenze 1992

- S. GENTILE, *Emanuele Crisolora e la Geographia di Tolomeo*, in *Dotti bizantini e libri greci nell'Italia del secolo XV*, Atti del convegno di studi, a cura di M. Cortesi e E.V. Maltese, Napoli 1992, pp. 291-308
- S. GENTILE, schede 17, 18, 22, 29, 30, 57, in *Firenze e la scoperta dell'America*, 1992, pp. 44-5, 47, 50-3, 61-3, 63-5, 110-1
- G. HADJI-MINAGLOU, *L'église de la Dormition de la Vierge à Merbaka (Hagia Triada)*, Paris 1992
- D. MARCOTTE, *La redécouverte de Pausanias à la Renaissance*, «Studi italiani di filologia classica», 10, 1992, pp. 874-5
- The Marks in the Fields: Essay on the Uses of Manuscripts*, ed. by R.G. Dennis with E. Falsey, Cambridge (MA), 1992
- R. J. MACRIDES, P. MAGDALINO, *The Fourth Kingdom and the Rhetoric of Hellenism*, in *The Perception of the Past in Twelfth-Century Europe*, ed. by P. Magdalino, London-Rio Grande (OH) 1992, pp. 117-56
- Messina. Museo Regionale, a cura di F. Zeri e F. Campagna Cicala, Palermo 1992
- A. PAOLELLA, *Petrarca e la letteratura odeporica del medioevo*, «Studi e problemi di critica testuale», 44, 1992, pp. 61-85
- M. PASTORE STOCCHI, *La cultura geografica dell'Umanesimo*, in *Optima Hereditas: Sapienza giuridica romana e conoscenza dell'ecumene*, Milano 1992, pp. 561-86
- A.F.C. RYDER, *Alfonso el Magnánimo. Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia, 1396-1458*, Valencia 1992
- CH. SMITH, *Architecture in the Culture of Early Humanism. Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470*, Oxford 1992
- E. Τσιγαρίδας, *Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού του Αγίου Αλυπίου Καστοριάς*, in *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2 voll., Αθήνα 1991-92, II, 1992, pp. 648-56
- F. ZERI, *Introduzione*, in *Messina. Museo Regionale*, a cura di Id. e F. Campagna Cicala, Palermo 1992, pp. 8-17

1993

- E. BASSO, *Notai genovesi in Oltremare. Atti rogati a Chio da Giuliano de Canella (2 novembre 1380-31 marzo 1381)*, Atene 1993
- J. BRACONS CLAPÉS, *Lupo di Francesco, mestre pisà, autor del sepulcre de Santa Eulàlia*, «D'Art», 19, 1993, pp. 43-51
- F. CARDINI, *L'immaginario del viaggio dal Medioevo al Quattrocento*, in *Il mondo di Vespucci e Verrazzano: geografia e viaggi. Dalla Terrasanta all'America*, a cura di L. Rombai, Firenze 1993, pp. 9-27
- Z. DEMORI STANIČIĆ, *Ikona Trsatske Bogorodice i njezin majstor*, in *Um-*

- jetnost na istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije*, uredili N. Kudiš, M. Vicelja Matijašić, Rijeka 1993, pp. 195-204
- M. FERRETTI, *Gli affreschi del Trecento. Pittori a Parma, pittori di Parma*, in *Battistero di Parma*, 2 voll., Milano 1992-93, II, *La decorazione pittorica*, 1993, pp. 137-216
- M. FERRETTI, scheda 1, in *Antichi Maestri Pittori. Quindici anni di studi e ricerche*, Catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino 1993, pp. 8-15
- E.B. GARRISON, *Addenda ad Indicem IV*, in ID., *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, 1993, II, pp. 210-2
- E.B. GARRISON, *Addenda ad Indicem V*, in ID., *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, 1993, III, pp. 261-6
- E.B. GARRISON, *Addenda ad Indicem VI*, in ID., *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, 1993, IV, pp. 377-8
- E.B. GARRISON, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, 4 voll., London 1993
- S. GENTILE, *Toscanelli, Traversari, Niccoli e la geografia*, «Rivista geografica italiana», 100, 1993, pp. 113-31
- R.A. GOLDTHWAITE, *Wealth and the Demand for Art in Italy. 1300-1660*, Baltimore 1993
- Itinerarium breve de Ianua usque ad Ierusalem et Terram Sanctam: volgarizzamento meridionale anonimo di Francesco Petrarca*, ed. critica a cura di A. Paoletta, Bologna 1993
- F. LO MONACO, L'«Itinerario in Terrasanta» di Francesco Petrarca, «Columbeis», 5, 1993 (*Relazioni di viaggio e conoscenza del mondo fra Medioevo e Umanesimo*, Atti del convegno di studi, a cura di S. Pittaluga), pp. 363-78
- D.M. NICOL, *The Last Centuries of Byzantium, 1261-1453*, Cambridge 1993²
- Y. PIATNITSKY, scheda 235, in *Iz kolektsij akademika N. P. Likhačeva. Katalog vystavki*, Sankt-Peterburg 1993, p. 94
- POGGIO BRACCIOLINI, *De varietate fortunae*, ed. a cura di O. Merisalo, Helsinki 1993
- J. VALERO MOLINA, *Acotacions cronològiques i nous mestres a l'obra del claustre de la catedral*, «D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte», 19, 1993, pp. 29-41

1994

- M. BAXANDALL, *Giotto e gli Umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano 1994 (ed. or. 1971)
- A. BISANTI, *Petrarca, Virgilio e Inarime. In margine all'Itinerarium e ai Trumphii*, «Sileno», 20, 1994, pp. 333-41
- F. BOLOGNA, *Alle origini della pittura ligure del Trecento: il Maestro di Santa*

- Maria di Castello e Opizzino da Camogli*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano-Paris 1994, pp. 15-29
- G. CONCIONI, C. FERRI, G. GHILARDUCCI, *Arte e pittura nel Medioevo lucchese*, Lucca 1994
- M. FALLA CASTELFRANCHI, *Il mausoleo di Boemondo a Canosa*, in *I Normanni popolo d'Europa 1030-1200*, Atti del convegno di studi, a cura di M. D'Onofrio, Venezia 1994, pp. 327-30
- F. FLORES D'ARCAIS, *Il Trecento. La pittura*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, a cura di R. Pallucchini, 2 voll., Roma 1994-95, I, 1994, pp. 237-304
- A. GROSSATO, *L'India di Nicolò de' Conti*, Padova 1994
- D. HOWARD, *Responses to Ancient Greek Architecture in Renaissance Venice*, «Annali di Architettura», 6, 1994, pp. 23-38
- E.S. HUNT, *The Medieval Super-companies. A Study of the Peruzzi Company of Florence*, Cambridge 1994
- M. KORRES, *The Parthenon from Antiquity to the 19th Century*, in *The Parthenon and Its impact in Modern Times*, 1994, pp. 136-61
- T.K. KUSTODIEVA, *Un'icona sconosciuta dalla collezione Lichaciov*, «Paragone», 45, n.s., 47-48, 1994, 535/537, pp. 3-10
- F. MALLOUCHOU-TUFANO, *The Parthenon from Cyriacus of Ancona to Frédéric Boissonas: Description, Research and Depiction. An Approach to Concepts and Media over Time*, in *The Parthenon and Its impact in Modern Times*, 1994, pp. 164-99
- C. A. MANGO, *L'attitude byzantine à l'égard des antiquités grécoromains*, in *Byzance et les images*, Actes du cycle de conférences, éd. par. A. Guillou et J. Durand, Paris 1994, pp. 95-120
- T. MATAKIEWA-LILKOWA, *Die Ikonen in Bulgarien*, Sofia 1994
- X. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Μήτηρ Θεού*, Αθήνα 1994, pp. 272-80
- V. PACE, *Scultura 'federiciana' in Italia meridionale e scultura dell'Italia meridionale in età federiciana*, «Studies in the History of Art», 44, 1994, pp. 151-77
- The Parthenon and Its impact in Modern Times*, ed. by P. Tournikiotis, Athens 1994
- G. PETRALIA, *La nuova Sicilia tardomedievale: un commento al libro di Epstein*, «Revista d'istoria medieval», 5, 1994, pp. 137-72
- A. PONTANI, *Firenze nelle fonti greche del Concilio*, in *Firenze e il Concilio del 1439*, Atti del convegno di studi, a cura di P. Viti, 2 voll., Firenze 1994, II, pp. 753-812
- A. PONTANI, *I Graeca di Ciriaco d'Ancona (con due disegni autografi inediti e una notizia su Cristoforo da Rieti)*, «Θησαυρισματα/Thesaurismata», 24, 1994, pp. 37-148

- J. RIVAS CARMONA, *Los trascoros de las catedrales españolas. Estudio de una tipología arquitectónica*, Murcia 1994
- B. TODIĆ, *Anapeson: iconographie et signification du thème*, «Byzantion», 64/1, 1994, pp. 134-65
- M. WACKERNAGEL, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte*, a cura di A. Sbrilli, Roma 1994 (ed. or. 1938)

1994-95

- G. RAGONE, *Umanesimo e 'filologia geografica': Ciriaco d'Ancona sulle orme di Pomponio Mela*, «Geographia Antiqua», 3-4, 1994-95, pp. 109-85

1995

- K. BALABANOV, *Icons of Macedonia*, Skopje 1995
- N. BLAYA ESTRADA, *La Mare de Déu de Montolivet. Aproximación a los iconos valencianos*, «Archivo de arte valenciano», 76, 1995, pp. 118-24
- Π.Α. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995
- Carte marine et portulan au XII^e siècle. Le «Liber de existencia riveriarum et forma Maris nostri Mediterranei» (Pise, circa 1200)*, éd. par P. Gautier Dalché, Rome 1995
- J. CHRYSOSTOMIDES, *Monumenta Peloponnesiaca. Documents for the History of the Peloponnese in the 14th and 15th Centuries*, Camberley 1995
- L. DE LACHENAL, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano 1995
- M. FANUCCI LOVITCH, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVII secolo (Secondo volume)*, pref. di R.P. Ciardi, Ospedaletto (Pisa) 1995 (Biblioteca del Bollettino storico pisano. Strumenti, 2)
- D. IGUAL LUIS, *La ciudad de Valencia y los toscanos en el Mediterráneo del siglo XV*, «Revista d'Historia Medieval», 6, 1995, pp. 79-110
- D. IGUAL LUIS, G. NAVARRO ESPINACH, *Relazioni economiche tra Valenza e l'Italia nel basso Medioevo*, «Medioevo: saggi e rassegne», 20, *Corona d'Aragona e Mediterraneo. Strategie d'espansione, migrazioni e commerci nell'età di Giacomo II*, a cura di M.E. Cadeddu, 1995, pp. 61-98
- Notai genovesi in Oltremare. Atti rogati a Chio da Gregorio Panissaro (1403-1405)*, a cura di P. Piana Toniolo, Genova 1995
- R.P. NOVELLO, *I mosaici*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, 3 voll., Modena 1995
- H. SARADI, *Aspects of the Classical Tradition in Byzantium*, Toronto 1995
- M. SCHAPIRO, *Lo stile*, Roma 1995
- A. SCHULZ, *Bonsignore Bonsignori in Kyzikos*, in *Studien zum antiken Kleinasien III*, hrsg. von E. Winter, Bonn 1995, pp. 113-25

1996

- ANONIMO RUSSO, *Da Mosca a Firenze nel Quattrocento*, a cura di A. Giambelluca Kossova, Palermo 1996
- E. CARLI, *Arte senese e arte pisana*, Torino 1996
- M.H. DAVIDSON, *The Toscanelli Letters: A Dubious Influence on Columbus*, «Colonial Latin American Historical Review», 5/3, 1996, pp. 287-310
- Z. DEMORI STANIČIĆ, *Two Icons of Medieval Hvar*, «Hortus Artium Medievalium», 2, 1996, pp. 43-56
- I. DJURIĆ *Le crépuscule de Byzance*, Paris 1996 (ed. or. 1984)
- N. GRAMACCINI, *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Mainz 1996
- S. KOKOLE, *Cyriacus of Ancona and the Revival of Two Forgotten Ancient Personifications in the Rectors Palace of Dubrovnik*, «Renaissance Quarterly», 49/2, 1996, pp. 225-67
- G. PETTI BALBI, *Mercanti e nationes nelle Fiandre: i genovesi in età bassomedievale*, Pisa 1996
- R.S. LOPEZ, *Storia delle colonie genovesi nel Mediterraneo*, Genova 1996²
- R. METT, *Regiomontanus Wegbereiter des neuen Weltbildes*, Stuttgart 1996
- Misure e proporzioni dell'architettura nel tardo Quattrocento. Materiali da costruzione e misure nell'edilizia fiorentina*, a cura di G.C. Romby, Firenze 1996
- A. PONTANI, *Ancora sui Graeca di Ciriaco d'Ancona*, «Quaderni di storia», 43, 1996, pp. 157-72
- Quattrocento Adriatico: Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim*, a cura di Ch. Dempsey, Bologna 1996 (Villa Spelman colloquia, 5)
- F. SCALAMONTI, *Vita viri clarissimi e famosissimi Kyriaci Anconitani*, ed. and tr. Ch. Mitchell and E.W. Bodnar (S.J.), Philadelphia (PA) 1996

1996-97

- N. BLAYA ESTRADA, *El icono que se esconde tras el icono de Nuestra Señora de Gracia*, «Ars longa», 7-8, 1996-97, pp. 185-93

1997

- F. ACETO, s.v. *Nicola di Bartolomeo da Foggia*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VIII, Roma 1997, pp. 685-7
- D. AQUILANO, *Insedimenti, popolamento e commercio nel contesto costiero abruzzese e molisano (sec. XI-XIV). Il caso di Pennaluce*, «Mélanges de l'École Française de Rome: Moyen Âge», 109/1, 1997, pp. 59-130
- M. BALARD, *Prix et salaires du bâtiment à Gênes au XIV^e siècle*, in *Oriente e Occidente tra Medioevo ed Età moderna. Studi in onore di Geo Pistarino*, 2 voll., a cura di L. Balletto, Genova 1997, I, p. 47-59

- F. BOGGI, *Recent research on Lucchese Painting*, «Arte Cristiana», 85, 1997, 780, pp. 167-72
- F. BOLOGNA, *La Fontana della Rivera all'Aquila detta delle "Novantanove Cannelle"*, L'Aquila 1997
- A.R. CALDERONI MASETTI, *Sulla datazione dei corali di Memmo di Filippuccio a Pisa*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat et al., Firenze 1997, pp. 47-50
- A.G. DE MARCHI, schede 174-175, in ID., F. ZERI, *Dipinti. La Spezia, Museo civico Amedeo Lia*, Cinisello Balsamo (Milano) 1997, pp. 376-9
- Le icone del Museo di Messina*, a cura di F. Campagna Cicala, Messina 1997
- P. IRADIEL, *Valencia y la expansión mediterránea de la Corona de Aragón*, in *En las costas del Mediterráneo occidental. Las ciudades de la Península Ibérica y del reino de Mallorca y el comercio mediterráneo en la Edad Media*, coord. por D. Abulafia y B. Garí, Barcelona 1997, pp. 155-70
- F. LÓPEZ ESTRADA, *Viajeros castellanos a Oriente en el siglo XV*, in *Viajes y viajeros en la España medieval*, Actas del V Curso de Cultura Medieval, coord. por J.L. Hernando, P.L. Huerta y M.A. García Guinea, Madrid 1997, pp. 59-82
- I.R. MANNERS, *Constructing the Image of a City: The Representation of Constantinople in Christopher Buondelmonti's Liber Insularum Archipelagi*, «Annals of the Association of American Geographers», 87, 1997, pp. 72-102
- G. MARIANI CANOVA, *Per la storia della chiesa e della cultura a Padova: manoscritti e incunaboli miniati dal vescovo Pietro Donato ai canonici lateranensi di San Giovanni di Verdara*, in *Studi di storia religiosa padovana dal Medioevo ai giorni nostri. Miscellanea in onore di mons. Ireneo Daniele*, a cura di F.G.B. Trolese, Padova 1997, pp. 165-85
- A. MARKHAM SCHULZ, *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino*, Firenze 1997
- C. MARTELLI, *Per il Maestro di San Torpè e la pittura a Pisa nel primo Trecento*, «Paragone», s. III, 47, 1996 (1997), 5/7, pp. 19-47
- M. MEDICA, s.v. *Filippo di Domenico*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XLVII, Roma 1997, pp. 734-5
- Θ. Παπαζωτος, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Νέα Σμύρνη 1997
- Σ. Πετκοβιτς, *Εικόνες Ιεράς Μονής Χελανδαρίου*, Άγιον Όρος 1997
- M.P. PILLOLA, *Motivi letterari nella Descriptio insulae Candiae di Cristoforo de' Buondelmonti*, «Columbeis», 6, 1997 (a cura di S. Pittaluga), pp. 79-103
- H. SARADI, *The Use of Ancient Spolia in Byzantine Monuments: the Archaeological and Literary Evidence*, «International Journal of the Classical Tradition», 3/4, 1997, pp. 395-423
- G. SARONI, *Tra la Lombardia e la Francia: pittori e committenti del Trecento*

- in area torinese*, in *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1997, pp. 141-71
- T. Τανούλας, *Τα Προπύλαια της Αθηναικής Ακρόπολης κατά τον Μεσαίωνα*, 2 voll., Αθήνα 1997
- T. ΤΑΝΟΥΛΑΣ, *Through the Broken Looking Glass: The Acciaiuoli Palace in the Propylaea Reflected in the Villa of Lorenzo il Magnifico at Poggio a Caiano*, «Bollettino d'arte», 100, 1997, pp. 1-32

1997-98

- M. GÓMEZ-FERRER, *La Cantería Valenciana en la primera mitad del XV: El Maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea*, «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», 9-10, 1997-98, pp. 91-105

1998

- R. ALCOY, *La pintura gòtica*, in *Art de Catalunya*, dir. cien. X. Barral i Altet, 16 voll., Barcelona 1997-2003, VIII, *Pintura antiga i medieval*, 1998, pp. 136-248
- M. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998
- M. BACCI, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998
- A. BARATTOLO, *Ciriaco de' Pizziccolli ed il tempio di 'Proserpina' a Cizico: per una nuova lettura della descrizione dell'Anconitano*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, 1998, pp. 103-40
- P. BELLI D'ELIA, *I rapporti con l'area dalmata*, in *Andar per Mare: Puglia e Mediterraneo tra mito e storia*, a cura di M.R. Cassano, R. Romito Lorusso e M. Milella, Bari 1998, pp. 341-8
- L. BELLOSI, *Cimabue*, Milano 1998
- L. BESCHI, *I disegni ateniesi di Ciriaco: analisi di una tradizione*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, 1998, pp. 83-101
- M. BOSKOVITS, *Marginalia su Buffalmacco e sulla pittura aretina del primo Trecento*, «Arte cristiana», n.s., 86, 1998, 786, pp. 165-76
- R. CAPPELLETTO, *Ciriaco d'Ancona nel ricordo di Pietro Ranzano*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, 1998, pp. 71-80
- F. CERVINI, G. TIGLER, *Dalle Alpi al Levante. La diffusione mediterranea di sculture lignee piemontesi-aostane alla fine del XIII secolo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 41, 1997 (1998), 1/2, pp. 1-32
- Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, Atti del convegno di studi, a cura di G. Paci e S. Sconocchia, Reggio Emilia 1998

- M. CORTESI, E.V. MALTESE, *Ciriaco traduttore dal greco*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, 1998, pp. 201-15
- A. DE MARCHI, *Gherardo Starnina (documentato dal 1387 al 1409, morto prima del 1413)*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Catalogo della mostra, a cura di M.T. Filieri, Livorno 1998, pp. 260-76
- A. DE MARCHI, *Pittori gotici a Lucca: indizi di un'identità complessa*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Catalogo della mostra, a cura di M.T. Filieri, Livorno 1998, pp. 400-25
- A. DE MARCHI, scheda 2, in *Trente-trois Primitifs Italiens de 1310 à 1500: du Sacré au Profane*, éd. par G. Sarti, London 1998 s.a
- F. DI BENEDETTO, *Il punto su alcune questioni riguardanti Ciriaco*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, 1998, pp. 17-46
- F. DI BENEDETTO, *Un codice epigrafico di Ciriaco ritrovato*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, 1998, pp. 147-67
- C. DI FABIO, *La Cattedrale di Genova nel Medioevo, secoli VI-XIV*, Cinisello Balsamo (Milano) 1998
- A. GALLI, *Nel segno di Ghiberti*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano 1998, pp. 87-108
- E.B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting: An Illustrated Index. With Revised Bibliography and Iconclass*, new ed. on CD-ROM, London 1998
- D. IGUAL LUIS, *Valencia e Italia en el siglo XV. Rutas, mercados y hombres de negocios en el espacio económico del Mediterráneo occidental*, Valencia 1998
- A. KIOUSSOPOULOU, *La Ville chez Manuel Chrysoloras: Σύγκρισις Παλαιᾶς καὶ Νέας Ρώμης*, «Byzantinoslavica», 59/1, 1998, pp. 71-9
- LORENZO Ghiberti, *I commentarii (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, I, 333)*, ed. a cura di L. Bartoli, Firenze 1998
- V. PACE, *Il Mediterraneo e la Puglia: circolazione di modelli e di maestranze*, in *Andar per Mare: Puglia e Mediterraneo tra mito e storia*, a cura di M.R. Cassano, R. Romito Lorusso e M. Milella, Bari 1998, pp. 287-300
- O. PALAGIA, *The Pediments of the Parthenon (second unrevised edition)*, Leiden-Boston-Köln 1998 (ed. or. 1993)
- P. PARRONI, *Il latino di Ciriaco*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, 1998, pp. 269-89
- P. PASINI, *Medioevo mistico e umanistico. Le arti figurative nel Trecento e Quattrocento*, in *Storia di Cesena*, 6 voll., Rimini 1982-2005, V, *Le arti*, a cura di P. Pasini, 1998, pp. 9-36
- A. PONTANI, *Conclusione del Convegno internazionale Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, 1998, pp. 521-30

- S. SCONOCCHIA, *Ciriaco e i prosatori latini*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, 1998, pp. 307-25
- A. SHALEM, *Islam Christianized: Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*, Frankfurt am Main 1998
- A. TARTUFERI, *Trecento lucchese - La pittura a Lucca prima di Spinello Aretino*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Catalogo della mostra, a cura di M.T. Filieri, Livorno 1998, pp. 42-63
- A. WALLERT, C. VAN OOSTERHOUT, *From Tempera to Oil Paint: Changes in Venetian Painting, 1460-1560*, Amsterdam 1998

1998-99

- J. VALERO MOLINA, *L'escultura del segle XV a Santa Anna. Relacions amb els mestres del claustre de la catedral*, «Lambard», 11, 1998-99, pp. 87-109

1999

- F. ACETO, *Una fucina di cultura araba nel XII secolo. La bottega di Ruggiero da Melfi*, «Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana», 17, 1999, pp. 85-112
- R. BAGEMIHL, *Some thoughts about Grifo di Tancredi of Florence and a little-known panel at Volterra*, «Arte cristiana», 87, 1999, 795, pp. 413-26
- F. CAVAZZONI, *Scritti d'arte*, a cura di M. Pigozzi, Bologna 1999
- A. ESCH, *Reimpiego dell'antico nel Medioevo: la prospettiva dell'archeologo, la prospettiva dello storico*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo*, Atti del convegno di studi, 2 voll., Spoleto 1999 (Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 46), I, pp. 73-108
- F. ESPAÑOL BERTRAN, scheda 2, *La Barcelona gòtica*, Catálogo de la exposición, coord. por D. Venteo, Barcelona 1999, pp. 177-8
- M. GEORGIEVSKI, *Icon Gallery-Ohrid*, Ohrid 1999
- R. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, *Embajada a Tamorlán*, ed. de F. López Estrada, Madrid 1999
- L.B. KANTER, P. PALLADINO, scheda n. 5, in *Assisi non più Assisi. Il tesoro della Basilica di San Francesco*, Catalogo della mostra, a cura di G. Morello, Milano 1999, pp. 70-1
- V. POPOVSKA-KOROBAR, scheda 36, in *Trésors médiévaux de la République de Macédoine*, éd. par A. de Margerie, Paris 1999, pp. 96-7
- A. ROLLO, *Sul destinatario della Σύγκρισις τῆς παλαιᾶς καὶ Νέας Ῥώμης di Manuele Crisolora*, in *Vetustatis indagator. Scritti offerti a Filippo Di Benedetto*, a cura di V. Fera e A. Guida, Messina 1999, pp. 61-80
- Roma parte del cielo: confronto tra l'antica e la nuova Roma di Manuele Crisolora*, intr. di E.V. Maltese, tr. e note di G. Cortassa, Torino 1999
- M.J. ROY MARÍN, D. NAVARRO BONILLA, *La librería del rey Martín I El*

- Humano: aproximación metodológica para su estudio*, in *Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, 2 voll., Zaragoza 1999 (= «Aragón en la Edad Media», 14-15), II, pp. 1369-82
- B. TODIĆ, *Serbian medieval painting: the age of king Milutin*, Belgrade 1999
- S. TRAMONTANA, *Antonello e la sua città*, Palermo 1999
- E.N. TSIGARIDAS, *Icons of the 12th-14th Centuries*, in M. VASSILAKI, I. TAVLAKIS e E.N. TSIGARIDAS, *The Holy Monastery of Aghiou Pavlou: The Icons*, Mount Athos 1999, pp. 19-44
- J. VALERO MOLINA, *Julia Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón*, «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», 11, 1999, pp. 59-76

2000

- D. ABULAFIA, *L'economia mercantile nel Mediterraneo occidentale (1390ca.-1460ca.): commercio locale e a lunga distanza nell'età di Alfonso il Magnanimo*, in ID., *Mediterranean Encounters, Economic, Religious and Political 1100-1550*, Aldershot 2000, pp. 21-41
- L. BELLOSI, *Come un prato fiorito: studi sull'arte tardogotica*, Milano 2000
- C. BILLÒ, *Manuele Crisolora, Confronto tra l'Antica e la Nuova Roma*, «Medioevo greco», 0, 2000, pp. 1-26
- N. BLAYA ESTRADA, *Oriente en Occidente. Antiguos iconos valencianos*, Valencia 2000
- E. CASTELNUOVO, *La frontiera nella storia dell'arte*, in ID., *La cattedrale tasca-bile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno 2000, pp. 15-34
- S.R. EPSTEIN, *Freedom and Growth. The rise of states and markets in Europe. 1300-1750*, London 2000
- M. GÓMEZ-FERRER LOZANO, *Artistas viajeros entre Valencia e Italia, 1450-1550*, «Saitabi», 50, 2000, pp. 151-70
- M.E. GRELLI, *Niccolò IV (Girolamo d'Ascoli)*, in *I papi marchigiani. Classi dirigenti, committenza artistica, mecenatismo urbano da Giovanni XVIII a Pio IX*, a cura di F. Mariano e S. Papetti, Ancona 2000, pp. 268-74
- F. HASKELL, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven (CT) 2000
- E. HAUSTEIN-BARTSCH, *Die Ikone 'Lukas malt die Gottesmutter' im Ikonen-Museum Recklinghausen*, in *Greek Icons. Proceedings of the Symposium in Memory of Manolis Chatzidakis in Recklinghausen 1998*, ed. by E. Haustein-Bartsch and N. Chatzidakis, Athens 2000, pp. 11-28
- P. HORDEN, N. PURCELL, *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*, Oxford 2000
- M. KREEB, *Οι αρχαιότητες της Αθήνας: Ξένοι ταξιδιώτες*, in *Αθήναι: από*

- την κλασική εποχή έως σήμερα (5ος αι. π.Χ.-2000 μ.Χ.), επιστ. επιμέλ. Χ. Μπούρας *et al.*, Αθήνα 2000, pp. 344-69
- LEONARDO BRUNI, *Laudatio Florentine urbis*, ed. critica a cura di S.U. Baldassarri, Tavarnuzze (FI) 2000
- Navigational Guide to the Adriatic: Croatian Coast*, ed. by A. Simović, Zagreb 2000
- E. PAPAΨTAVPOY, *Quelques peintures vénitiennes du XIII^e siècle et la Glykophiloussa du Musée Bénaki (inv. n. 2972)*, «Cahiers archéologiques», 48, 2000, pp. 161-77
- M. TANGHERONI, *A proposito di scritture letterarie di viaggio nel Medioevo. Note su Francesco Petrarca*, in *Viaggiare nel Medioevo*, a cura di S. Gensini, Pisa 2000, pp. 517-36
- T. TANOYΛAS, *The Athenian Acropolis as a Castle under Latin Rule (1204-1458): Military and Building Technology*, in *Τεχνονομία στη Λατινοκρατούμενη Ελλάδα, Πρακτικά Συνεδρίων*, Αθήνα 2000, pp. 96-122
- A. TOYRTA, scheda 78, in *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, a cura di M. Vassilaki, Milano 2000, pp. 474-5
- L. VANDI, *Ciriaco d'Ancona: lo stile all'antica nella scrittura e nell'immagine*, «Prospettiva», 95-96, 1999 (2000), pp. 122-30
- M. VASSILAKI, scheda 73, in *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, a cura di M. Vassilaki, Milano 2000, pp. 448-9
- N. VATIN, *Notes sur l'exploitation du marbre et l'île de Marmara Adasi (Proconnèse) à l'époque ottomane*, «Turcica. Revue des études turques. Peuples, langues, cultures, états», 32, 2000, pp. 307-62
- 2001**
- A. BABUIN, *Standards and insignia of Byzantium*, «Byzantion», 71/1, 2001, pp. 5-59
- C. BARSANTI, *Costantinopoli e l'Egeo nei primi decenni del XV secolo. La testimonianza di Cristoforo Buondelmonti*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, 56, 2001, pp. 83-254
- E. BASSO, s.v. *Giustiniani, Andreolo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LVII, Roma 2001, pp. 307-10
- M. BOSKOVITS, *Il Maestro della Croce del Refettorio di Santa Maria Novella: un parente più probabile di Giotto?*, «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», 44, 2000 (2001), pp. 64-78
- R.M. COMANDUCCI, s.v. *Giusti, Giusto*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LVII, Roma 2001, pp. 182-6.
- A. CUTLER, *I Bizantini davanti all'arte e all'architettura greche*, in *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, 4 voll., a cura di S. Settis, Torino 1996-2002, III, *I Greci Oltre la Grecia*, 2001, pp. 628-72

- A. DE MARCHI, scheda 4a, in *El Renacimiento*, 2001, pp. 161-3
- M.G. ERCOLINO, s.v. *Giordano, Onofrio (Onofrio della Cava)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LV, 2001, pp. 277-9
- A. ESCH, *L'uso dell'antico nell'ideologia papale, imperiale e comunale*, in *Roma antica nel Medioevo. Mito, rappresentazioni, sopravvivenze nella 'Respublica Christiana' dei secoli IX-XIII*, Atti del convegno di studi, Milano 2001, pp. 3-25
- G. FREULER, *Duccio et ses contemporaines: Le maître de Città di Castello*, «Revue de l'art», 134, 2001, pp. 27-50
- A. FUESS, *Rotting Ships and Razed Harbors: The Naval Policy of the Mamluks*, «Mamluk Studies Review», 5, 2001, pp. 45-71
- J.V. GARCÍA MARSILLA, *La demanda y el gusto artístico en la Valencia de los siglos XIV al XVI*, in *La luz de las imágenes*, coord. por H. Borja Cortijo, Valencia 2001, pp. 105-37
- S. GENTILE, *Il ritorno della scienza antica*, in *Medioevo, Rinascimento*, Roma 2001 (Storia della scienza, 4), pp. 627-46
- Histoire de l'Adriatique*, éd. par P. Cabanes et al., Paris 2001
- J. IRIGOIN, *Les manuscrits de Pausanias, quarante ans après. Hommage à la mémoire d'Aubrey Diller*, in *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, Actes du colloque, éd. par D. Knoepfler et M. Piérart, Genève 2001, pp. 373-95
- P. LUCCHI, «Investigare la condizione et effecto delle isole»: *il viaggio di Cristoforo Buondelmonti e la nascita dell'isolario «cum pictura»*, in *Navigare e descrivere. Isolari e portolani del Museo Correr di Venezia: XV-XVIII secolo*, Catalogo della mostra, a cura di C. Tonini e P. Lucchi, Venezia 2001, pp. 58-9
- MANUELE CRISOLORA, *Le due Rome: confronto tra Roma e Costantinopoli. Con la traduzione latina di Francesco Aleardi*, a cura di F. Niutta, Bologna 2001
- PAGOLO DI MATTEO PETRIBONI, MATTEO DI BORGIO RINALDI, *Priorista (1407-1459). With two appendices (1282-1406)*, ed. by J.A. Gutwirth, Roma 2001
- S. PASQUINUCCI, scheda 51, in *Visibile pregare. Arte sacra nella diocesi di San Miniato*, a cura di R.P. Ciardi, 3 voll., Ospedaletto (Pisa) 2000-13, II, 2001, pp. 130-1
- D. NICOLLE, *Constantinople, 1453: the end of Byzantium*, Oxford 2001
- El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Catálogo de la exposición, coord. por M. Natale, Madrid 2001
- J. RIVAS CARMONA, *El trascoro: de muro a capilla*, in *Los coros de catedrales*

- y *monasterios: arte y liturgia*, Actas del simposio, coord. por R. Yzquierdo Perrin, La Coruña 2001, pp. 187-204
- D. SPECCHIA, *Basilica S. Caterina d'Alessandria - Galatina (LE). Il Tesoro: Problematiche storiche religiose artistiche*, Galatina 2001
- T. Τανούλας, *Η οχύρωση της Αθηναϊκής Ακρόπολης από τους Φράγκους σε συνάρτηση με τα κάστρα των Σταυροφόρων στη Μέση Ανατολή και την Κύπρο*, in *Πρακτικά του Τρίτου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, 3 voll., Λευκωσία 2001, II, *Μεσαιωνικό Τμήμα*, pp. 18-83
- A. VÁRVARO, *Los itinerarios de la cultura. Hombres, libros e ideas*, in *El Renacimiento*, 2001, pp. 101-15

2002

- M. ANGOLD, *The Decline of Byzantium Seen through the Eyes of Western Travellers*, in *Travel in the Byzantine World*, Papers from the Thirty-Fourth Spring Symposium of Byzantine Studies, ed. by R. Macrides, Aldershot 2002, pp. 213-32
- A.L. BARABÁSI, *Linked: The New Science of Networks*, New York 2002
- M. BIANCO FIORIN, *Una inedita tavola legata alla 'scuola adriatica' del secolo XIV*, «Archeografo triestino», s. IV, 62, 2002, pp. 115-23
- P. BOSSI, *L'itinerarium di Ciriaco Anconitano*, in *Ciriaco d'Ancona e il suo tempo*, 2002, pp. 169-83
- Ciriaco d'Ancona e il suo tempo. Viaggi, commerci e avventure fra sponde adriatiche, Egeo e Terra Santa*, Atti del convegno di studi, a cura del Centro Studi Oriente Occidente, Ancona 2002
- N.B.A. DEBBY, *Patrons, Artists, Preachers: The Pulpit of Santa Maria Novella (1443-1448)*, «Arte Cristiana», 90, 2002, 811, pp. 261-72
- F. FLORES D'ARCAIS, *Paolo Veneziano e la pittura del Trecento in Adriatico*, in *Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra, a cura di F. Flores D'Arcais e G. Gentili, Cinisello Balsamo (Milano) 2002, pp. 19-31
- A. FRANCI, *Giuliano di Nofri scultore fiorentino*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 45, 2001 (2002), pp. 431-68
- I. HOLGATE, *Paduan Culture in Venetian Care: the Patronage of Bishop Pietro Donato (Padua 1428-47)*, «Renaissance Studies», 16/1, 2002, pp. 1-23
- M. KAZANAKI-LAPPA, *Medieval Athens*, in *The Economic History of Byzantium. From the Seventh through the Fifteenth Century*, ed.-in-chief A.E. Laiou, 3 voll., Washington D.C. 2002, II, pp. 639-46
- A. LABRIOLA, *La miniatura senese degli anni 1270-1330*, in A. LABRIOLA, C. DE BENEDICTIS, G. FREULER, *La miniatura senese 1270-1420*, Milano 2002, pp. 11-104

- M. ONO, *An Appendix of Garrison's Index*, «Journal of the School of Humanities and Culture, Tokai University», 32, 2002, pp. 253-310
- Manuele Crisolora e il ritorno del greco in Occidente*, Atti del convegno di studi, a cura di R. Maisano e A. Rollo, Napoli 2002
- Medioevo a Volterra. Arte nell'antica diocesi fino al Duecento*, a cura di M. Burrelli e A. Caleca, Ospedaletto (Pisa) 2002
- K.-P. MATSCHKE, *The Late Byzantine Urban Economy, Thirteenth-Fifteenth Centuries*, in *The Economic History of Byzantium. From the Seventh through the Fifteenth Century*, ed.-in-chief A.E. Laiou, 3 voll., Washington D.C. 2002, II, pp. 463-95
- A. MILONE, 'Arabitas' pisana e medioevo mediterraneo. Relazioni artistiche tra XI e XIII secolo, in *Fibonacci tra arte e scienza*, a cura di L.A. Radicati di Brozolo, Cinisello Balsamo (Milano) 2002, pp. 101-31
- N. NEWBIGIN, *I Giornali di Ser Giusto Giusti d'Anghiari (1437-1482)*, «Letteratura italiana antica», 3, 2002, pp. 41-246
- Petrarch's Guide to the Holy Land. Itinerary to the Sepulcher of Our Lord Jesus Christ*, ed. and tr. by Th.J. Cachey, Jr., Notre Dame (IN) 2002
- G. RAGONE, *Il Liber insularum Archipelagi di Cristoforo dei Buondelmonti. Filologia del testo, filologia dell'immagine*, in *Humanisme et culture géographique à l'époque du concile de Constance autour de Guillaume Fillastre*, Actes du colloque, éd. par D. Marcotte, Turnhout 2002, pp. 177-217
- V. SALIERNO, *Tracce islamiche in Puglia e Basilicata. Iscrizioni pseudo-cufiche*, Foggia 2002
- M. SCHAPIRO, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di G. Perini, Roma 2002
- I. ŠEVČENKO, *Palaialogan Learning*, in *The Oxford History of Byzantium*, ed. by C.A. Mango, Oxford 2002, pp. 284-93
- A. ŠOLJIĆ, *Relazioni tra Dubrovnik e Ancona al tempo di Ciriaco e i viaggi di Ciriaco lungo le coste della Dalmazia*, in *Ciriaco d'Ancona e il suo tempo*, 2002, pp. 141-68
- C.B. STREHLKE, scheda 2, in *Pittura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Catálogo de la exposición, coord. por F. Benito Domenech y J. Gómez Frechina, Valencia 2002, pp. 22-33
- M. TANGHERONI, *Politica, commercio, agricoltura a Pisa nel Trecento*, Pisa 2002²
- A. TARTUFERI, s.v. *Grifo di Tancredi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LIX, Roma 2002, pp. 397-9
- G. TIGLER, *La scultura romanica e gotica a Venezia e in Dalmazia nel quadro delle relazioni artistiche fra Bisanzio e le regioni adriatiche*, in *Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, Catalogo

- della mostra, a cura di F. Flores d'Arcais e G. Gentili, Milano 2002, pp. 81-91
- Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, Catalogo della mostra, a cura di F. Flores d'Arcais e G. Gentili, Milano 2002
- K. VAN DER PLOEG, *How Liturgical Is a Medieval Altarpiece?*, «Studies in the History of Art», 61 (*Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, ed. by V.M. Schmidt), 2002, pp. 102-21
- M. ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας του Μουσείου Μπενάκη* (αρ. ευρ. 2972), in *Βυζαντινές εικόνες. Τέχνη, τεχνική και τεχνολογία*, Ηράκλειο 2002, pp. 201-7
- G. VERCELLIN, *Ciriaco d'Ancona e il Turco*, in *Ciriaco d'Ancona e il suo tempo*, 2002, pp. 103-26
- 2002-03**
- B. BURRELL, *Temples of Hadrian, not Zeus*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies», 43, 2002-03, pp. 31-50
- 2003**
- A. AMBERGER, *Giordano Orsinis Uomini famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus*, München-Berlin 2003
- H. BAADER, s.v. *Einfluss*, in *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von U. Pfisterer, Stuttgart 2003, pp. 73-6
- G. BABIĆ, *Quelques observations concernant l'icône de la Vierge Kosinitza*, in *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, επιστ. επιμέλ. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, 2 voll., Αθήνα 2003, I, pp. 95-102
- L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Milano 2003
- F. BOLOGNA, *Editoriale*, «Confronto. Studi e Ricerche di Storia dell'Arte Europea», 1, 2003, pp. 4-13
- A. BRAVO GARCÍA, *El Partenón y la Edad Media griega*, in *El Partenón en los orígenes de Europa*, ed. F. Rodríguez Adrados y J. Rodríguez Somolinos, Madrid 2003, pp. 119-77
- M.L. CECCARELLI LEMUT, *Il Mediterraneo dei santi*, in *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, Catalogo della mostra, a cura di M. Tangheroni, Genève 2003, pp. 132-7
- É. CROUZET-PAVAN, *Venise et ses apogées: problèmes de definition*, in *Le città del Mediterraneo all'apogeo dello sviluppo medievale: aspetti economici e sociali*, Atti del convegno di studi, a cura di G. Cherubini, Pistoia 2003, pp. 45-72
- CYRIAC OF ANCONA, *Later Travels*, ed. and tr. by E.W. Bodnar with C. Foss, Cambridge (MA) 2003

- M. GARZANITI, «Il viaggio al Concilio di Firenze». *La prima testimonianza di un viaggiatore russo in Occidente*, «Itineraria», 2, 2003, pp. 173-99
- S. GENTILE, *La rinascita della Geografia di Tolomeo nel Quattrocento fiorentino*, in *Leonardo genio e cartografo: la rappresentazione del territorio tra scienza e arte*, Catalogo della mostra, a cura di A. Cantile, Firenze 2003, pp. 171-93
- S. GENTILE, *Umanesimo e cartografia: Tolomeo nel secolo XV*, in *La cartografia europea tra primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo*, Atti del convegno di studi, a cura di D. Ramada Curto, A. Cattaneo e A. Ferrand Almeida, Firenze 2003, pp. 3-18
- W. HABERSTUMPF, *Dinasti italiani in Levante. I Tocco duchi di Leucade: regesti (secoli XIV-XVII)*, «Studi Veneziani», n.s., 45, 2003, pp. 165-211
- R.F. HAGE, *The Island Book of Henricus Martellus*, «The Portolan. Journal of the Washington Map Society», 56, Spring 2003, pp. 17-23
- J. HANKINS, *Ptolemy's Geography in the Renaissance*, in *Id.*, *Humanism and Platonism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Roma 2003-04, I, 2003, pp. 457-68
- Io notaio Nicola de Martoni: il pellegrinaggio ai luoghi santi da Carinola a Gerusalemme, 1394-1395*, a cura di M. Piccirillo, Jerusalem 2003
- Khristianskoe iskusstvo Bolgarii: vystavka*, ed. by R. Lozareva, Moskva 2003
- F. LÓPEZ ESTRADA, *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid 2003
- M. MIQUEL JUAN, *Martín I y la aparición del Gótico internacional en el Reino de Valencia*, «Anuario de Estudios Medievales», 33/2, 2003, pp. 781-814
- V. PACE, *Da Amalfi a Benevento: porte di bronzo figurate dell'Italia meridionale medievale*, «Rassegna del centro di cultura e storia amalfitana», 25, 2003, pp. 41-69
- P. PALLADINO, scheda 27, *Treasures of a Lost Art: Italian Manuscript Painting of the Middle Ages and Renaissance*, Exhibition catalogue, ed. by P. Palladino, New York 2003, pp. 48-50
- A.C. PAPALEXANDROU, *Memory Tattered and Torn: Spolia in the Heartland of Byzantine Hellenism*, in *Archaeologies of Memory*, ed. by M.R. Van Dyke and E.S. Alcock, Oxford 2003, pp. 56-80
- F. PEDROCCO, *Paolo Veneziano*, Milano 2003
- G. PETTI BALBI, *Tra dogato e principato: il Tre e il Quattrocento*, in *Storia di Genova. Mediterraneo, Europa, Atlantico*, a cura di D. Puncuh, Genova 2003, pp. 233-324
- G. TIGLER, *Scultori itineranti o spedizioni di opere? Maestri campionesi, veneziani e tedeschi nel Friuli gotico*, in *Artisti in viaggio, 1300-1450. Presenze foreste in Friuli-Venezia Giulia*, Atti del convegno di studi, a cura di M.P. Frattolin, Udine 2003, pp. 121-68

2004

- M.W. AINSWORTH, scheda 349, in *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, ed. by H.C. Evans, New Haven (CT)-London 2004, pp. 582-84
- L. BELLOSI, *I capitelli figurati del transetto di Santa Maria Novella*, in *Santa Maria del Fiore e le chiese fiorentine del Duecento e del Trecento nella città delle fabbriche arnolfiane*, a cura di G. Rocchi Coopmans de Joldi, Firenze 2004, pp. 113-32
- L. BELLOSI, *La lezione di Giotto*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze 2004, pp. 97-116
- L. BESCHI, *Antiquarian Research in Greece during the Renaissance: Travelers and Collectors*, in *In the Light of Apollo*, 2004, I, pp. 46-52
- W.E. BURGWINKLE, *Remembering the Future: Cultural Hybridity in Sicily?*, «The Journal of Romance Studies», 4/3, 2004, pp. 79-96
- S.G. CASU, *Travels in Greece in the Age of Humanism: Cristoforo Buondelmonti and Cyriacus of Ancona*, in *In the Light of Apollo*, 2004, I, pp. 139-42
- A. COCCI, *Osservazioni sull'Itinerarium ad sepulchrum Domini nostri Yehsu Christi (1358) di Francesco Petrarca*, in *Il rapporto di Francesco Petrarca con il territorio: Roma e il Districtus*, Atti del convegno di studi, a cura del Centro di Studi G. Ermini, Roma 2004, pp. 251-70
- A. DE MARCHI, *La tavola d'altare*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze 2004, pp. 15-44
- C. DI FABIO, *Scultori campionesi a Genova fra Trecento e primo Quattrocento*, in *Genova e l'Europa continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo (Milano) 2004, pp. 16-31
- C. DI FABIO, *Scultori 'lombardi' nei cantieri genovesi del Trecento. Questioni di struttura e di sovrastruttura*, in *Medioevo: arte lombarda*, Atti del convegno di studi, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2004, pp. 226-39
- ENEAS SILVIO PICCOLOMINI (PAPA PIO II), *Asia*, a cura di N. Casella, Bellinzona 2004
- F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo: l'età normanno-sveva*, Pescara 2004
- S. GENTILE, *Umanesimo e cartografia*, in *PTOLOMEI Cosmographia*, Firenze 2004, pp. 11-22
- In the Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*, Catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, 2 voll., Cinisello Balsamo (Milano) 2004
- A. MILONE, *Bonanno Pisano: il bronzo e la scultura*, in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma-Bari 2004, pp. 82-9
- R. OUSTERHOUT, *The East, the West, and the Appropriation of the Past in Early Ottoman Architecture*, «Gesta», 43/2, 2004, pp. 165-76

- A. Παπαδία-Λάλα / A. PΑΡΑΔΙΑ-LALA, *Ο θεσμός των αστικών κοινοτήτων στον ελληνικό χώρο κατά την περίοδο της βενετοκρατίας (13ος-18ος αι.). Μια συνθετική προσέγγιση / L'istituzione delle comunità cittadine in territorio greco durante il periodo della dominazione veneziana (XIII-XVIII sec.). Un approccio sintetico*, Venezia 2004
- Petrarch's Itinerarium: A Proposed Route for a Pilgrimage from Genoa to the Holy Land*, ed. and tr. with an intr. and commentary by H.J. Shey, Binghamton (NY) 2004
- F. PONTANI, Έκλελειμμένα ερείπια. *I bizantini e le rovine antiche*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. IV, Quaderni, 14, *Senso delle rovine e riuso dell'antico*, a cura di W. Cupperi, 2002 (2004), pp. 45-53
- PRIJATELJ PAVIČIĆ, *Bogorodica s Djetetom*, in *Stoljeće gotike na Jadranu. Slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*, uredio di B. Rauter Plančić, Zagreb 2004, p. 126
- PTOLOMEI *Cosmographia*, Firenze 2004
- G. ROMANO, *Un capolavoro del Maestro della Madonna di Narbonne*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. Lenzi, Bologna 2004, pp. 37-40
- I. ŠALINA, *Ikonografija «Bogomateri Golubitskoj». K simvolike golubja i ubrusa Bogomateri*, in *Mir Kondakova: Publikatsii. Stat'i. Katalog vystavki*, ed. by I.L. Kyzlasova, Moscow 2004, pp. 271-89
- I Sonetti del Burchiello*, a cura di M. Zaccarello, Torino 2004
- C.B. STREHLKE, *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia (PA) 2004
- T. TANOULAS, Ὅραμ' ἐρατεινόν'. *Architecture and Rhetoric (Eleventh-Fifteenth Centuries)*, in *Byzantium Matures. Choices, Sensitivities, and Modes of Expression (Eleventh to Fifteenth Centuries)*, Conference Proceedings, ed. by Ch. Angelidi, Athens 2004, pp. 313-39
- M. VASSILAKI, scheda 305, in *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, ed. by H.C. Evans, New Haven (CT)-London 2004, pp. 502-3
- A. WEYL CARR, *Reflections on the Life of an Icon: The Eleousa of Kykkos*, «Επετηρίδα κέντρου μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου», 6, 2004, pp. 103-64
- V. WIEGARTS, *Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen*, Weimar 2004
- S. ZAMPONI, *La scrittura umanistica*, «Archiv für Diplomatik», 50, 2004, pp. 467-505

2004-09

- FRANCESCO PETRARCA, *Le familiari*, tr. e cura di U. Dotti (testo critico di V. Rossi e U. Bosco), con la collaborazione di F. Audisio, 5 voll., Torino 2004-09

2005

- M. BALARD, *Caffa e il suo porto (secc. XIV-XV)*, in *Città di Mare del Mediterraneo medievale. Tipologie*, Atti del convegno di studi, a cura di A. Cerenza, Amalfi 2005, pp. 61-78
- C.C. BAMBACH, *The Delli Brothers: Three Florentine Artists in Fifteenth-Century Spain*, «Apollo», 161, 2005, pp. 75-83
- E. BASSO, *I Genovesi in Inghilterra fra Tardo Medioevo e prima Età Moderna*, in *Genova: una 'porta' del Mediterraneo*, 2 voll., a cura di L. Gallinari, Cagliari-Genova-Torino 2005, I, pp. 523-74
- A. BENVENUTI, *Firenze nel racconto di viaggio al Concilio del 1439*, in *Giorgio La Pira e la Russia*, a cura di M. Garzaniti e L. Tonini, Firenze-Milano 2005, pp. 256-64
- P. BOCCARDO, *Marmi antichi e 'moderni' sulle rotte fra Genova e Chio*, in *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 167-79
- C.A. BRUZELIUS, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Roma 2005 (ed. or. New Haven (CT)-London 2004)
- M. BUHAGIAR, *The Late Medieval Art and Architecture of the Maltese Islands*, Valletta 2005
- A. CALECA, scheda 80, in *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, Catalogo della mostra, a cura di M. Burresi e A. Caleca, Ospedaletto (Pisa) 2005, pp. 242-3
- R.W. CORRIE, *The Polesden Lacey Triptych and the Presence of Greek Painters in Italy*, in *Proceedings of the Ernst Kitzinger Memorial Colloquium*, Proceedings of the Ernst Kitzinger Memorial Colloquium, ed. by H. Maguire and A.-M. Talbot, Washington D.C. 2005, pp. 1-13
- G. DAGRON, *Byzance et la Grèce antique: un impossible retour aux sources*, in *La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental*, Actes du colloque, éd. par J. Leclant et M. Zink, Paris 2005, pp. 195-206
- C. DI FABIO, *Bisanzio a Genova fra XII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, in *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo (Milano) 2005
- I. DROANDI, *Pittori 'forestieri' ad Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli e P. Refice, Firenze 2005, pp. 41-56
- A. ESCH, *Antiken-Wahrnehmung in Reiseberichten des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, in *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Akten der internationalen Kolloquien, hrsg. von R. Babel und W. Paravicini, Ostfildern 2005, pp. 115-28
- F. FRANCESCHI, L. MOLÀ, *L'economia del Rinascimento: dalle teorie della*

- crisi alla 'preistoria del consumismo', in Storia e storiografia, a cura di M. Fantoni, Vicenza 2005 (Il Rinascimento italiano e l'Europa, 1), pp. 185-200*
- A. GALLI, *Lorenzo Ghiberti*, Roma 2005 (Grandi scultori, 14)
- M. GIAGNACOVO, *Mercanti toscani a Genova. Traffici, merci e prezzi nel XIV secolo*, Napoli 2005
- W. HABERSTUMPF, *Dinasti italiani in Levante. Gli Acciaiuoli duchi di Atene: regesti (secoli XIV-XV)*, «Θησαυρίσματα/Thesaurismata», 35, 2005, pp. 19-92
- B. LATOUR, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York 2005
- M. NEWITT, *A History of Portuguese Overseas Expansion, 1400-1668*, London-New York 2005
- M. O'MALLEY, *The Business of Art. Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven (CT) 2005
- J. POLZER, *S. Maria della Spina, Giovanni Pisano and Lupo di Francesco*, «Artibus et historiae», 26, 2005, 51, pp. 9-36
- O. POPOVA, *Byzantine Icons of the 6th to 15th Centuries*, in *A History of Icon Painting: Sources, Traditions, Present Day*, ed. by Archimandrite Zacchaeus (Wood), Moscow 2005, pp. 41-94
- O. RAINERI, *Lettere tra i Pontefici romani e i Principi etiopici (secc. XII-XX). Versioni e integrazioni*, Città del Vaticano 2005
- C. SANTARELLI, *L'arca di Giovanni Visconti da Oleggio e l'attività di Bonaventura da Imola: ricerche su un monumento trascurato e su uno scultore dimenticato del Trecento marchigiano*, tesi di laurea triennale, Macerata 2005
- P.F. SIMBULA, *L'arruolamento degli equipaggi nei regni della Corona d'Aragona (secc. XIV-XV)*, in *Ricchezza del mare, ricchezza dal mare, secc. XIII-XVIII*, Atti del convegno di studi, a cura di S. Cavaciocchi, Firenze 2005, pp. 1019-39
- I. ΤΡΑΥΛΟΣ, *Πολεοδομική εξέλιξς των Αθηνών, από των προϊστορικών χρόνων μέχρι των αρχών του 19ου αιώνας*, Αθήνα 2005 (ed. or 1960)
- Viaggio al Concilio di Firenze*, tr. di R. Baroni, in *Giorgio La Pira e la Russia*, a cura di M. Garzaniti e L. Tonini, Firenze-Milano, 2005, pp. 241-55

2006

- L. BELLOSI, «*I vivi parean vivi*». *Scritti di storia dell'arte del Duecento e del Trecento*, Firenze 2006
- L. BÖNINGER, *Die deutsche Einwanderung nach Florenz im Spätmittelalter*, Leiden-Boston 2006 (The Medieval Mediterranean. Peoples, Economies and Cultures, 400-1500, 60)
- B. BOSKOVITS ET AL., *Officina pisana, il XIII secolo*, «Arte Cristiana», 94, 2006, 834, pp. 161-209

- R. CASCIARO, scheda 3, in *Rinascimento scolpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, Catalogo della mostra, a cura di R. Casciario, Cinisello Balsamo (Milano) 2006, p. 112
- F. CODEN, *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI-XIII sec.)*, Padova 2006
- R.W. CORRIE, *The Polesden Lacey Triptych and the Sterbini Diptych: A Greek Painter between East and West*, in *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies* (London, 21-26 August, 2006) ed. by E. Jeffreys, 3 voll., London 2006, III (*Abstracts of Communications*), pp. 47-8
- C. DAVIS, *Byzantine Relief Icons in Venice and along the Adriatic Coast: Orants and other Images of the Mother of God*, München 2006
- L. FUSCO, G. CORTI, *Lorenzo de' Medici, Collector and Antiquarian*, Cambridge-New York 2006
- P. HORDEN, N. PURCELL, *The Mediterranean and the New Thalassology*, «The American Historical Review», 111/3, 2006, pp. 722-40
- B. KHLERICH, *Making Sense of the Spolia in the Little Metropolis in Athens*, «Arte medievale», n.s., 4/2, 2005 (2006), pp. 95-114
- Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del convegno di studi, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2006
- G. MICOZZI, *San Francesco in Ascoli: un'ipotesi di committenza*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del convegno di studi, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2006, pp. 209-20
- M. MIQUEL JUAN, *Los clientes de retablos en la Valencia del gótico internacional*, in *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, coord. por L. Hernández Guardiola, Alicante 2006, pp. 13-44
- A. PAOLELLA, *La descrizione di Napoli nel volgarizzamento umanistico dell'Itinerarium Syriacum del Petrarca*, in *Petrarca e Napoli*, Atti del convegno di studi, a cura di M. Cataudella, Pisa-Roma 2006, pp. 59-74
- PTOLEMAIOS, *Handbuch der Geographie*, hrsg. von A. Stückelberger und G. Graßhoff, Basel 2006
- L. QUAQUARELLI, *Ciriaco e il viaggio umanistico*, in *Custodi della tradizione e avanguardie del nuovo sulle sponde dell'Adriatico. Libri e biblioteche, collezionismo, scambi culturali e scientifici, scritture di viaggio fra Quattrocento e Novecento*, Atti del convegno di studi, a cura di L. Avellini e N. D'Antuono, Bologna 2006, pp. 29-40
- C.M. RUGOLO, *Antonello da Messina e la sua famiglia: le fonti scritte*, in *Antonello da Messina. L'opera completa*, Catalogo della mostra, a cura di M. Lucco, Milano 2006
- P. SILVA MAROTO, *Una familia de artistas florentinos en Castilla en el siglo XV. Dello Delli, Nicolás Florentino y Sansón Florentino*, in *Enea Silvio Piccolomini. Arte, storia e cultura nell'Europa di Pio II*, Atti del convegno

di studi, a cura di R. Di Paola, A. Antoniutti e M. Gallo, Roma 2006, pp. 285-306

Z. SKÁLOVÁ, G. GABRA, *Icons of the Nile Valley*, Cairo 2006²

A. VANOLI, *La Spagna delle tre culture. Ebrei, cristiani e musulmani tra storia e mito*, Roma 2006

Volterra d'oro e di pietra, Catalogo della mostra, a cura di M. Burrelli e A. Caleca, Ospedaletto (Pisa) 2006

2006-07

F. STELLA, *Spazio geografico e spazio poetico nel Petrarca latino: Europa e Italia dall'Itinerarium alle Epistole metriche*, «Incontri triestini di filologia classica», 6, 2006-07, pp. 81-94

2007

K. BAYER, *Cristoforo Buondelmonti. Liber insularum archipelagi. Transkription des Exemplars Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf Ms. G 13. Übersetzung und Kommentar*, Wiesbaden 2007

N. BLAYA ESTRADA, *La tabla de Nuestra Señora de Gracia y otros iconos marianos en Valencia*, in *El icono de Nuestra Señora de Gracia en Valencia. Historia de la imagen y su templo de San Agustín y Santa Catalina 700 años después de su fundación*, coord. por D.B. Goerlich, Valencia 2007

J. BORDES GARCÍA, *Il commercio della lana di 'San Mateo' nella Toscana del Quattrocento: le dogane di Pisa*, «Archivio storico italiano», 165/4, 2007, pp. 635-64

R. BOSI, *Per il dipinto ritrovato in San Biagio nel Carmine*, «Taccuini d'arte», 2, 2007, pp. 25-43

N. BUDINI GATTAI, *Condottieri fiorentini nella penisola balcanica nel XIV secolo*, in *I fiorentini alle Crociate. Guerre, pellegrinaggi e immaginario 'orientalistico' a Firenze tra Medioevo ed Età moderna*, a cura di S. Agnoletti e L. Mantelli, Firenze 2007, pp. 196-243

S.G. CASU, *Attinenze albertiane nelle frequentazioni antiquarie di Ciriaco d'Ancona*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento*, Atti del convegno di studi, a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, 2 voll., Firenze 2007, I, pp. 467-94

R. CAVALIERI, *Petrarca il viaggiatore. Guida ad un viaggio in Terra Santa. Con testo latino a fronte*, Roma 2007

F. CENGARLE, s.v. *Mandello (Mandelli)*, *Giovanni (Giovannolo)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVIII, Roma 2007, pp. 564-6

Découvrir l'Art islamique en Méditerranée, éd. par E. Schubert, Aix-en-Provence 2007

C. DI FABIO, *La chiesa di un Comune senza 'Palazzo'. Uso civico e decorazione 'politica' della Cattedrale di Genova fra XII e XIV secolo*, in *Medioevo: la*

- Chiesa e il Palazzo*, Atti del convegno di studi, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007
- M. FERRETTI, *Minime considerazioni sulla geografia della scultura del Rinascimento in Italia*, in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Atti del convegno di studi, a cura di L. Gaeta, 2 voll., Galatina 2007, I, pp. 31-40
- I. FISKOVIĆ, *Traversando il mare: l'arte tra Duecento e Rinascimento*, in *Arte per mare: Dalmazia, Titano e Montefeltro dal primo Cristianesimo al Rinascimento*, Catalogo della mostra, a cura di G. Gentili e A. Marchi, Milano 2007, pp. 48-59
- A. FRANCI, s.v. *Giuliano di Nofri*, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, LV, München-Leipzig 2007, pp. 424-5
- M.A. GANZ, "Buon amici ma non per sempre": Agnolo Acciaiuoli, Dietisalvi Neroni, Luca Pitti, Niccolo Soderini and the Medici, 1430s to 1460, in *Italian Art, Society, and Politics. A Festschrift for Rab Hatfield. Presented by his Students on the Occasion of his Seventieth Birthday*, ed. by B. Deimling, J.K. Nelson, G.M. Radke, Florence 2007, pp. 72-82
- P. GAUTIER DALCHÉ, *The Reception of Ptolemy's Geography (End of the Fourteenth to Beginning of the Sixteenth Century)*, in *Cartography in the European Renaissance*, ed by D. Woodward, Chicago 2007 (*The History of Cartography*, 3.1), pp. 285-364
- S. GENTILE, *Alberti, Regiomontano e la Geographia di Tolomeo*, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del De re aedificatoria*, Atti del convegno di studi, a cura di A. Calzona et al., 2 voll., Firenze 2007, I, pp. 117-41
- G. GENTILINI, *Donatello e Nanni di Bartolo. Una inedita Madonna in terracotta*, Milano 2007
- J. GÓMEZ FRECHINA, *Ecos italianos en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI*, in *La impronta florentina*, 2007, pp. 17-60
- La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI / L'impronta fiorentina e fiamminga a Valencia. Pittura dal XIV al XVI secolo*, Catálogo de la exposición, coord. por F. Benito Doménech y J. Gómez Frechina, Valencia 2007
- Interactions: Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*, ed. by C. Hourihane, Princeton (NJ) 2007
- A. KALDELLIS, *Hellenism in Byzantium: the Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*, Cambridge 2007
- D.J. KASTRITSIS, *The sons of Bayezid: empire building and representation in the Ottoman civil war of 1402-1413*, Leiden-Boston 2007

- LEONARDO BRUNI, *Epistolarum Libri VIII, recensente Laurentio Mehus (1741)*, ed. by J. Hankins, 2 voll., Roma 2007 (Rari 9/I-II)
- P. LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, Milano 2007 (ed. or. 2003)
- R. MAESTRI, *Teodoro Paleologo, un dinasta bizantino in Monferrato*, in *L'arrivo in Monferrato dei Paleologi di Bisanzio (1306-2006)*, Atti del convegno di studi, a cura di R. Maestri, Alessandria 2007, pp. 7-38
- P.D. MCLEAN, *The Art of Network. Strategic Interaction and Patronage in Renaissance Florence*, Durham-London 2007
- M. MIQUEL JUAN, *Starnina e altri pittori toscani nella Valencia medievale*, in *Intorno a Lorenzo Monaco. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Atti del convegno di studi, a cura di D. Parenti e A. Tartuferi, Livorno 2007, pp. 32-43
- R. NARBONA VIZCAÍNO, *En la Europa de san Vicente Ferrer*, in *El fuego y la palabra. San Vicente Ferrer en el 550 aniversario de su canonización*, Actas del 1er. simposium internacional, coord. por E. Callado Estela, Valencia 2007, pp. 27-41
- R.S. NELSON, *Byzantine Icons in Genoa before the Mandylion*, in *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, Atti del convegno di studi, a cura di A.R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf, Venezia 2007, pp. 79-92
- M. PADE, *The Reception of Plutarch's Lives in Fifteenth-Century Italy*, 2 voll., Copenhagen 2007
- Petrarca e il mondo greco*, Atti del convegno di studi, a cura di M. Feo *et al.*, 2 voll., Firenze 2007 (= «Quaderni petrarcheschi», 12-13, 2002-03, t. I)
- M. PICCIRILLO, *Il viaggio a Gerusalemme del notaio Nicola de Martoni di Carinola in Terra di Lavoro (1394-95)*, «Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze», n.s., 67-68, 2005-06 (2007), pp. 159-78
- Produzione e tecniche*, a cura di P. Braunstein e L. Molà, Vicenza 2007 (Il Rinascimento italiano e l'Europa, 3)
- F. REICHERT, *Cristoforo Buondelmonti und Ciriaco d'Ancona in der Ägäis*, in *Frühneuzeitliche Bildungsreisen im Spiegel lateinischer Texte*, hrsg. von G. Huber-Rebenich und W. Ludwig, Weimar-Jena 2007, pp. 57-73
- P. SABBATINO, *L'itinerarium di Petrarca. Il viaggio in Terrasanta tra storia, geografia, letteratura e sacre scritture*, «Studi rinascimentali», 4, 2006 (2007), pp. 11-22
- A.A. SETTIA, *Esperienza militare e di governo negli Insegnamenti di Teodoro I di Monferrato*, Alessandria 2007
- L. TANZINI, *Alle origini della Toscana moderna. Firenze e gli statuti delle comunità soggette tra XIV e XVI secolo*, Firenze 2007
- M. TATIĆ-DJURIĆ, *Trojeručila Svetom Save i njen kult u pravoslavnom svetu*, in EAD., *Studije o Bogoroditsi*, Belgrade 2007, pp. 565-92

- E.N. TSIGARIDAS, A. LOVERDOU-TSIGARIDA, *Holy Great Monastery of Vatopaidi. Byzantine Icons and Revetments*, Mount Athos 2007
- Under the Influence: The Concept of Influence and the Study of Illuminated Manuscripts*, ed. by J. Lowden and A. Bovey, Turnhout 2007
- Π. Βαλακου, scheda 108, in *Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου. Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, επιστ. επιμέλ. Κ. Σκαμπαβίας και Ν. Χατζηδάκη, Αθήνα 2007, pp. 132-3
- S. WESTPHALEN, *Pittori greci nella chiesa domenicana dei Genovesi a Pera (Arap Camii). Per la genesi di una cultura figurativa levantina nel Trecento*, in *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, Atti del convegno di studi, a cura di A.R. Calderoni Masetti et al., Venezia 2007, pp. 51-62

2007-08

- LE RELIGIEUX DE SAINT-DENIS, *Chronique du regne de Charles VI, 1380-1422*, 9 voll., éd. et rév. par N. Desgrugillers-Billard, Clermont-Ferrand 2007-08

2008

- M. BALARD, *La Massaria Gènoise de Famagouste*, in *Diplomatics in the Eastern Mediterranean, 1000-1500: Aspects of Cross-Cultural Communication*, ed. by A.D. Beihammer, M.G. Parani and C.D. Schabel, Leiden 2008, pp. 235-50
- E. BASSO, *Insedimenti e commercio nel Mediterraneo bassomedievale. I mercanti genovesi dal Mar Nero all'Atlantico*, Torino 2008
- A. BISANTI, L. RADIF, s.v. *Christophorus Buondelmontius*, in *Compendium Auctorum Latinorum Medii Aevi (500-1500)* [C.A.L.M.A.], curantibus M. Lapidge, C. Leonardi e F. Santi, 6 voll. (*in progress*), Firenze 2000-20, II, *Bartholomaeus Francacianus-Conradus de Mure*, fasc. 5, *Cadarcus-Colmanus*, 2008, pp. 596-7
- A. BORLENGHI, *La "Dexameni" dell'acquedotto romano di Atene: elementi e riflessioni per una nuova indagine*, «Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente», 84/1, 2006 (2008), pp. 63-100
- R. CASCIARO, *Celsis Florentia nota tropheis*, in *Jacopo della Quercia ospite a Ripatransone: tracce di scultura toscana tra Emilia e Marche*, Catalogo della mostra, a cura di R. Casciaro P. Di Girolami, Firenze 2008, p. 37
- R. CONTE, *Il "Liber peregrinationis" di Nicola de Martoni, alcune osservazioni*, «Rivista storica del Sannio», s. III, 15/2, 2008, pp. 7-22
- R.W. CORRIE, scheda 250, in *Byzantium 330-1453*, ed. by R. Cormack and M. Vassilaki, London 2008, pp. 443-4

- A. DE MARCHI, scheda 9, in *Entre tradition et modernité. Peinture italienne des XIV^e et XV^e siècles*, éd. par G. Sarti, Paris 2008, p. 29
- R.W. DORIN, *The Mystery of the Marble Man and his Hat: A Reconsideration of the Bari Episcopal Throne*, «Florilegium», 25, 2008, pp. 29-52
- E. EDSON, *Petrarch's Journey between Two Maps*, in *The Art, Science, and Technology of Medieval Travel*, ed. by R.O. Bork and A. Kann, Aldershot-Burlington (ON) 2008, pp. 157-66
- A. ESCH, *Landschaften der Frührenaissance. Auf Ausflug mit Pius II*, München 2008, pp. 87-96
- TH. GANCHOU, *Giourgès Izaoul de Ioannina, fils du despote Esau Buondelmonti, ou les tribulations balkaniques d'un prince d'Épire dépossédé*, «Medioevo greco», 8, 2008, pp. 149-200
- A. GRISAFI, «Nulla causa potentior quam pelagi metus»: *paure metaletterarie e altre riflessioni sull'Itinerarium di Francesco Petrarca*, «Itineraria», 7, 2008, pp. 73-85
- C. GUARNIERI, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 30, 2006 (2008), pp. 1-131
- F. HASKELL, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano 2008
- A. LA FERLA, *Un artista emigrante: Giuliano di Nofri di Romolo, entre Florencia y la Peninsula Ibérica*, in *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, XV Congreso Nacional de Historial del Arte, coord. por I. Henares Cuéllar *et al.*, 2 voll., Palma de Mallorca 2008, I, pp. 101-8
- M. MALPANGOTTO, *Regiomontano e il rinnovamento del sapere matematico e astronomico nel Quattrocento*, Bari 2008
- M. MIQUEL JUAN, *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valencia 2008
- G. TIGLER, *Scultori lombardo-friulani del Trecento a Trieste*, «Arte in Friuli, Arte a Trieste», 26, 2007 (2008), pp. 35-56
- P. TORNAGHI *Travelling with John Mandeville to the Holy Land*, in *Words in Action. Diachronic and Synchronic Approaches to English Discourse. Studies in honour of Ermanno Barisone*, ed. by J. Douthwaite and D. Pezzini, Genova 2008, pp. 49-74
- J. VALERO MOLINA, *Presencia y actividad de escultores italianos en la Barcelona del siglo XV*, in *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, XV Congreso Nacional de Historial del Arte, coord. por I. Henares Cuéllar *et al.*, 2 voll., Palma de Mallorca 2008, I, pp. 197-208
- M. VASSILAKI, scheda 251, in *Byzantium 330-1453*, ed. by R. Cormack and M. Vassilaki, London 2008, p. 444

- S. WEPPELMANN, scheda 9, in *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, Catalogo della mostra, a cura di M. Boskovits, Siena 2008, pp. 214-7
- S. WESTPHALEN, *Die Dominikanerkirche der Genuesen von Pera (Arap Camii). Griechische Maler-Lateinische Auftraggeber*, in *Austausch und Inspiration. Kulturkontakt als Impuls architektonischer Innovation, Kolloquium vom 28.-30.4.2006 in Berlin anlässlich des 65. Geburtstag von Adolf Hoffmann*, hrsg. von U. Wulff-Rheidt und F. Pirson, Mainz 2008, pp. 276-91
- 2008-17**
- A. CAMPANA, *Scritti*, 3 voll., a cura di R. Avesani, M. Feo e E. Pruccoli, Roma 2008-17
- 2009**
- G. BERTELLI, *La porta di Monte Sant'Angelo tra storia e conservazione*, in *Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, Atti del convegno di studi, a cura di A. Iacobini, Roma 2009, pp. 319-44
- G. BORDIGNON, "Ornatissimum undique": il Partenone di Ciriaco d'Ancona, «Engramma», 74 (*Vero falso finto. La Scienza fra storia e invenzione*, a cura di G. Cengiarotti e D. Pisani), 2009, pp. 10-24
- C.A. BRUZELIUS, *The Labor Force South and North: Workers and Builders in the Angevin Kingdom*, in *Arnolfo's Moment*, Acts of an International Conference, ed. by D. Friedman, J. Gardner and M. Haines, Firenze 2009, pp. 107-21
- TH.J. CACHEY, JR., *The Place of the Itinerarium (Itinerarium ad sepulchrum domini nostri Ihesu Christi)*, in *Petrarch. A Critical Guide to the Complete Works*, ed. by V. Kirkham and A. Maggi, Chicago-London 2009, pp. 229-41
- A. CADEI, *La porta del mausoleo di Boemondo di Altavilla a Canosa tra Oriente e Occidente*, in *Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, Atti del convegno di studi, a cura di A. Iacobini, Roma 2009, pp. 429-69
- S. CHIODO, s.v. *Grifo di Tancredi*, in *Sauer Allgemeines Künstler-Lexikon*, LXII, Berlin 2009, pp. 129-31
- C. DI FABIO, *Memoria e modernità. Della propria figura di Enrico Scrovegni e di altre sculture nella cappella dell'Arena di Padova, con aggiunte al catalogo di Marco Romano*, in *Medioevo: immagine e memoria*, Atti del convegno di studi, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 532-46
- A.R. DISNEY, *A History of Portugal and the Portuguese Empire. From Beginning to 1807*, 2 voll. Cambridge 2009

- G. DONATI, *Arte e architettura in San Francesco di Lucca fino alle soglie del Cinquecento (con la vera storia della Cappella Guinigi)*, in *Il complesso conventuale di San Francesco in Lucca. Studi e materiali*, a cura di M. T. Filieri e G. Ciampoltrini, Lucca 2009, pp. 13-133
- S. FERENTE, *The Ways of Practice: Angelo Acciaiuoli, 1450-1470*, in *From Florence to the Mediterranean and beyond: Essays in Honour of Anthony Molho*, ed. by D. Ramada Curto et al., 2 voll., Firenze 2009, I, pp. 103-16
- Finarte. Arredi e dipinti antichi dal XIV al XIX secolo*. Milano, 29 settembre 2009. Asta 1450, Milano 2009
- H. FLORA, *The Devout Belief of the Imagination: the Paris Meditationes Vitae Christi and Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy*, Turnhout 2009
- P. GAUTIER DALCHÉ, *La Géographie de Ptolémée en Occident (IV^e-XVI^e siècle)*, Turnhout 2009
- M. GREENHALGH, *Marble Past, Monumental Present. Building with Antiquities in the Mediaeval Mediterranean*, Leiden-Boston 2009, pp. 363-446
- A. IACOBINI, *Le porte bronzee bizantine in Italia. Arte e tecnologia nel Mediterraneo medievale*, in *Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, Atti del convegno di studi, a cura di A. Iacobini, Roma 2009, pp. 15-54
- R. JIMÉNEZ FRAILE, *Pedro Tafur: el primer turista español*, «Sociedad Geográfica Española», 33, 2009, pp. 100-12
- A. KALDELLIS, *The Christian Parthenon: Classicism and Pilgrimage in Byzantine Athens*, Cambridge 2009
- D. KENT, s.v. *Medici, Cosimo de'*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXIII, Roma 2009, pp. 36-43
- J.E.A. KROESEN, *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*, Leuven-Paris-Walpole 2009
- Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen: kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, hrsg. von M. Mersch und U. Ritterfeld, Berlin 2009
- C. MARCONI, *The Parthenon Frieze: Degrees of Visibility*, «Res: Anthropology and Aesthetics», 55-56, 2009, pp. 156-73
- F. MITTENHUBER, *Text- und Kartentradition in der Geographie des Klaudios Ptolemaios: eine Geschichte der Kartenüberlieferung vom ptolemäischen Original bis in die Renaissance*, Bern 2009
- N. NECIPOĞLU, *Byzantium Between the Ottomans and the Latins. Politics and Society in the Late Empire*, Cambridge 2009
- M. O'CONNELL, *Man of Empire. Power and Negotiation in Venice's Maritime State*, Baltimore 2009
- P. PONTARI, *Pictura latens. La dispersa carta geografica d'Italia di Petrarca e Roberto d'Angiò*, «Rinascimento», s. II, 49, 2009, pp. 211-44

- Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, Atti del convegno di studi, a cura di A. Iacobini, Roma 2009
- Les premiers retables (XII^e-début du XV^e siècle). Une mise en scène du sacré*, Catalogue d'exposition, éd. par P.Y. Les Pogam et C. Vivet-Peclet, Paris 2009
- PTOLEMAIOS, *Handbuch der Geographie. Ergänzungsband mit einer Edition des Kanons bedeutender Städte*, hrsg. von A. Stückelberger und F. Mittenhuber, Basel 2009
- B. SANTI, *Il patrimonio artistico della Cattedrale*, in C. CERRETELLI, R. FANTAPPIÈ, B. SANTI, *Il Duomo di Prato*, Prato 2009, pp. 147-279
- P.F. SIMBULA, *I porti del Mediterraneo in età medievale*, Milano 2009
- P. TAFUR, *Andanças e viajes*, tr. por M.A. Pérez Priego, Sevilla 2009
- G. TIGLER, *Maestri lombardi del Duecento a Lucca: le sculture della facciata del duomo*, in *I Magistri commacini: mito e realtà del Medioevo lombardo*, 2 voll., Atti del convegno di studi, Spoleto 2009, II, pp. 827-935
- G. TIGLER, *La scultura lapidea veneziana d'età gotica a Trieste*, in *Medioevo a Trieste. Istituzioni, arte, società nel Trecento*, Atti del convegno di studi, a cura di P. Cammarosano, Roma 2009, pp. 331-52
- A. ΤΟΥΡΤΑ, *Σκευοφυλάκιο Ιεράς Μονής Βλατάδων*, Θεσσαλονίκη 2009
- Il trattato De navigatione di Benedetto Cotrugli (1464-1465). Edizione commentata del ms. Schoenberg 473 con il testo del ms. 557 di Yale*, a cura di P. Falchetta, «Studi Veneziani», 57, 2009, pp. 16-334
- A. WEYL CARR, *The Early History of the Madonna delle Vittorie's Iconographic Type*, in *La Madonna delle Vittorie a Piazza Armerina: dal Gran Conte Ruggero al Settecento*, Catalogo della mostra, a cura di M.K. Guida, Napoli 2009, pp. 32-36
- B. WILLIAMSON, *The Madonna of Humility. Development, Dissemination and Reception, c. 1340-1400*, Woodbridge 2009
- G. WOLF, *Fluid Borders, Hybrid Objects: Mediterranean Art Histories 500-1500, Questions of Method and Terminology*, in *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*, Atti del convegno di studi, ed. by J. Anderson, Carlton 2009, pp. 134-7

2010

- D. BALDI, *Il Codex Florentinus del Digesto e il 'Fondo Pandette' della Biblioteca Laurenziana (con un'appendice di documenti inediti)*, «Segno e Testo», 8, 2010, pp. 99-186
- Bondage and Travels of Johann Schiltberger. A native of Bavaria, in Europe, Asia, and Africa, 1396-1427*, ed. by J. Buchan Telfer with notes of P. Bruun, Cambridge 2010

- C. BOZZOLI, *Guido/Guidetto, artista lombardo in Toscana: una novità documentaria*, «Bollettino storico pisano», 79, 2010, pp. 287-9
- L. CASTELNUOVO-TEDESCO, J. SOULTANIAN, *Italian Medieval Sculpture in The Metropolitan Museum of Art and The Cloisters*, New York 2010
- L. CAVAZZINI, *La decorazione della facciata di San Martino a Lucca e l'attività di Guido Bigarelli*, in *Medioevo: le officine*, Atti del convegno di studi, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 481-93
- CH.-M. DE LA RONCIÈRE, *Dalla città allo stato regionale: la costituzione del territorio (XIV-XV secolo)*, in *Firenze e la Toscana. Genesi e trasformazioni di uno stato (XIV-XIX secolo)*, a cura di J. Boutier, S. Landi e O. Rouchon, Firenze 2010
- ENEA SILVIO PICCOLOMINI (PAPA PIO II), *Descripción de Asia*, ed. de D.F. Sanz, Madrid 2010
- F. FLORES D'ARCAIS, *Le arti islamiche e il Medioevo italiano*, in *Dante e l'Islam. Incontri di civiltà*, Catalogo della mostra, a cura di G. Curatola, Milano 2010, pp. 21-30
- S.G. GALOTTI, *Lo Studio antiquario in Leon Battista Alberti e Ciriaco de' Pizzicollì: un nuovo metodo di rappresentazione dell'architettura antica*, «Schifanoia», 34-35, 2008 (2010), pp. 99-106
- F. GANDOLFO, *Francesco Perrini e i rapporti tra Abruzzo e Molise ai primi del Trecento*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 59, 2004 (2010), pp. 121-53
- S. GENTILE, D. SPERANZI, *Coluccio Salutati e Manuele Crisolora*, in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*, Atti del convegno di studi, a cura di C. Bianca, Roma 2010, pp. 3-40
- R. GONZÁLES DE CLAVIJO, *Viaggio a Samarcanda, 1403-1406. Un ambasciatore spagnolo alla corte di Tamerlano*, ed. a cura di P. Boccardi Storoni, Roma 2010²
- J. HARRIS, *The End of Byzantium*, New Haven (CT)-London 2010
- N. ΚΑΣΤΡΙΝΑΚΗΣ, scheda 31, in *Χειρ Αγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, επιστ. επιμέλ. Μ. Βασιλάκη, Αθήνα 2010, p. 164
- M. MAILLARD-LUYPAERT, *D'une «image de Notre-Dame», l'autre. Genèse et origines de la dévotion à Notre-Dame de Grâce de Cambrai au 15^e siècle*, in *Cathédrale et pèlerinage aux époques médiévale et moderne. Reliques, processions et dévotions à l'église-mère du diocèse*, sous la dir. de C. Vincent et J. Pycke, Louvain-la-Neuve-Louvain, 2010, pp. 175-97
- Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, Catalogo della mostra, a cura di A. Bagnoli, Cinisello Balsamo (Milano) 2010
- Medioevo adriatico. Circolazione di modelli, opere e artisti nell'Alto Adriatico tra VIII e XV secolo*, a cura di F. Toniolo e G. Valenzano, Roma 2010

- Miti di città. Bari, Bologna, Firenze, Genova, Mantova, Milano, Napoli, Padova, Palermo, Roma, Siena, Siracusa, Torino e Asti, Treviso, Venezia, Verona*, a cura di M. Bettini, et al., Siena 2010
- M. MIQUEL JUAN, *El coro de la catedral de Valencia (1384-1395). La introducción de nuevos elementos decorativos del gótico internacional en Valencia*, in *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*, coord. por A. Serra Desfilis, Valencia 2010, pp. 349-76
- A. ORLANDI, *Un pratese nel Maestrazgo. Tuccio di Gennaio, commerciante di lana*, in *Francesco di Marco Datini. L'uomo, il mercante*, a cura di G. Nigro, Firenze 2010, pp. 389-96
- L. PISANI, *Una scheda per il Maestro di San Torpè a Providence*, «Predella», 1, 2010, pp. 85-96
- The Portuguese in West Africa, 1415-1670: a documentary history*, ed. by M. Newitt, Cambridge 2010
- Priorista fiorentino Orsini De Marzo. Codice cinquecentesco appartenente alla Familienstiftung Haus Orsini Dea Paravicini*, a cura di N. Orsini De Marzo, Milano 2010
- J. RYKWERT, *La colonna danzante. Sull'ordine in architettura*, tr. a cura di P. Vallergera e note di P. Iarocci, Milano 2010 (ed. or. 1996)
- M. SALVADORE, *The Ethiopian Age of Exploration: Prester John's Discovery of Europe, 1306-1458*, «Journal of World History», 21, 2010, pp. 593-627
- A. SERRA DESFILIS, M. MIQUEL JUAN, *La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos*, «Archivo de Arte Valenciano», 91, 2010, pp. 13-37
- M.E. SOLDANI, *Uomini d'affari e mercanti toscani nella Barcellona del Quattrocento*, Barcelona 2010
- I. SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings of Crete*, 4 voll., Leiden-London, 1999-2015, II, *Mylopotamos Province*, Leiden 2010
- F. TATEO, *Horribile dictu: cataclismi ambientali e scrittura nel tardo Medioevo*, in *Le calamità ambientali nel tardo medioevo europeo: realtà, percezioni, reazioni*, Atti del convegno di studi, a cura di M. Matheus et al., Firenze 2010, pp. 111-24
- Χειρ Αγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, Catalogo della mostra, επιστ. επιμέλ. Μ. Βασιλάκη, Αθήνα 2010

2010-15

- E. GRECO, *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C.*, con la coll. di R. Di Cesare, F. Longo, D. Marchiandi, 5 voll., Atene-Paestum 2010-15

2011

- G. ALGERI, *Tra Siena e Costantinopoli: i nuovi modelli figurativi*, in *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, a cura di G. Algeri e A. De Florian, Genova 2011
- E. BASSO, *Strutture insediative ed espansione commerciale. La rete portuale genovese nel bacino del Mediterraneo*, Cherasco 2011
- C. CAIRATI, scheda 83, in *La Pinacoteca Malaspina*, a cura di S. Zatti, Milano 2011, pp. 247-8
- J. CASKEY, *Stuccoes from the Early Norman Period in Sicily: Figuration, Fabrication and Integration*, «Medieval Encounters», 17, 2011, pp. 80-119
- S.G. CASU, *The Pittas Collection. Early Italian Paintings (1200-1530)*, Firenze 2011
- A. CATTANEO, *Map Projections and Perspective in the Renaissance*, in *Ptolemy's Geography*, 2011, pp. 51-80
- J. CHRYSOSTOMIDES, *Byzantium and Venice, 1204-1453. Collected Studies*, ed. by M. Heslop and Ch. Dendrinos, London 2011
- A. D'ANIELLO, G. DONATI, M.T. FILIERI, *Da Castruccio alla rinascita della Repubblica e delle arti*, in *Arte a Lucca. Un percorso nell'arte lucchese dall'Alto Medioevo al Novecento*, a cura di M.T. Filieri, Lucca 2011, pp. 102-63
- CH. DENDRINOS, *Manuel II Palaeologus in Paris (1400-1402): Theology, Diplomacy and Politics*, in *Greeks, Latins, and Intellectual History 1204-1500*, ed. by M. Hinterberger and Ch. Schabel, Leuven-Paris-Walpole (MA) 2011, pp. 397-422
- F. DI BENEDETTO, *Ciriaco d'Ancona visita Micene*, «Prometheus», 37/3, 2011, pp. 277-80
- C. DI FABIO, *Nascita e rinascita della statuaria celebrativa laica a Genova fra Tre e Quattrocento*. Opizzino, Giacomo Spinola di Luccoli e la parte di Domenico Gagini, in *Medioevo: i committenti*, Atti del convegno di studi, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2011, pp. 623-41
- C. DI FABIO, *Segni di egemonia: mecenatismo e committenze di Luca Fieschi a Genova*, in G. Ameri e C. Di Fabio, *Luca Fieschi, cardinale, collezionista, mecenate (1300-1336)*, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, pp. 112-37
- C. DI FABIO, *Scultura lignea medievale a Genova e in area genovese. Appunti per un bilancio e nuove riflessioni*, «Studi medievali e moderni», 15, 2011, pp. 115-36
- S. FIASCHI, *Inediti di e su Ciriaco d'Ancona in un codice di Siviglia (Colombino 7.1.13)*, «Medioevo e Rinascimento», n.s., 22, 2011 (= *Colligere spicas. Ricerche di filologia umanistica in ricordo di Lucia Cesarini Martinelli*, Atti della giornata di studi, Firenze 2010, pp. 301-439), pp. 307-69
- I. FOLETTI, *Da Bisanzio alla Santa Russia. Nikodim Kondakov (1844-1925) e la nascita della storia dell'arte in Russia*, Roma 2011

- A. JONES, *Ptolemy's Geography: A Reform that Failed*, in *Ptolemy's Geography*, 2011, pp. 15-30
- C. KNAPPETT, *An Archaeology of Interaction: Network Perspectives on Material Culture and Society*, Oxford 2011
- T.K. KUSTODIEVA, *Museo Statale Ermitage. La pittura italiana dal XIII al XVI secolo*, Milano 2011
- I Libri Iurium della Repubblica di Genova, 2 voll. (I/1-8; II/2-3), a cura di D. Puncuh *et al.*, Roma-Genova, 1996-2011 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Fonti, XII, XIII, XXIII, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXII, XXXV, XXXIX; Fonti per la storia della Liguria, I, II, IV, X, XI, XII, XIII, XV, XVII, XX, XXI, XXII), vol. II/3, a cura di F. Mambrini, Genova 2011
- J. NERALIĆ, *L'operaria della cattedrale di Trogir nel Duecento*, in *Architetture del sacro nel bacino adriatico. Figure, forme e liturgie*, a cura di M. Tagliaferri, Bologna 2011, (Ravvennatensia, 24) pp. 133-46
- E. ORNATO *et al.*, *La carta occidentale nel tardo medioevo*, Roma 2011
- Ptolemy's Geography in the Renaissance*, ed. by Z. Shalev and Ch. Burnett, London-Turin 2011 (Warburg Institute colloquia, 17)
- H. SARADI, *The Antiquities in Constructing Byzantine Identity: Literary Tradition versus Aesthetic Appreciation*, «Hortus Artium Medievalium», 17, 2011, pp. 95-113
- Sotheby's Old Master Paintings and Sculpture. Auction in New York, Thursday 27 January 2011*, New York 2011
- T. Τανούλας, *Τα ερείπια των Αθηνών και οι περιηγητές*, in *Ἐπαινος Luigi Beschi*, επιστ. επιμέλ. Α. Δεληβορριάς, Γ. Δεσπίνης, Α. Ζαρκάδας, Αθήνα 2011, pp. 335-48
- M.L. TESTI CRISTIANI, "Fatti lucchesi" di San Martino e il Povero. Guido da Como e le congiunture lombardo-bizantine e franco-germaniche nel XIII secolo tra Pisa e Lucca, «Critica d'arte», 72, 2010 (2011), pp. 89-114
- M.B. UMIKER, C.E. GIUSTI, *Per i codici delle clarisse di Monteluca di Perugia: un manoscritto sconosciuto di sr. Battista Alfani (sec. XV)*, «Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria», 108, 2011, pp. 545-97

2012

- D. ABULAFIA, *I regni del Mediterraneo occidentale dal 1200 al 1500. La lotta per il dominio*, Roma-Bari 2012 (ed. or. 1997)
- P. BESERAN, scheda 47, in *Cataluña 1400. El Gótico Internacional*, Catálogo de la exposición, coord. por R. Cornudella, G. Macías y C. Favà, Barcelona 2012, p. 236
- B. BESSI, *Cristoforo Buondelmonti: Greek Antiquities in Florentine Humanism*, «The Historical Review», 9, 2012, pp. 63-76

- L. BOSCHETTO, *Società e cultura a Firenze al tempo del Concilio. Eugenio IV tra curiali, mercanti e umanisti (1434-1443)*, Roma 2012
- N. BOULOUX, *L'Insularium illustratum d'Henricus Martellus*, «The Historical Review/La Revue Historique», 9, 2012, pp. 77-94
- La cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di A.R. Masetti e G. Wolf, 2 voll., Modena 2012
- L. CAVAZZINI, *Un profeta veneziano di Filippo di Domenico*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: commande, production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, éd. par R. Alcoy et A. Dominique, Paris 2012, pp. 608-15
- A. DE MARCHI, *Rayonnement assisiato lungo la via Francigena*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Atti del convegno di studi, a cura di S. Romano e D. Cerutti, Roma 2012, pp. 11-46
- C. DI FABIO, *Gli affreschi di Manfredino da Pistoia nella chiesa di Nostra Signora del Carmine a Genova – Gli affreschi di Manfredino e altri documenti genovesi di cultura figurativa 'assisiato'*, «Bollettino d'Arte», 96/12, 2011 (2012), pp. 83-132
- C. DI FABIO, *Un San Francesco desunto da Cimabue e gli esordi dell'iconografia francescana a Genova fra Due e Trecento*, in *I Francescani in Liguria. Insediamenti, committenze, iconografie*, Atti del convegno di studi, a cura di L. Magnani e L. Stagno, Roma 2012, pp. 179-93
- R.W. DORIN, *Adriatic Trade Networks in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, in *Trade and Markets in Byzantium*, ed. by C. Morrisson, Washington D.C. 2012, pp. 235-79
- F. ESPAÑOL, *El alabastro como material escultórico en ámbito hispano en época gótica: las canteras de Girona*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: commande, production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, éd. par R. Alcoy et A. Dominique, Paris 2012, pp. 577-91
- J.V. GARCÍA MARSILLA, *Confirmado: Giuliano di Nofri, autor de los relieves del trascoro de la Catedral*, «Revista Catedral de Valencia», 9, 2012, pp. 58-61
- M. GREENHALGH, *Constantinople to Córdoba. Dismantling Ancient Architecture in the East, North Africa and Islamic Spain*, Leiden-Boston 2012
- F. MARIANO, *Giorgio di Matteo da Sebenico e il 'Rinascimento alternativo' nel '400 adriatico*, «Critica d'arte», 73/45-46, 2011 (2012), pp. 7-34
- M. MORONI, *Un mare di città. L'Adriatico tra Medioevo ed età moderna*, Macerata 2012 (Territorio, città e spazi pubblici dal mondo antico all'età contemporanea, 1)
- R. NARBONA VIZCAÍNO, *Las elites políticas valencianas en el Interregno y el*

- Compromiso de Caspe*, in *La corona de Aragón en el centro de su Historia, 1208-1458. El interregno y el Compromiso de Caspe*, Congreso internacional, coord. por J.A. Sesma Muñoz, Zaragoza 2012, pp. 191-232
- R.P. NOVELLO, *La ricostruzione dopo l'incendio del 1297*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di A.R. Calderoni Masetti e G. Wolf, Modena 2012, pp. 75-82
- L. PALOZZI, *Tra Roma e l'Adriatico. Scultura monumentale e relazioni artistiche nella Marca d'Ancona alla fine del Medioevo*, Tesi di perfezionamento (Ph.D. thesis), Pisa 2012
- L. QUARTINO, "...aliqua Phidiaco vel Polycletico opere...". *Documenti di marmo dispersi. Nuove prospettive nella cultura umanistica genovese del XV secolo*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», s. IX, 22, 2011 (2012), 1-2, pp. 75-104
- R. QUIRINI-POPLAWSKI, *Art in the Genoese Colonies on the Black Sea (in the 13-15th c.). Present State of Knowledge and Selected Research Problems*, «Biuletyn Historii Sztuki», 3-4, 2012, pp. 425-71
- E. RENTETZĒ, *Gli affreschi bizantini nella cattedrale di Genova: una nuova lettura iconografica*, «Arte documento», 28, 2012, pp. 104-11
- J.-M. ROGER, *Christophe Buondelmonti, doyen de l'église cathédrale de Rhodes (1430)*, «Byzantion», 82, 2012, pp. 323-46
- L. RUBINI MESSERLI, *Boccaccio deutsch: Die Dekameron-Rezeption in der deutschen Literatur (15.17. Jahrhundert)*, 2 voll., Amsterdam 2012
- E. SAKELLARIOU, *Southern Italy in the Late Middle Ages. Demographic, Institutional and Economic Change in the Kingdom of Naples, c. 1440-c. 1530*, Leiden 2012
- A. SHALEM, *What Do We Mean When We Say 'Islamic Art'? A Plea for a Critical Rewriting of the History of the Arts of Islam*, «Journal of Art History», 6, 2012, pp. 1-18
- M. SEIDEL, *Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, 2 voll., Venezia 2012
- A. SGARRELLA, *Per un riesame del corpus di magister Andriolus tajapiera*, «Commentari d'arte», 52-53, 2012, pp. 22-36
- C. SHAW, *Genoa*, in *The Italian Renaissance State*, ed. by A. Gamberini and I. Lazzarini, Cambridge 2012, pp. 220-36
- S. ŠTEFANAC, "Mavrus me fecit". *Aggiunta all'opera dell'enigmatico scultore trecentesco*, in *Historia Artis Magistra. Amicorum discipulorumque munuscula Johanni Höfler septuagenario dicata*, ed. by R. Novak Klemenčič et al., Ljubljana 2012, pp. 97-106
- D. VALENTI, *Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai politici. Tipologie compositive dall'Alto Medioevo all'età gotica*, Padova 2012
- R. WEBB, *Describing Rome in Greek: Manuel Chrysoloras' Comparison of Old*

and New Rome, in *Villes de toute beauté. L'ekphrasis de cités dans la littérature byzantine et byzantino-slaves*, Actes du colloque international, éd. par P. Odorico et Ch. Messis, Paris 2012, pp. 123-33

2013

- AL-IDRĪSĪ, *La Sicilia e il Mediterraneo nel Libro di Ruggero*, tr. e note di M. Amari e C. Schiaparelli, Scicli 2013
- M. BACCI, *Some Thoughts on Greco-Venetian Artistic Interactions in the Fourteenth and Early Fifteenth Centuries*, in *Wonderful Things: Byzantium Through Its Art*, ed. by A. Eastmond and L. James, Farnham 2013, pp. 203-27
- M. BALARD, L. BALLETO, C. SCHABEL, *Gênes et l'Outremer. Actes notariés de Famagouste et d'autres localités du Proche-Orient (XIV^e-XV^e s.)*, Nicosie 2013
- L. BALLETO, C. SCHABEL, *Gênes et l'Outremer. Actes notariés de Famagouste et d'autres localités du Proche-Orient (XIV^e-XV^e s.)*, Nicosie 2013
- E. BASSO, *I consumi di bordo nei secoli XIV-XV. Note dai registri Galearum genovesi*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 53/1, 2013, pp. 37-60
- L. BÖNINGER, *Don Niccolò Germano e Arrigo Martello: due cartografi tedeschi nella Firenze del Quattrocento*, «Geostorie», 21, 2013, pp. 9-20
- CH. BOURAS, *Byzantine Athens, 330-1453*, in *Heaven & Earth. Cities and Countryside in Byzantine Greece*, ed. by J. Albani and E. Chalkia, Athens 2013, pp. 168-79
- C. BOZZOLI, *Oltre l'anno 1200: presenze lombarde in Toscana alle soglie del gotico*, in *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, a cura di M. Collareta, Firenze 2013, pp. 155-70
- R. BURRI, *Die Geographie des Ptolemaios im Spiegel der griechischen Handschriften*, Berlin-Boston 2013
- J. CASKEY, *Medieval Patronage and its Potentialities*, in *Patronage: Power and Agency in Medieval Art*, ed. by C. Hourihane, Princeton (NJ) 2013
- P. CASTRO HERNÁNDEZ, *Un estado de la cuestión sobre las Andanças e viajes de Pero Tafur: discusiones historiográficas y problemáticas de estudio*, «Revista Historias del Orbis Terrarum, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas», 6, 2013, pp. 27-71
- L. CAVAZZINI, scheda 1.2, in *Da Donatello a Lippi. Officina pratese*, Catalogo della mostra, a cura di A. De Marchi e C. Gnoni Mavarelli, Milano 2013, pp. 100-1
- Civiltà urbana e committenze artistiche al tempo del Maestro di Offida (secoli XIV-XV)*, Atti del convegno di studi, a cura di S. Maddalo e L. Sanfilippo, Roma 2013

- Conciliorum oecumenicorum decreta*, a cura di G. Alberigo et al., Bologna 2013
- D. COOPER, *Redefining the Altarpiece in Renaissance Italy: Giotto's Stigmatization of Saint Francis and its Pisan Context*, «Art History», 36/4, 2013, pp. 687-713
- G. CORSO, *Scultura in pietra nella Marca meridionale. Evoluzione e digressioni nei portali tardogotici*, in *Civiltà urbana e committenze artistiche al tempo del Maestro di Offida (secoli XIV-XV)*, Atti del convegno di studi, a cura di S. Maddalo e L. Sanfilippo, Roma 2013, pp. 191-218
- N. COUREAS, *Commercial Relations Between Genoese Famagusta and the Mamluk Sultanate, 1374-1464*, in *Egypt and Syria in the Fatimid, Ayyubid, and Mamluk Eras VII*, ed. by U. Vermeulen, K. D'Hulster and J. Van Steenbergen, Leuven-Paris-Walpole, MA 2013 (*Orientalia Lovaniensia Analecta*, 223), pp. 329-50
- A.P. DARR, scheda VIII.4.a, in *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, Catalogo della mostra, a cura di B. Paolozzi Strozzi e M. Bormand, Firenze 2013, pp. 430-32
- D. DONETTI, *Le «Antichità greche» di Giuliano da Sangallo. Erudizione e rovinismo nel Libro dei Disegni, Codice Barberiniano latino 4424*, in *Les ruines. Entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours*, Actes de la journée d'études, éd. par. K. Kaderka, préf. de F. Queyrel, Roma 2013, pp. 85-93
- S. FIASCHI, *Poesia e cultura antiquaria nell'Umanesimo. Scritti di Ciriaco d'Ancona nel codice Colombino 7.1.13*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, 2 voll., ed. by M. Israëls and L.A. Waldman, Florence 2013, II, *History, Literature, and Music*, pp. 413-24
- S. GENTILE, *Umanesimo e scienza antica: la riscoperta di Tolomeo geografo*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Scienze*, Roma 2013 (*Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, 8.4), pp. 7-14
- M. GREENHALGH, *From the Romans to the Railways. The Fate of Antiquities in Asia Minor*, Leiden-Boston 2013
- M. MASON, *Venezia o Costantinopoli? Sulla scultura bizantina a Venezia e nell'entroterra veneto e ancora sulla Beata Vergine della Cintura di Costantinopoli di Treviso*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 36, 2012 (2013), pp. 7-56
- Mechanisms of Exchange. Transmission in Medieval Art and Architecture of the Mediterranean, ca. 1000-1500*, ed. by H.E. Grossman and A. Walker, Leiden 2013
- G. MOROLLI, *La Santissima Annunziata di Firenze. Il tempo dell'Umanesimo. Dalla "sancta simplicitas" degli anni michelozziani agli splendori dell'età*

- albertiana, in *La Basilica della Santissima Annunziata*, a cura di G. Alessandrini e C. Sisi, 2 voll., Firenze 2013-14, I, *Dal Duecento al Cinquecento*, 2013, pp. 43-73
- Z. MURAT, *Le arche di Ubertino e Jacopo II da Carrara nel percorso stilistico di Andriolo de' Santi*, «Predella», 33, 2013, pp. 185-220
- D. MUSTI, *Introduzione alla storia del testo*, in PAUSANIA, *Guida della Grecia*, 2013, pp. LIX-LXXV
- A. NANETTI, *Modern Greek National Identity and Late Byzantium: New Evidence for the 'Frankish' Tower on the Acropolis of Athens as a Case Study*, in Polidoro. *Studi offerti ad Antonio Carile*, a cura di G. Vespignani, 2 voll., Spoleto 2013, II, pp. 611-25
- PAUSANIA, *Guida della Grecia. Libro I, l'Attica*, a cura di D. Musti e L. Beschi, Milano 2013 (1982¹)
- P. PONTARI, *Il ms. Vat. Ross. 704 e il Liber insularum archipelagi di Cristoforo Buondelmonti: interpolazioni di un anonimo volgarizzatore anconetano*, «Itineraria», 12, 2013, pp. 83-172
- É. RAVAUD, D. COOPER, L. PISANI, scheda 3, in *Giotto e compagni*, Catalogo della mostra, a cura di D. Thiébaud, Milano 2013, pp. 76-93
- G. RUCELLAI, *Zibaldone*, a cura di G. Battista, Firenze 2013
- V. RUZZIN, *La Bonna Parolla. Il portolano sacro genovese*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 53/1, 2013, pp. 21-59
- G. TIGLER, *Il Duomo di Fermo, in Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, Atti del convegno di studi, a cura di E. Neri Lusanna, Todi 2013, pp. 239-80
- CH. VELLA, *The Mediterranean Artistic Context of Late Medieval Malta, 1091-1530*, Valletta 2013
- G.A. VERGANI, *Un signore lombardo, uno scultore romagnolo e un sepolcro 'alla veneziana' nelle Marche del Trecento. Bonaventura da Imola e l'Arca di Giovanni Visconti da Oleggio nel Duomo di Fermo*, in *Civiltà urbana e committenze artistiche al tempo del Maestro di Offida (secoli XIV-XV)*, Atti del convegno di studi, a cura di S. Maddalo e L. Sanfilippo, Roma 2013, pp. 219-40
- K. WOODS, *Byzantine Icons in the Netherlands, Bohemia and Spain during the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, in *Byzantine Art and Renaissance Europe*, ed. by A. Lymberopoulou and R. Duits, Farnham 2013, pp. 135-55
- E. ZAPPASODI, *Persistenze romaniche. La fortuna della Porta Regia nelle Marche meridionali tra Due e Trecento*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, Atti del convegno di studi, a cura di E. Neri Lusanna, Todi 2013, pp. 281-96

2014

- G. ABBATE, *Pisa e la Sicilia occidentale. Contesto storico e influenze artistiche tra XI e XIV secolo*, Palermo 2014
- Alle origini della carta occidentale: tecniche, produzioni, mercati (secoli XIII-XV)*, Atti del convegno di studi, a cura di G. Castagnari, E. Di Stefano e L. Faggioni, Fabriano 2014
- V. ASCANI, *Da Guidetto ai Bigarelli. Gli scultori-architetti di Arogno nel Battistero di Pisa*, «Arte & storia», 14, 2014, pp. 40-59
- V. ASCANI, *Gli scultori-architetti ticinesi di stanza a Lucca nel contesto italiano tra tardo Romanico e Gotico*, in *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, a cura di C. Bozzoli e M.T. Filieri, Lucca 2014, pp. 275-86
- M. BACCI, *Veneto-Byzantine 'Hybrids': Towards a Reassessment*, «Studies in Iconography», 35, 2014, pp. 73-106
- M. BACCI, *Qu'est-ce que l'espace méditerranéen au Moyen Âge? Point de vue de Carola Jägi, Bianca Kühnel, Rafal Quirini-Poplawski, Avinoam Shalem et Gerhard Wolf*, «Perspective», 2, 2014, pp. 271-92
- M. BALARD, *The Mercenaries of Genoese Famagusta in the Fifteenth Century*, in *The Harbour of All This Sea and Realm: Crusader to Venetian Famagusta*, ed. by M.J.K. Walsh, T. Kiss and N. Coureas, Budapest 2014, pp. 77-90
- C. BOZZOLI, *"Fuori di ogni giusta e ragionevole proporzione": scultura a Lucca nella prima metà del XIII secolo*, in *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, a cura di C. Bozzoli e M.T. Filieri, Lucca 2014, pp. 261-74
- M.S. CALÒ MARIANI, *Puglia e Mediterraneo. Artefici, manufatti e modelli dal mondo islamico nei cantieri e negli 'ateliers' di età svevo-angioina*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di G. Bordi, 2 voll., Roma 2014, I, pp. 167-74
- Cyzique, cité majeure et méconnue de la Propontide antique*, textes réunis par M. Sève et P. Schlosser, Metz 2014
- Dalmatia and the Mediterranean: Portable Archaeology and the Poetics of Influence*, ed. by A. Payne and D. Behrens-Abouseif, Leiden 2014 (Mediterranean art histories, 1)
- A. D'AMICO, F. LONGO, *Il Ninfeo del Likabettos*, in E. GRECO, *Topografia di Atene, 2010-15*, III/1, *Quartieri a nord e a nord-est dell'Acropoli e Agora del Ceramico*, 2014, pp. 638-42 (7.3)
- E. DE ROSA, *La tempesta su Napoli del 1343 descritta dal Petrarca e altri scritti*, Napoli 2014
- C. DI FABIO, *Le sepolture dei vescovi a Genova fino al primo Trecento. Dati, problemi, monumenti*, in *L'évêque, l'image et la mort*, Atti del convegno di studi, a cura di N. Bock, I. Foletti e M. Tomasi, Roma 2014, pp. 123-39
- F. GANDOLFO, *Il senso del decoro. La scultura in pietra nell'Abruzzo angioino e aragonese (1274-1496)*, Roma 2014

- S. GENTILE, *Da Paolo Dagomari a Vespucci: gli studi astronomici e geografici a Firenze tra Tre e Quattrocento*, in *Vespucci, Firenze e le Americhe*, Atti del convegno di studi, a cura di G. Pinto, L. Rombai e C. Tripodi, Firenze 2014, pp. 141-55
- L. GEYMONAT, *Il primo bagno di Gesù a Traù e Venezia*, «Hortus Artium Medievalium», 20/2, 2014, pp. 854-60
- D. IGUAL LUIS, 'Non ha portto alcuno, ma sola spiaggia'. *La actividad marítima valenciana en el siglo XV*, «Aragón en la Edad Media», 25, 2014, pp. 101-34
- D.Y. KIM, *The Traveling Artist in the Italian Renaissance. Geography, Mobility, and Style*, New Haven (CT) 2014
- N. KOÇHAN, *New Proposal on Cyzicus Hadrian Temple*, in *Cyzique, cité majeure*, 2014, pp. 279-94
- F. LÉVY, *La monarchie et la commune. Les relations entre Gênes et la France, 1396-1512*, Rome 2014
- G. LIGATO, *Il diario di pellegrinaggio del notaio Nicola de Martoni (1394-1395)*, in *Monaci e pellegrini nell'Europa medievale. Viaggi, sperimentazioni, conflitti e forme di mediazione*, a cura di F. Salvestrini, Firenze 2014, pp. 85-114
- V. LUCHERINI, *Strategie di visibilità dell'architettura sacra nella Napoli angioina: la percezione da mare e la testimonianza di Petrarca*, in *The Holy Portolano. The Sacred Geography of Navigation in the Middle Ages / Le Portulan sacré. La géographie religieuse de la navigation au Moyen Âge*, Fribourg Colloquium 2013, ed. by / éd. par M. Bacci and M. Rohde, Berlin-Munich-Boston 2014, pp. 197-220
- D. MARCHIANDI, *L'Acquedotto di Adriano*, in E. GRECO, *Topografia di Atene, 2010-15*, III/1, *Quartieri a nord e a nord-est dell'Acropoli e Agora del Ceramicò*, 2014, pp. 642-6 (F49)
- A. MCALISTER, scheda 26, in *Sanctity Pictured: The Art of the Dominican and Franciscan Orders in Renaissance Italy*, ed. by T. Kennedy, Nashville (TN) 2014, pp. 148-9
- G. MEYER, *Les ruines du temple d'Hadrien à Cyzique d'après les voyageurs*, in *Cyzique, cité majeure*, 2014, pp. 27-62
- L. MOLÀ, *Inventors, patents and the market for innovations in Renaissance Italy*, «History of Technology», 32, 2014, pp. 7-34
- A. MUSARRA, *Benedetto Zaccaria e la caduta di Tripoli (1289): la difesa d'Oltremer tra ragioni ideali e opportunismo*, in *Gli Italiani e la Terrasanta*, Atti del seminario di studio, a cura di A. Musarra, Firenze 2014, pp. 219-37
- L. PALOZZI, *Venetian or Adriatic? Refocusing the Geography of Late-Medieval Stone Sculpture in the Central Adriatic Basin: Four Case Studies*, «Hortus Artium Medievalium», 20/2, 2014, pp. 861-73

- M. PASTORE STOCCHI, *Pagine di storia dell'Umanesimo italiano*, Milano 2014
- A. PAYNE, *Introduction*, in *Dalmatia and the Mediterranean*, 2014, pp. 11-2
- F. PIRANI, *Città, insediamenti costieri e strutture portuali nel medio Adriatico*, in *Attività economiche e sviluppi insediativi nell'Italia dei secoli XI-XV. Omaggio a Giuliano Pinto*, a cura di E. Lusso, Cherasco 2014, pp. 187-214
- A. POLONI, *La mobilità sociale nelle città comunali italiane del Trecento*, in *I comuni di Jean-Claude Maire Vigueur*, a cura di M.T. Caciorgna, S. Carocci, A. Zorzi, Roma 2014, pp. 281-304
- P. RIGO, *Tra viaggio reale e topoi narrativi nell'Itinerarium ad sepulcrum Domini nostri Yesu Christi di Francesco Petrarca*, in *Viaggi, itinerari, flussi umani. Il Mondo attraverso narrazioni, rappresentazioni e popoli*, a cura di A. Gimbo, M.C. Paolicelli, A. Ricci, Roma 2014, pp. 255-66
- L. SAFRAN, *The Medieval Salento: Art and Identity in Southern Italy*, Philadelphia (PA) 2014
- A. SERRA DEFILIS, *A Brave New Kingdom: Images from the Sea in the Coastal Sanctuaries of Valencia (XIII-XV centuries)*, in *The Holy Portolano. The Sacred Geography of Navigation in the Middle Ages*, ed. by M. Bacci and M. Rhode, Berlin 2014, pp. 283-306
- A. SHALEM, *Architecture for the Body: Some Reflections on the Mobility of Textiles and the Fate of the so-called Chasuble of Saint Thomas Becket in the Cathedral of Fermo in Italy*, in *Dalmatia and the Mediterranean*, 2014, pp. 246-67
- T. SHAWCROSS, *Golden Athens: Episcopal Wealth and Power in Greece at the Time of the Crusades*, in *Contact and Conflict in Frankish Greece and the Aegean, 1204-1453. Crusade, Religion and Trade between Latins, Greeks and Turks*, ed. by N.G. Chrissis and M. Carr, Farnham 2014, pp. 65-96
- Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, Atti del convegno di studi, a cura di E. Neri Lusanna, Todi 2013
- C. VAN DUZER, *The Ptolemaic Wall Map: A Lost Tradition of Renaissance Cartography*, «Viator», 45, 2014, pp. 361-89
- G. VITOLO, *L'Italia delle altre città. Un'immagine del Mezzogiorno medievale*, Napoli 2014
- CH. WRIGHT, *The Gattilusio Lordships and the Aegean World, 1355-1462*, Leiden-Boston 2014
- S. YERASIMOS, *Constantinople. De Byzance à Istanbul*, Paris 2014²
- N. ZEČEVIĆ, *The Tocco of the Greek Realm. Nobility, Power and Migration in Latin Greece (14th-15th centuries)*, Belgrade 2014

2015

- AL-IDRĪSĪ, *La Sicilia e il Mediterraneo nel Libro di Ruggero*, testo introduttivo di C. Schiaparelli, tr. e note di M. Amari, Scicli 2015

- E. ALESSANDRI, *Forced Convergence? Transatlantic Strategy in the Global Mediterranean*, «German Marshall Fund of the United States», April 2015, pp. 1-8
- M. BACCI, *Palaiologan Icons in Tuscany*, in *Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλο*, επιστ. επιμέλ. Β. Κατσαρός και Α. Τούρτα, Αθήνα 2015, pp. 567-76
- L. BALLETO, *Notai genovesi in Oltremare. Atti rogati a Chio nel XIV secolo dal notaio Raffaele De Casanova*, Bordighera 2015
- G. BATTISTA, s.v. *Petriboni, Paolo di Matteo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXII, Roma 2015, pp. 705-7
- G. BERTELLI, *Itinerari angioini tra Puglia e Basilicata*, Bari 2015
- Codice Rustici. Dimostrazione dell'andata o viaggio al Santo Sepolcro e al monte Sinai di Marco di Bartolomeo Rustici*, a cura di E. Gurrieri, K. Olive e N. Newbiggin, Firenze 2015
- CYRIAC OF ANCONA, *Life and Early Travels*, ed. and tr. by Ch. Mitchell, E.W. Bodnar, C. Foss, Cambridge (MA)-London 2015, (I Tatti Renaissance Library, 65)
- T. DACOSTA KAUFMANN, C. DOSSIN, B. JOYEUX-PRUNEL, *Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History*, in *Circulation in the Global History of Art*, ed. by T. DaCosta Kaufmann, C. Dossin and B. Joyeux-Prunel, Farnham 2015, pp. 1-22
- C. DI FABIO, *Pittura murale a Genova fra Duecento e primo Trecento: osservazioni e aggiunte*, in *Le Storie di San Giovanni al Museo di Sant'Agostino in Genova. Contesto storico-artistico e restauro di un affresco di fine XIII sec.*, a cura di A. Taddei, Firenze 2015, pp. 7-29
- J. FOLDA, *Byzantine Art and Italian Panel Painting. The Virgin and Child Hodegetria and the Art of Chrysography*, New York 2015
- F. FORNER, s.v. *Pizzicolli, Ciriaco de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIV, Roma 2015, pp. 361-4
- S. GEREVINI, *Written in stone. Civic Memory and Monumental Writing in the Cathedral of San Lorenzo in Genoa*, in *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, ed. by di A. Eastmond, London 2015
- F.W. KENT, C. ELAM, *Piero Del Massaio Painter, Mapmaker and Military Surveyor*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 57, 2015, pp. 64-89
- A. KIESEWETTER, *La signoria di Boemondo I d'Altavilla in Puglia*, in «Unde boat mundus quanti fuerit Boamundus». *Boemondo I di Altavilla, un normanno tra Occidente e Oriente*, Atti del convegno di studi, a cura di C.D. Fonseca e P. Ieva, Bari 2015, pp. 47-72
- M. MIQUEL JUAN, *La novedad de lo desconocido. Las aportaciones foráneas como elemento de lujo y ostentación en los retablos medievales valencianos*,

- in *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las elites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, coord. por S. Brouquet y J.V. García Marsilla, Valencia 2015, pp. 503-26
- M. MIQUEL JUAN, *El viaje de artistas y obras de arte en el Mediterráneo occidental en el siglo XV*, in *Els catalans a la Mediterrània medieval*, coord. por L. Cifuentes i Comamala, R. Salicrú i Lluch y M.M. Viladrich i Grau, Roma 2015, pp. 57-76
- D. MORGANTI, *Un singolare episodio di protogiottismo nella Lucca di primo Trecento: l'affresco della Madonna della Rosa*, in *Esercizi lucchesi. Ricerche sul campo della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università di Firenze*, a cura di F. Cervini, A. De Marchi e A. Pinelli, Lucca 2015, pp. 49-58
- A. MUSARRA, s.v. *Piloti, Emanuele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIII, Roma 2015, pp. 678-9
- R. NOVAK KLEMENČIČ, s.v. *Pietro di Martino da Milano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXIII, Roma 2015, pp. 509-12
- M. O'CONNELL, *The Contractual Nature of the Venetian State*, in *Il Commonwealth veneziano tra 1204 e la fine della Repubblica. Identità e cultura*, a cura di G. Ortalli, O. Jens Schmitt e E. Orlando, Venezia 2015, pp. 57-72
- I. PÉREZ MARTÍN, *The Greek Culture of the Genoese Phokaia: the Life and the Books of Antonio Malaspina*, «Revue des Études Byzantines», 73, 2015, pp. 123-60
- PHILIPPE DE MÉZIÈRES, *Songe du viel pelerin*, ed. crit. par J. Blanchard, avec la coll. de A. Calvet et D. Kahn, 2 voll., Genève 2015
- F. PONTANI, *Scholarship in the Byzantine Empire (529-1453)*, in *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship*, ed. by F. Montanari, S. Matthaios and A. Rengakos, 2 voll., Leiden-Boston 2015, I, *History, Disciplinary profiles*, pp. 297-455
- T. SABATER, *Intorno all'influenza della corte di Avignone sull'arte: la pittura maiorchina del XIV secolo*, in *Images and Words in Exile. Avignon and Italy during the First Half of the 14th Century*, ed. by E. Brillì, L. Fenelli e G. Wolf, Firenze 2015, pp. 489-504
- R.M. SALVADOR, *Girali e racimoli. Paolo Veneziano e la definizione di un canone nella decorazione dei nimbì*, «Arte Veneta», 71, 2014 (2015), pp. 101-25
- G.D.R. SANDERS, *William of Moerbeke's Church at Merbaka: The Use of Ancient Spolia to Make Personal and Political Statements*, «Hesperia», 84/3, 2015, pp. 583-626
- V.S. SCHULZ, *From Letter to Line: Artistic Experiments with Pseudo-Script in Late Medieval Italian Painting, Preliminary Remarks*, in *The Power of Line*, ed. by M. Faietti and G. Wolf, München 2015, pp. 144-61

- M.E. SOLDANI, *Il commercio internazionale all'epoca di Martino l'Umano, in Martí l'Humà. El darrer rei de la dinastia de Barcelona (1396-1410). L'Interregne i el Compromís de Casp*, coord. por M.T. Ferrer i Mallol, Barcelona 2015, pp. 519-32
- M.E. SOLDANI, *Tuscan Merchants in Catalonia and Catalan Merchants in Tuscany. A New-Double Perspective Approach to Mercantile Relations in the Medieval Mediterranean*, in *Medieval Urban Identity. Health, Economy and Regulation*, ed. by F. Sabaté Curull, Newcastle upon Tyne 2015, pp. 89-109
- C.B. STREHLKE, scheda 109, in *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, ed. by C.B. Strehlke and M.B. Israëls, Milan 2015, pp. 630-1
- C. VAN DUZER, *Graphic Record of a Lost Wall Map of the World (c. 1490) by Henricus Martellus*, «Peregrinations: Journal of Medieval Art & Architecture», 5/2, 2015, pp. 48-64
- F. VOLPERA, *Tracce della retorica bizantina nella pittura ligure tra XIII e XIV secolo*, «Iconografica. Studies in the History of Images», 14, 2015, pp. 100-27
- A. WARBURG, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina. Seguito da Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, intr. di G. Bing, tr. it. a cura di E. Cantimori, Milano 2015 (ed. or. 1902)

2016

- M. BALARD, L. BALLETO, C. OTTEN-FROUX, *Gênes et l'Outre-mer. Actes notariés rédigés à Chypre par le notaire Antonius Folieta (1445-1458)*, Nicosie 2016
- R. BARTALINI, *Ai margini di «Buffalmacco»*, in L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Milano 2016, pp. 277-94
- R. BARTALINI, «Bonamico excellentissimo maestro». *Sul Buffalmacco di Luciano Bellosi*, «Prospettiva», 163-164, 2016, pp. 76-87
- L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, a cura di R. Bartalini, Milano 2016
- M. BOSKOVITS, *Italian Paintings of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. The Systematic Catalogue of the National Gallery of Art*, Washington D.C. 2016, pp. 378-84
- R. CASCIARO, *Scultura lignea del Quattrocento in Italia: una mappa*, in «Fece di scultura di legname e colori». *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, Catalogo della mostra, a cura di A. Bellandi, Firenze 2016, pp. 103-23
- G. CHRIST *et al.*, *Transkulturelle Verflechtungen. Mediävistische Perspektiven*, Göttingen 2016

- C. DI FABIO, *L'Arca processionale del Battista nella cattedrale di Genova. Le radici internazionali e il cantiere di una micro-cattedrale gotica*, in *Orfèvrerie gothique en Europe: production et réception*, éd. par A. Antoine-König et M. Tomasi, Roma, 2016, pp. 271-94
- C. DI FABIO, *Ricezione di modelli architettonici mediterranei a Genova nel XII secolo: il muro-diaframma come paradigma*, in *Genova, una capitale del Mediterraneo tra Bisanzio e il mondo islamico. Storia, arte e architettura*, Atti del convegno di studi, a cura di A.N. Eslami, Milano 2016, pp. 195-211
- A. DUCCI, *Lacerti della decorazione pittorica medievale*, in *San Michele in Borgo. Mille anni di storia*, a cura di M.L. Ceccarelli Lemut e G. Garzella, Ospedaletto (Pisa) 2016, pp. 87-102
- A. DUCCI, *Il pulpito di San Michele in Borgo tra osservanza del modello e invenzione originale*, in *San Michele in Borgo. Mille anni di storia*, a cura di M.L. Ceccarelli Lemut e G. Garzella, Ospedaletto-Pisa 2016, pp. 121-34
- P. FANE-SAUNDERS, *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, New York 2016
- S. FILIPOVA, *Examples of Icons with Western Influences in Iconography in the Art of Macedonia. Case Study of the Icon Virgin with Child (inv. no. 81) from the Ohrid Gallery of Icons*, «Ikon», 9, 2016, pp. 187-96
- A. GALLI, N. ROWLEY, *Un vergiliato tra le sculture del Quattrocento*, in *Santa Maria Novella. La Basilica e il Convento*, a cura di A. De Marchi, 3 voll., Firenze 2015-17, II, *Dalla Trinità di Masaccio alla metà del Cinquecento*, 2016, pp. 59-95
- F. GANGEMI, *Il Molise romanico: identità e influssi di un crocevia culturale*, «Storia dell'Arte», 143-145, 2016, pp. 7-26
- P. GAUTIER DALCHÉ, *Due contemporanei di Fra' Mauro e lo spazio geografico: il medico umanista Pietro Tommasi e il filosofo naturalista Giovanni Fontana*, in *Venezia e la nuova oikoumene. Cartografia del Quattrocento / Venedig und die neue Oikoumene. Kartographie im 15. Jahrhundert*, a cura di I. Baumgärtner e P. Falchetta, Roma-Venezia 2016, pp. 97-113
- Genova nel Medioevo. Una capitale del Mediterraneo al tempo degli Embriaci*, Catalogo della mostra, a cura di C. Di Fabio, P. Melli e A. Pessa, Genova 2016
- Δ.Κ. Γιαννακόπουλος, *Δουκάτο των Αθηνών. Η κυριαρχία των Acciaiuoli*, Θεσσαλονίκη 2016
- Ioannis Canani de Constantinopolitana obsidione relatio. A Critical Edition, with English Translation, Introduction, and Notes of John Kananos' Account of the Siege of Constantinople in 1422*, ed. by A.M. Cuomo, Boston-Berlin 2016
- M. MIQUEL JUAN, *Dibujo y diseño. La práctica de la pintura gótica*, in *Ver y crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*, co-

- ord. por M. Miquel Juan, O. Pérez Monzón y M. Bueso Manzananas, Madrid 2016, pp. 15-41
- Z. MURAT, *Medieval English Alabaster Sculptures: Trade and Diffusion in the Italian Peninsula*, «Hortus Artium Medievalium», 22, 2016, pp. 399-413
- G. PETTI BALBI, *Un binomio indisoluble: navegación comercial y armamento público en Génova en los siglos XIV-XV*, in *Navegación institucional y navegación privada en el Mediterráneo medieval*, ed. R. González Arévalo, Granada 2016, pp. 41-76
- L. RADIF, s.v. *Rinuccio d'Arezzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVII, Roma 2016, pp. 627-8
- L. REBAUDO, *Un pellegrinaggio atipico. Archeologia e topografia nel Viaggio del Levante di Bernardo Michelozzi e Bonsignore Bonsignori (1497-1498)*, «Nuova rivista storica», 100, 2016, pp. 639-60
- P. RIGO, *I motivi dell'Itinerarium di Francesco Petrarca e il destinatario della Fam. XXIII 11*, «Le tre corone», 3, 2016, pp. 75-92
- S. RODGERS ALBRO, *Fabiano: City of Medieval and Renaissance Papermaking*, New Castle (DE) 2016
- F. SABATÉ, *The Ports of the Medieval Adriatic: Open Research Prospects*, «Hortus Artium Medievalium», 22, 2016, pp. 11-23
- San Michele in Borgo. Mille anni di storia*, a cura di M.L. Ceccarelli Lemut e G. Garzella, Ospedaletto-Pisa 2016
- A. SHALEM, *Passages. Meyer Shapiro's Early Travels and the Uniting Mediterranean Sea*, «Convivium», 3/2, 2016, pp. 16-35
- O. TARASOV, *Modern i drevnie ikony. Ot svjatini k šedevru*, Moskva 2016
- C. VAN DUZER, *Multispectral Imaging for the Study of Historic Maps: The Example of Henricus Martellus's World Map at Yale*, «Imago Mundi», 68, 2016, pp. 62-6
- F. VOLPERA, *Proposta di lettura delle pitture di cultura paleologa all'interno del Duomo di Genova*, «Intrecci d'arte. Dossier», 1, *Come un involucro prezioso. Forme e funzioni della decorazione ad affresco in età gotica*, Atti del convegno di studi, a cura di D. Benati, 2016, pp. 134-50
- I. WEINRYB, *The Bronze Objects in the Middle Ages*, Cambridge 2016
- 2017**
- M. BACCI, *Un ibrido di successo: il 'dittico Sterbini', la Madonna 'dal risvolto bianco' e la Vergine Konevskaja*, in *Survivals, revivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano*, a cura di N. Bock, I. Foletti e M. Tomasi, Roma 2017, pp. 469-83
- D. BALDI, *I 'Documenti del Concilio' di Firenze e quasi sei secoli di storia*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», 53, 2017, pp. 287-381
- D. BALDI, *Gli auctores nella Cosmographiae introductio (1507)*, in *'Certissi-*

- ma signa'. A Venice Conference on Greek and Latin Astronomical Texts, ed. by F. Pontani, Venezia 2017, pp. 313-48
- R. BARTALINI, *La Maestà della Loggia del Palazzo Pubblico di Siena*, in *Ambrogio Lorenzetti*, Catalogo della mostra, a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini e M. Seidel, Milano 2017, pp. 298-305
- E. BASSO, *Tra apogeo, crisi e trasformazioni: gli spazi economici di Genova nel Trecento fra Mediterraneo, Atlantico e Mar Nero*, in *Spazi economici e circuiti commerciali nel Mediterraneo del Trecento*, Atti del convegno di studi, a cura di B. Figliuolo, G. Petralia e P. Simbula, Amalfi 2017, pp. 185-207
- G. BATTISTA, s.v. *Rucellai, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXIX, Roma 2017, pp. 72-8
- L. BÖNINGER, *Die beiden oberdeutschen Kartographen Donnus Nicolaus Germanus und Henricus Martellus – auch eine (späte) Erwiderung auf Luisa Rubini Messerli*, in *11. Kartographiehistorisches Colloquium Nürnberg 2002: Vorträge, Berichte, Posterbeiträge*, hrsg. von M. Heinz, Bonn 2017, pp. 17-31
- P. CAMPODONICO, *Les génois. Une flotte militaire privée*, in *La mer dans l'histoire*, 4 voll., ed. by C. Buchet, Woodbridge 2017, II, *The Sea in History: The Medieval World. Le Moyen Âge*, ed. by M. Balard, pp. 203-14
- F. CAMPAGNA CICALA, *Pittura medievale in Sicilia*, Messina 2017
- P. CHATTERJEE, *Viewing the Unknown in Eighth-Century Constantinople*, «Gesta», 56, 2017, pp. 137-49
- M. CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona und die Wiederentdeckung Griechenlands im 15. Jahrhundert*, Petersberg 2017 (Cyriacus. Studien zur Rezeption der Antike, 9)
- M. COLLARETA, *Cinquant'anni in cento passi. Dal pulpito di Nicola nel battistero al pulpito di Giovanni nel Duomo*, in *E la Parola si fece bellezza*, Atti del convegno di studi, a cura di T. Verdon e G. Serafini, Firenze 2017, pp. 281-7
- A. DE MARCHI, *Perché vale ancora la pena di fare i conti con il Giudizio sul Duecento*, in *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, a cura di A.M. Ambrosini Massari et al., Bologna 2017, pp. 25-57
- A. DE MARCHI, *Prato 1338: una pala risarcita di Bernardo Daddi, una città che cresce sotto il segno della Cintola*, in *Legati da una cintola, l'Assunta di Bernardo Daddi e l'identità di una città*, Catalogo della mostra, a cura di Id. e C. Gnoni Mavarelli, Firenze 2017, pp. 13-29
- Z. DEMORI STANIČIĆ, *Javni kultovi ikona u Dalmaciji*, Split-Zagreb 2017
- C. DI FABIO, *La scultura nei cantieri dei magistri antelami genovesi: novità e casi di studio fra il XII e il primo XIII secolo*, in *La lezione gentile. Scritti di storia dell'arte per Anna Maria Segagni Malacart*, a cura di L.C. Schiavi, S. Caldano e F. Gemelli, Milano 2017, pp. 487-96

- C. DI FABIO, *Scultura, scrittura, araldica e trofei di guerra a Genova nel 1290: una rilettura della Lapide di Porto Pisano*, in *Un Medioevo di parole e immagini. Sinergie fra testi figurativi e letterari (sec. VIII-XIV)*, a cura di G. Ameri, Roma 2017, pp. 103-61
- S. D'OVIDIO, *The Making of an Icon: The Madonna Bruns del Carmine in Naples (13th-17th Centuries)*, in *Saints, Miracles and the Image. Healing Saints and Miraculous Images in the Renaissance*, ed. by S. Cardarelli and L. Fenelli, Turnhout 2017, pp. 229-49
- E la Parola si fece bellezza*, Atti del convegno di studi, a cura di T. Verdon e G. Serafini, Firenze 2017
- A. ELLI, *Storia della Chiesa ortodossa Tawāhedo d'Etiopia*, 2 voll., Milano 2017
- C. FARAGO, *Desiderata for the Study of Early Modern Art of the Mediterranean*, in *Can We Talk Mediterranean? Conversations on an Emerging Field in Medieval and Early Modern Studies*, ed. by B. Catlos and S. Kinoshita, London 2017, pp. 49-64
- M. IMMERZEEL, *The Narrow Way to Heaven. Identity and Identities in the Art of Middle Eastern Christianity*, Leuven 2017
- P. IRADIEL, *El Mediterráneo medieval y Valencia. Economía, sociedad, historia*, Valencia 2017
- E. LUGLI, *Linking the Mediterranean: The Construction of Trading Networks in 14th and 15th-century Italy*, in *The Globalization of Renaissance Art*, ed. by D. Savoy, Leiden-Boston 2017, pp. 158-85
- C. KNAPPETT, *Globalization, Connectivities, and Networks*, in *The Routledge Handbook of Archaeology and Globalization*, ed. by T. Hodos, London 2017, pp. 29-41
- N. KOÇHAN, A. TERCANLIOĞLU, 15. *Yüzyıl Seyyahlarının Yazmalarında Kyzikos Hadrian Tapınağı (The Cyzicus Hadrian Temple in the Diaries of Travellers of 15th Centuries)*, «Route Educational and Social Science Journal», 20, 2017, pp. 205-17
- A. MUSARRA, *La marina da guerra genovese nel tardo medioevo. In cerca d'un modello*, «Revista Universitaria de Historia Militar», 6, 11, 2017, pp. 79-108
- E. NAPOLITANO, *Le iscrizioni arabe della porta del mausoleo di Boemondo a Canosa*, «Spolia. Journal of Medieval Studies», 1, 2017, pp. 1-14
- V. PACE, *Uno sguardo dal Sud. Amboni dell'Italia meridionale: in Puglia, in Campania e in Abruzzo tra l'XI secolo e gli inizi del XIII*, in *E la Parola si fece bellezza*, Atti del convegno di studi, a cura di T. Verdon e G. Serafini, Firenze 2017, pp. 239-47
- M.L. PALUMBO, *Riflessioni sul soggiorno di Gherardo Starnina a Valenza*, «Matèria», 12, 2017, pp. 49-69
- G. PETTI BALBI, *Flottes publiques et flottes privées à Gênes au XIV^e siècle*, in

- La mer dans l'histoire*, 4 voll., ed. by C. Buchet, Woodbridge 2017, II, *The Sea in History: The Medieval World. Le Moyen Âge*, ed. by M. Balard, pp. 215-24
- J. POLZER, *Who was the primary illuminator of Guido da Pisa's Commentary on Dante's Inferno in Chantilly?*, «Studi di Storia dell'arte», 28, 2017, pp. 45-60
- R. QUIRINI-POPLAWSKI, *Sztuka kolonii genueńskich w Basenie Morza Czarne-go (1261-1475). Z badań nad zagadnieniami akulturacji w sztuce późnośredniowiecznej*, Kraków 2017
- Spazi economici e circuiti commerciali nel Mediterraneo del Trecento*, Atti del convegno di studi, a cura di B. Figliuolo, G. Petralia e P.F. Simbula, Amalfi 2017
- A. TARTUFERI, *Per il Maestro di Mezzana e alcuni appunti sulla pittura del Trecento a Prato*, «Studi di Storia dell'Arte», 27, 2016 (2017), pp. 65-82
- N. USAI, *Il dossale con Madonna e Bambino tra santi di Oristano*, Ghilarza 2017
- 2018**
- L. BESCHI, *The Parthenon Frieze: a New Proposal for its Interpretation*, prologue by A. Delivorrias, tr. by C. Christodoulou, Athens 2018
- M. BORDONE, *Le Supplicationes Variæ della Biblioteca Medicea Laurenziana: un libro su misura alla fine del Duecento*, Tesi di laurea magistrale, Firenze 2018
- F. CAGLIOTI *et al.*, *Reconsidering the Young Donatello*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 57, 2015 (2018), pp. 15-45
- R. CONTE, *Nicola de Martoni e gli Itinera ad loca sancta: uno studio comparativo*, «Archivi di Studi Indo-Mediterranei», 8, 2018.
- CRISTOFORO BUONDELMONTI, *Description of the Aegean and Other Islands*, tr. by E. Edson, New York 2018
- Cross-Cultural Interaction between Byzantium and the West, 1204-1669. Whose Mediterranean Is It Anyway?*, Papers from the Forty-Eighth Spring Symposium of Byzantine Studies, ed. by A. Lymberopoulou, London-New York 2018
- C. DI FABIO, *La torre nolare romanica della Cattedrale di Genova: immagine, cronologia, vicende, modelli, derivazioni*, in *Il restauro della cupola di San Lorenzo Chiesa metropolitana di Genova*, a cura di C. Montagni, Genova 2018
- U. DOTTI, *Petrarca, il viaggio, il paesaggio*, in F. PETRARCA, *Guida al viaggio*, 2018, pp. 11-31
- G. GALETTO, *La villa medicea di Poggio a Caiano: tra l'Atene degli Acciaiuoli ed il Granducato della Baciocchi*, Roma 2018

- C. IANNELLA, *Cultura di popolo. L'iconografia politica a Pisa nel XIV secolo*, Pisa 2018
- A. MARCHI, *Considerazioni su alcuni dipinti trecenteschi veneziani nelle Marche*, in *Pittura del Trecento nelle Marche*, Atti del convegno di studi, a cura di B. Cleri, M. Minardi e M. Israëls, Foligno 2018, pp. 99-116
- M. MARTÍ, *El alabastro valenciano y un libro de cantera de piedra del siglo XIV*, in *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material*, Congreso internacional, coord. por C. Morte García, Zaragoza 2018, p. 255-72
- A. MATTIELLO, *Visual Antiquarianism in Mystras*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 60, 2018, 1 (*Antichità, identità, umanesimo. Nuovi studi sulla cultura antiquaria del Mediterraneo in età rinascimentale*, a cura di B. de Divitiis, A. Nova e S. Vitali), pp. 9-31
- A. MUSARRA, 1284. *La battaglia della Meloria*, Roma-Bari 2018
- Notai genovesi in Oltremare. Atti redatti a Caffa ed in altre località del Mar Nero nei secoli XIV e XV*, sotto la direzione di S.P. Karpov, a cura di M.G. Alvaro et al., St. Petersburg 2018
- R. NOVAK KLEMENČIČ, *Artistic exchange between Dubrovnik and Naples in the time of Alfonso d'Aragona / Umělecká výměna mezi Dubrovnikem a Neapolí v době Alfonse v. Aragonského*, «Convivium», 5/1, 2018, pp. 170-83
- F. PETRARCA, *Guida al viaggio da Genova alla Terra Santa (Itinerarium Syriacum)*, a cura di U. Dotti, Milano 2018
- S. PETROCCHI, scheda 19, in *Restituzioni 2018. Tesori d'arte restaurati*, Catalogo della mostra, a cura di C. Bertelli e C. Bonsanti, Venezia 2018, pp. 219-25
- A. RAMBERTI, *Pera nella memoria dei Genovesi: notizie e tradizioni (gli oggetti sacri pervenuti dopo la caduta di Costantinopoli)*, «Porphyra», 14, 26, 2018, pp. 5-77
- H.S. SAĞLAM, *Urban palimpsest at Galata & an archtectomy inventory study for the Genoese colonial territories in Asia Minor*, Ph.D. thesis, Milano 2018
- CH.D. STATHAKOPOULOS, *Sister, Widow, Consort, Bride. Four Latin Ladies in Greece (1330-1430)*, in *Cross-Cultural Interaction between Byzantium and the West 1204-1669. Whose Mediterranean is it anyway?*, Papers from the Forty-Eighth Spring Symposium of Byzantine Studies, ed. by A. Lymberopoulou, London-New York 2018, pp. 236-57
- S. TOGNETTI, *Gli uomini d'affari toscani nella Penisola Iberica (metà XIV secolo-inizio XVI secolo)*, «eHumanista», 38, 2018, pp. 83-98
- I. TRIVA, *Ljubo Karaman "On the Paths of Byzantine Characteristics in Art": Almost Sixty Years Later*, in *Liminal Spaces of Art between Europe and the Middle East*, ed. by I. Prijatelj Pavičić et al., Cambridge 2018, pp. 161-74
- N. USAI, *La pittura nella Sardegna del Trecento*, Perugia 2018

- C. VAN DUZER, *Henricus Martellus's World Map at Yale (c. 1491). Multispectral Imaging, Sources, and Influence*, Cham (CH) 2018
- C. VAN DUZER, B. POLO MARTÍN, *A Newly Discovered Fragment of Ptolemy's Geography from the Workshop of Piero del Massaio*, «Imago Mundi», 70, 2018, pp. 212-20
- K. WOODS, *Cut in Alabaster. A Material of Sculpture and its European Traditions 1300-1530*, London-Turnhout 2018
- E. ZAPPASODI, *Ristudiando Gherardo Starnina. Materiali e comparazioni per i politici con i pilieri*, «Nuovi Studi», 23, 2017 (2018), pp. 61-87

2019

- L'apogeo di Ravello nel Mediterraneo. Cultura e patronato artistico di un'élite medievale*, a cura di M. Giannandrea e P.F. Pistilli, Roma 2019
- V. ASCANI, *I maestri di Arogno. Architetti e scultori del Duecento dalla Toscana alle Alpi*, Pregassona-Lugano 2019
- N. BADOUD, *Early Explorers of Rhodes 1342-1853*, in *Documenting Ancient Rhodes: Archaeological Expeditions and Rhodian Antiquities*, Acts of the International Colloquium held at the National Museum of Denmark, ed. by S. Schierup with the assistance of S. Hoffmann, Aarhus 2019, pp. 36-50
- Z. DEMORI STANIČIĆ, *Nove poznaje o triptihu Majke Božje Trsatke*, in *Vera imago G. V. Mariae Tarsactensis*, uredila M. Vicelja Matijašić, Rijeka 2019, pp. 31-42
- C. DI FABIO, *I magistri Antelami a Genova fino al primo Duecento: origini ed esiti artistici di un fenomeno storico e di un monopolio*, in *Storia di Parma*, 10 voll., Parma 2008-20, VIII/1, *La storia dell'arte: secoli XI-XV*, a cura di A.C. Quintavalle, 2019, pp. 75-93
- F. ELSIG, *Connoisseurship et histoire de l'art: considerations méthodologiques sur la peinture des XV^e et XVI^e siècles*, Genève 2019
- English Alabaster Sculptures in their Cultural Contexts*, ed. by Z. Murat, London 2019
- S. FACCHINETTI, *Storie e segreti del mercato dell'arte: opere, collezionisti, mercanti*, Bologna 2019
- C. FIORAVANTI, *Il magistero della pietra. Giuliano Fiorentino, imaginero nel Mediterraneo occidentale del primo Quattrocento*, tesi di perfezionamento (Ph.D. thesis), Pisa, Scuola Normale Superiore, 2019
- S. GENTILE, «*La Cosmographia di Ptolomeo con la pictura fece venire insino da Costantinopoli...*», in *Libri e biblioteche di umanisti tra Oriente e Occidente*, a cura di S. Martinelli Tempesta, D. Speranzi e F. Gallo, Milano 2019, pp. 209-32
- E.H. GOMBRICH, *La Cappella Sassetti rivisitata. Santa Trinita e Lorenzo de' Medici* in ID., *Immagini e parole*, a cura di L. Biasiori, Roma 2019

- Inschriften-kulturen im kommunalen Italien. Traditionen, Brüche, Neuanfänge*, hrsg. von K. Bolle, M. von der Höh, N. Jaspert, Berlin 2019
- A. MUSARRA, *Il mastro a doppia registrazione di una galea genovese del Trecento: il registro della Sant'Antonio (1382)*, in *Tripulacions i vaixells a la Mediterrània medieval*, Seminario internacional, coord. por R. Salicrú i Lluch, Barcelona 2019, pp. 159-76
- A. MUSARRA, *Nuove spigolature genovesi. Quattro documenti sul mancato ritorno a Cipro di Giacomo I di Lusignano (1383)*, «Επετηρίδα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών» [Cyprus Research Centre Annual Review], 39, 2019, pp. 191-216
- A. MUSARRA, *The Role of Famagusta in Genoese Maritime Routes between the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, in *Famagusta Maritima: Mariners, Merchants, Pilgrims and Mercenaries*, ed. by M.J.K. Walsh, Leiden 2019 (Brill's Studies in Maritime History, 7), pp. 130-43
- A. NEFF, *A Soul's Journey: Franciscan Art, Theology, and Devotion in the Supplicationes variae*, Toronto 2019
- P.F. PISTILLI, *Le radici di un artista meridionale: Nicola di Bartolomeo da Foggia*, in *L'apogeo di Ravello nel Mediterraneo. Cultura e patronato artistico di un'élite medievale*, a cura di M. Giannandrea e P.F. Pistilli, Roma, 2019, pp. 357-84
- Vera imago G. V. Mariae Tarsactensis*, uredila M. Vicelja Matijašić, Rijeka 2019

2020

- M. BACCI, *Greek Madonnas and Venetian Fashion*, «Convivium», 7/1, 2020, pp. 152-77
- M. BACCI, *Icone trecentesche della 'Schöne Madonna'*, «Arte medievale», s. IV, 10 (Arte e artisti tra Bisanzio e l'Occidente dopo la Quarta Crociata (1204-1430), Atti del convegno di studi, a cura di M. Castiñeiras et al.), 2020, pp. 247-60
- M. BACCI, *On the Prehistory of Cretan Icon Painting*, «Frankokratia», 1/2, 2020, pp. 108-64
- D. BALDI, *La rinascita dei 'Documenti del Concilio' di Firenze*, in *Griechisch-byzantinische Handschriftenforschung. Traditionen, Entwicklungen, neue Wege*, hrsg. von C. Brockmann et al., 2 voll., Berlin-Boston 2020
- V. CAMELLITI, *Artisti e committenti a Pisa, XIII-XV secolo. Storie di stemmi, immagini, devozioni e potere*, Pisa 2020
- M.A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *Un nuovo contest per la Madonna Kahn? Michele VIII, l'Unione delle Chiese e la sconcertante connessione con Calahorra*, «Arte Medievale», s. IV, 10, 2020, pp. 261-82

- D. DONETTI, *Francesco da Sangallo e l'identità dell'architettura toscana*, Roma 2020
- B. FIGLIUOLO, *Alle origini del mercato nazionale. Strutture economiche e spazi commerciali nell'Italia medievale*, Udine 2020
- S. GENTILE, *Intorno alla traduzione latina della Geographia di Tolomeo*, in *La traduzione latina dei classici greci nel Quattrocento in Toscana e in Umbria. Nel 575° anniversario della scomparsa di Leonardo Bruni (9 marzo 1444)*, a cura di J. Butcher e G. Firpo, Umbertide 2020, pp. 47-62
- L. GEYMONAT, L. LAZZARINI, *A Nativity Cycle for the Choir Screen of San Marco, Venice*, «Convivium», 7/1, 2020, pp. 80-113
- M. GÓMEZ-FERRER LOZANO, “*De la mà de un florentí*” y “*De mestre Marçal*”. *Los dibujos del pintor valenciano Joan Moreno (1382-1448) y el cuaderno de los Uffizi*, «Archivo Español De Arte», 93/371, 2020, pp. 189-204
- D. IGUAL LUIS, *En las rutas del Mediterráneo: naves y operadores económicos del siglo XV entre la Corona de Aragón e Italia*, in *Rutas de comunicación marítima y terrestre en los reinos hispánicos durante la Baja Edad Media. Movilidad, conectividad y gobernanza*, coord. por J.A. Solórzano Telechea y F. Martín Pérez, Madrid 2020, pp. 135-60
- D. LUCIDI, *Dello Delli pittore e scultore fiorentino. Spunti attributivi e spigolature d'archivio*, «Predella», 47, 2020 - Miscellanea, pp. 63-94 (LXIII-LXXXI)
- A. MARKHAM SCHULZ, *Unpublished Documents on Venetian Architects and Sculptors: Jacobello and Pierpaolo Dalle Masegne, Filippo di Domenico, Tullio Lombardo, and Others*, «Arte veneta», 76, 2019 (2020), pp. 230-9
- R. MARRONE, *La cappella di San Nicola nell'antico episcopio di Pistoia e il suo ciclo pittorico. Stile, contesto, significato*, «Prospettiva», 177, 2020, pp. 22-69
- R. MOROSINI, *Il mare salato. Il Mediterraneo di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Roma 2020
- A. MUSARRA, *Il Grifo e il Leone. Genova e Venezia in lotta per il Mediterraneo*, Roma-Bari 2020
- A. NEFF, *The Senses and the Soul's Re-Formation in the Supplicationes variae*, in *Aesthetic Theology in the Franciscan Tradition. The Senses and the Experience of God in Art*, ed. by X. Seubert and O. Bychkov, New York-London 2020, pp. 93-125
- L. Pisani, *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Cinisello Balsamo (Milano) 2020
- F.K. YEGÜL, *The Temple of Artemis at Sardis*, Cambridge (MA)-London 2020 (Archaeological Exploration of Sardis, Report 7)

2021

- M. BACCI, *Βένετο-βυζαντινές αλληλεπιδράσεις στη ζωγραφική εικόνων (1280-1450)*, Μνήμη Μανόλη Χατζιδάκη, Ακαδημία Αθηνών, 28 Φεβρουαρίου 2017, Αθήνα 2021
- B. KILLERICH, *Spolia in Byzantine Art and Architecture*, in *Oxford Handbook of Byzantine Art and Architecture*, ed. by E.C. Schwartz, New York 2021
- A. MUSARRA, *Economic migrants or commuters? A Note on the Crews of Genoese Galleys in the Medieval Mediterranean, 14th-15th Centuries*, in *Multi-ethnic Cities in the Mediterranean World*, ed. by M. Folin, A. Musarra and H. Porfyriou, 2 voll., New York-London 2021, I, *Culture and Practices of Coexistence, 13th-17th Centuries*, ed. by M. Folin and A. Musarra, pp. 62-75
- A. MUSARRA, *Medioevo marinaro. Prendere il mare nell'Italia medievale*, Bologna 2021
- E. NERI LUSANNA, *Oltre il dipinto e tra i margini: alle origini di Manfredino da Pistoia*, in «*Al di là del testo e fra i margini*». *Studi di Storia dell'arte in ricordo di Anna De Floriani*, a cura di G. Ameri, Genova, 2021, pp. 114-25
- R.K. PITT, *Early Travelers and the Rediscovery of Athens*, in *The Cambridge Companion to Ancient Athens*, ed. by J. Neils and D.K. Rogers, Cambridge 2021, pp. 437-48
- T. TANOULAS, *The Topography of the Athenian Acropolis Revisited: The Post-Herulian and Frankish Fortifications in the West Slope and the Ducal Residence at the Propylaia*, in *Byzantine Athens*, Proceedings of a conference, ed. by H. Saradi in coll. with A. Dellaporta, Athens 2021, pp. 319-34
- A. TARTUFERI, *Francesco Traini, un volume e la santa Barbara ritrovata*, Signa (Firenze) 2021

2022

- M. FERRETTI, *Andrea da Murano, 1494*, «*Ricche minere*», 17, 2022, pp. 5-31
- L. TANZINI, *Cosimo de' Medici. Il banchiere statista padre del Rinascimento fiorentino*, Roma 2022

In corso di stampa

- A. MUSARRA, *L'alleanza difficile. Guerra, commercio e diplomazia tra Genova e Costantinopoli negli anni Sessanta del Duecento*, in *Il pallio di San Lorenzo*, a cura di M. Angar e A. Hoffmann, Firenze, Kunsthistorisches Institut (in corso di stampa)

Crediti fotografici

DI FABIO, *Le vie dell'ordinario. Genova, il Tirreno e il Mediterraneo nel XIV secolo*

fig. 1: archivio Clario Di Fabio, Genova; figg. 2-6: foto Clario Di Fabio, Genova; fig. 7: A.M. CIARANFI, *Disegni e miniature nel codice laurenziano "Suplicationes variae"*, «Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte», 1/3, 1929, pp. 325-38; fig. 8: Creative Commons - <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simonida.jpg>; figg. 9-10: R. QUIRINI POPEŁAWSKI, *Sztuka kolonii genueńskich w Basenie Morza Czarnego (1261-1475). Z badań nadzagadnieniami akulturacji w sztuce późnośredniowiecznej*, Kraków 2017, pp. 149 e 153.

PALOZZI, *L'Adriatico e la «nuova talassologia» del Mediterraneo*

fig. 1: © Archivio di Stato di Firenze, su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali (ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualunque mezzo è vietata); fig. 2: © Archivio Naya Böhm Venezia in H. Hellenkemper, M. Carrieri, *Der Schatz von San Marco in Venedig*, Milano, 1984; fig. 3: foto Giovanni Lattanzi in F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo. L'età normanno-sveva*, Pescara 2004; fig. 4: © Fondazione Zeri; fig. 5: Concattedrale Basilica di San Sabino di Canosa di Puglia; fig. 6: Fermo, Museo della Cattedrale: Cortesia del Museo; fig. 7: Parsifall, Wikipedia, CC BY-SA 3.0; figg. 8 e 12: foto Francesco Gandolfo in F. Gandolfo, *Il senso del decoro*, Artemide, Roma 2014, pp. 59 e 98; fig. 9: fotografia: Annalisa Proietti Cignitti, rocaille.it; figg. 10, 13-16: foto dell'autore; fig. 11: fotografia tratta da *Il Viandante*, CD ROM multimediale interattivo realizzato da Basileus soc. coop., edizione Ufficio Stampa del Consiglio Regionale della Regione Basilicata, Potenza, 2000; fig. 12:

FERRETTI, *Una situazione di costa: esempi nella pittura della prima metà del Trecento a Pisa*

figg. 12, 14 (Archivio fotografico della Soprintendenza); fig. 20 (Archivio fotografico del Museo Civico di Torino).

Tutte le altre immagini sono dell'archivio dell'autore

BACCI, *Reti, miscugli e grovigli 'adriatici' nel secolo XIV*

figg. 1-4: Michele Bacci, archivio dell'autore; fig. 5: Fototeca del Kunsthistorisches

Institut in Florenz-Max-Planck-Gesellschaft; fig. 6: da S. Petković, *Εικόνες Ιεράς Μονής Χιλανδαρίου*, Agion Oros 1997, p. 80; fig. 7: P. Barnabini su autorizzazione della Soprintendenza SABAP di Ravenna, Forlì-Cesena, Rimini - concessione SABAP-RA, MIBACT; fig. 8: da S. Petković, *Εικόνες Ιεράς Μονής Χιλανδαρίου*, Agion Oros 1997, p. 81; fig. 9: da Finarte. Arredi e dipinti antichi dal XIV al XIX secolo. Milano, 29 settembre 2009. Asta 1450, Milano 2009, p. 113, n. 22; fig. 10: da Th. Papazotos, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Nea Smyrni 1997, fig. 72.

BERARDI, *Un'ombra della sua gloria. La percezione occidentale di Bisanzio nel XV secolo*

fig. 1: gentile concessione Bayerische Staatsbibliothek München; figg. 2-5: foto dell'autore; fig. 6: C. DIEHL, *Justinien et la civilisation byzantine au VIe siècle*, Paris 1901, p. 27.

GENTILE, *La riscoperta di Tolomeo nel Quattrocento*

figg. 1-4: © Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

DIANA, *Le vie dell'antiquaria nel Mediterraneo orientale*

fig. 1: © Staatsbibliothek zu Berlin - PK https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN666086486&PHYSID=PHYS_0001; fig. 2: *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, introduzione e note di C. Huelsen, Lipsia 1910, p. 29; fig. 3: © BnF <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200482m/f15.item.planchecontact>.

BALDI BELLINI, *Il Concilio di Firenze*

figg. 1-7: © Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze

FIORAVANTI, *Indagini su un artista viaggiatore nella prima metà del Quattrocento*

Le immagini sono tutte dell'archivio dell'autrice, tranne:

fig. 14 © Alessandro Sirigu; fig. 18 © David Lucidi; fig. 25 © Michele Fanucci.

Per omnia litora. Interazioni artistiche, politiche e commerciali lungo le rotte del Mediterraneo tra XIV e XV secolo

a cura di Alessandro Diana e Caterina Fioravanti

Delineare una geografia dei centri di cultura e produzione artistica del Mediterraneo all'alba della prima età moderna implica una riconsiderazione dei rapporti politici e commerciali intercorsi lungo le sue sponde: dall'Aragona all'Egitto mamelucco, dagli 'imperi coloniali' di Genova e Venezia al Maghreb, fino alla multiforme realtà egea. È su questo sfondo che agirono, spesso da comprimari, artisti, mercanti, ambasciatori, clerici, eruditi e pellegrini. L'aggiornamento di portolani e carte nautiche incrementò la mobilità di persone e oggetti, incentivando la grande rivoluzione marittima che interessò il Mediterraneo fra Tre e Quattrocento, preludio alle esplorazioni transoceaniche che decretarono il progressivo decadimento dei suoi antichi empori a favore dei porti dell'Europa atlantica.