

PARAGONE

*Rivista mensile di arte figurativa e letteratura
fondata da Roberto Longhi*

ARTE

Anno LXXV - Terza serie - Numero 173-174 (887-889)
Gennaio-Marzo 2024

SOMMARIO

EDITORIALE

BRUNO TOSCANO: *Un frammento per la biografia intellettuale
di Mina Gregori*

SONIA CHIDO: *'Gaddo Gaddi': nuove opere e qualche riflessione* -
MARTINA BORDONE: *Il catechismo per un laico nella Liguria di primo Tre-
cento* - MAURO MINARDI: *Un dittico del Maestro di Verucchio ricostruito* -
VIRGINIA CARAMICO: *Una sconosciuta icona opistografa del Maestro di Beffi*

APPUNTI

*Da un inventario ottocentesco di Santa Croce: Bartolomeo Bulgarini
per Arcetri, Giovanni del Biondo per le Campora (Giovanni Giura)*

RICERCHE D'ARCHIVIO

*Un documento inedito per la 'Maestà' di Cimabue in Santa Trinita
(Alice Chiostrini)*

Mandragora

Redattori

MARIA CRISTINA BANDERA, DANIELE BENATI, CARLO BERTELLI,
PIER PAOLO DONATI, ELENA FUMAGALLI, MINA GREGORI,
ANTONIO PAOLUCCI †, BRUNO TOSCANO

Segreteria di redazione

NOVELLA BARBOLANI DI MONTAUTO
SONIA CHIODO

Traduzione dei riassunti a cura di

FRANK DABELL

PARAGONE ARTE IS A PEER-REVIEWED JOURNAL

Direzione

via Capo di Mondo, 61 - 50136 Firenze
Tel. +39 055 2654384 - Fax +39 055 2655120
E-mail: redazione.arte@paragone.it

Amministrazione

Mandragora

via Capo di Mondo, 61 - 50136 Firenze
Tel. +39 055 2654384 - Fax +39 055 2655120
E-mail: info@paragone.it
www.paragone.it

Grafiche Martinelli, Bagno a Ripoli
Finito di stampare nel mese di marzo 2024

*Questo numero di Paragone
è dedicato a Mina Gregori, in occasione
del suo centesimo compleanno.*

VIRGINIA CARAMICO

UNA SCONOSCIUTA
ICONA OPISTOGRAFA
DEL MAESTRO DI BEFFI

Nebraska, Omaha, Joslyn Art Museum. È all'apparenza bizzarra, di certo inattesa, la collocazione attuale di questa nuova, piccola gemma della pittura tardogotica d'Abruzzo /tavole 44, 45/: una tavoletta opistografa, lunga poco più di un foglio A4 (31 x 18 cm), inedita, se non fosse per una scheda dedicatale nel catalogo del museo che reca un'incongrua attribuzione al pittore senese Luca di Tommè¹.

Dalla parte del recto, la 'Madonna col Bambino' nel tipo dell'*Eleousa*, ovvero con il Figlio stretto teneramente a sé, risalta drammaticamente per effetto del ritaglio all'altezza della clavicola (*Schulterbüste*), una soluzione formale che, simulando un effetto di prossimità fisica del soggetto sacro in una sorta di *face to face*, serviva a indurre nel riguardante un coinvolgimento devozionale radicale ed empatico². Dalla parte del verso, si trova il 'Volto di Cristo' rappresentato secondo i canoni iconografici della 'Veronica': la reliquia della *vera icona* di Gesù, custodita nella basilica di San Pietro a Roma, almeno sin dall'XI secolo e fino al Sacco dei lanzichenecchi (1527)³. Balza subito all'occhio il sensibile scarto conservativo esistente tra le due facce, che è in realtà documento significativo di come il pannello venisse accostato e fruito in origine. Rispetto alla 'Madonna', che ha patito una consunzione superficiale diffusa e, direi, fisiologica, la 'Veronica' appare uniformemente annerita da uno

spesso strato di sporco e finanche parzialmente mutila, avendo perduto porzioni estese di pittura in corrispondenza delle ciocche dei capelli e della barba, parti di cui si riesce a risarcire la silhouette solo seguendo le incisioni di contorno. Sono, queste, tracce piuttosto sicure di un'afezione devozionale che, facilitata dalla maneggevolezza del pannello, dovette rivolgersi in via preferenziale all'immagine di Cristo, via via consumata a forza di baci e carezze, come spesso accadeva a effigi di siffatto statuto iconico e indulgenziale⁴.

Il dipinto è oggi incastonato in una cornice di galleria, con largo passepartout in vellutino rosso, che ha sostituito una precedente cornicetta lignea modanata ancora documentata nelle più antiche riprese fotografiche della ditta Brogi di Firenze (Bologna, Fototeca Federico Zeri, inv. 23102) /tavola 46/⁵. L'inquadratura *closed-up*, centrata sui volti della Vergine e del Bambino, le dimensioni contenute del formato, certamente originali, così come le suggestive scelte iconografiche dispiegate sono indizi dell'antica afferenza del dipinto alla sfera della preghiera individuale, ma la stessa tipologia contribuì forse a solleticare gli appetiti collezionistici, determinando la precoce migrazione oltreoceano del pannello. Questo fu infatti tra le molte opere dell'ecclettica collezione fiorentina dell'antiquario Elia Volpi, ideatore della casa-museo di palazzo Davanzati a Firenze, messe in vendita *en bloc* nel 1916, in una delle tre grandi 'aste Volpi' organizzate a New York dall'American Art Association⁶; dopo un breve passaggio nelle mani dei collezionisti newyorkesi Mrs. e Mr. James Warren Lane⁷, essa fu poi acquisita da Robert Lehman che nel 1945 la donò finalmente al Joslyn Memorial di Omaha⁸.

Il pannello mi è noto da tre fotografie che riproducono la sola 'Madonna col Bambino' e si conservano nella Fototeca della Fondazione Federico Zeri a Bologna (invv. 23102, 23103, 23104), indicizzate sotto il nome di Martino di Bartolomeo: l'intestazione riflette il parere attributivo espresso dallo stesso Zeri nel monumentale catalogo di censimento dei dipinti italiani conservati nei musei statunitensi⁹. Un'altra riproduzione della 'Madonna' si conserva nella Fototeca di Villa I Tatti, a

Firenze (inv. 21353), sotto il nome di Jacopo Avanzi: Bernard Berenson acquisì probabilmente la fotografia nell'agosto del 1947, data in cui Nicky Mariano aveva in effetti indirizzato a Eugene Kingman, a quel tempo direttore del Joslyn Memorial, un'expertise più cauta del dipinto in favore di "somebody of the Bolognese School"¹⁰.

È significativo che le due diverse direttrici stilistiche, padana e senese, additate rispettivamente da Berenson e Zeri per spiegare questo curioso quadretto, siano le stesse che hanno segnato il corso dei primi, difficili tentativi di inquadramento critico del pittore che ne è il vero autore: il Maestro del trittico di Beffi, vertice del tardogotico in Abruzzo, creato progressivamente, a partire dagli studi di Ferdinando Bologna, intorno al trittico già nella parrocchiale di Santa Maria del Ponte a Tione, presso Beffi (1410-1415 circa), e ora nel Museo Nazionale d'Abruzzo all'Aquila /*tavola* 47/¹¹. Incrementato, nel tempo, per via di aggiunte varie e cospicue (pitture murali, dipinti su tavola, miniature, policromie di sculture lignee e finanche disegni per smalti)¹², il corpus ascritto al pittore – che è forse identificabile con il teramano Leonardo di Sabino, "habitor" e "civis Sulmone"¹³– ne consegna un profilo stilistico nitido e ben riconoscibile, ma dalla genesi meticciosa e parzialmente incerta, come del resto ben si addice a un fenomeno tanto innervato nelle complesse trame geografiche del tardogotico peninsulare. Estraneo a contatti significativi con la corrente senese di uno Jacopo di Mino del Pellicciaio o di Martino di Bartolomeo, cui Enzo Carli e Ferdinando Bologna avevano addebitato la sua prima formazione¹⁴, il pittore sembra radicare, piuttosto, il fondamento stilistico della sua carnale espressività in quegli stimoli tardo-trecenteschi alla descrizione graffiante del reale propagatisi lungo la dorsale adriatica dalle regioni mediopadane e, in particolare, dalla città di Bologna, toccando prima le Marche, grazie all'attività di Andrea de' Bruni tra Ancona, Fermo e *Pausula/Corridonia*¹⁵, poi l'Abruzzo, per il tramite decisivo di Antonio d'Atri, al quale si deve la grinta vitalesca delle 'Storie di San Giovanni Battista' in San Domenico all'Aquila (1377-1378)¹⁶.

Tali componenti genetiche, particolarmente evidenti nel grande dossale francescano con la 'Dormitio Virginis' (già Firenze, collezione Enrico Frascione; ora L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo) /tavola 48/, tipologicamente e iconograficamente simile all'*antependium* di Olivuccio di Ceccarello per la chiesa anconetana di Santa Maria della Piazza (Ancona, Pinacoteca comunale)¹⁷, sono state messe progressivamente a fuoco dagli studi di Andrea De Marchi, di Serena Romano e, infine, di Cristiana Pasqualetti¹⁸, la quale ha poi dimostrato come queste istanze avessero intersecato a Sulmona una corrente autoctona, a sua volta nutrita dagli apporti neoassistiati dei trecentisti 'di confine', come il Maestro di Fossa e il Maestro del Crocifisso d'argento¹⁹: la corrente, cioè, incarnata dal Maestro di Campo di Giove, attivo nella regione valvense nella seconda metà del Trecento e autore delle sedici tavolette che componevano anticamente gli sportelli del tabernacolo ligneo della chiesa di Sant'Eustachio a Campo di Giove (1370 circa), nonché del ciclo con le 'Storie di San Francesco' della cappella dei conti di Celano, nella chiesa francescana di Castelvecchio Subequo (1379 circa)²⁰.

Questi diversi rivi – quali fluenti dalle fonti adriatiche, quali dalle appenniniche – finirono col fondersi nelle rapide del goticismo sfrenato del Maestro di Beffi, fatto di eccessi espressivi e di descrizioni, non di rado aneddotiche, delle minuterie del mondo. L'attenzione che nella 'Maddalena in estasi' (già Parigi, collezione Giovanni Sarti)²¹ il pittore presta a differenziare le varietà arbustive ingemmate nelle rocce della quinta trova confronto – prima ancora che con il praticello dello scomparto centrale del trittico di Beffi – con il prato trapunto di fiori e di ciuffetti erbacei di una bella pala centinata, inedita, con la 'Madonna col Bambino, tra angeli e i Santi Giovanni Battista ed Evangelista' (Bologna, Fototeca F. Zeri, invv. 31406, 31407), della quale ignoro l'ubicazione attuale /tavola 49/²². In una composizione altrimenti misurata, ingentilita dalla cornice ad archetti trilobi che accompagna il *décalage* ritmico del drappo postergale, alcuni dettagli brillano come promesse di un'imminente detonazione espressiva. La forza di

gravità sembra non avere presa sullo schiocco arrovellato del lembo del manto di San Giovanni Evangelista, né sul cartiglio del Battista che, rinvoltendosi su sé stesso, resta infine fermo a mezz'aria, incongruamente in piano; delizioso, ancora, il Bambino che non sa trovare posa tra le braccia della Madre: con la gambina accavallata sull'avambraccio di Maria – come in Antonio d'Atri, nell'affresco del Museo Barbella di Chieti (1370 circa, dalla chiesa teatina di San Domenico); come nel Maestro della cappella Caldora, nella giovanile lunetta della chiesa di Sant'Agostino a Sulmona (1404-1406 circa; ora ivi, ma Museo Civico)²³ –, Gesù si rigira su sé stesso per impartire la benedizione all'Evangelista, con la prestezza di chi è stato or ora richiamato a un compito da altre faccende.

L'indirizzo dirompente del Maestro di Beffi trovò il suo manifesto più eloquente negli affreschi del presbiterio della chiesa aquilana di San Silvestro (post 1403), dipanati intorno alla 'Maiestas Domini' della calotta absidale e alla 'Madonna di Loreto' che, nella volta presbiteriale, fa da pernio compositivo a una girandola caleidoscopica di angeli musicanti²⁴. Il ciclo fu fondamentale per l'acculturazione dei più promettenti allievi del Maestro di Beffi. Molto prima che il Maestro di Loreto Aprutino desse la sua recensione degli angeli di San Silvestro nella volta di Santa Maria della Rocca a Offida (1423)²⁵, il Maestro della cappella Caldora era esploso a Subiaco, nel 1408, trasfondendo nelle pitture dell'antico coro monastico della chiesa abbaziale di Santa Scolastica il meglio dell'impresa aquilana, forse da poco conclusa²⁶: nello specifico, da lì egli trasse, oltre al nitore grafico dei profili e ai panneggi cangianti e arrovellati, con creste lustrate come sbalzi metallici, l'idea del turbinio allucinato degli angeli che roteano intorno al Cristo dell'Ascensione, ma arrivò a stravolgerne l'equilibrata *varietas* conferendo ai messaggeri celesti sublacensi una gestualità febbrile, più esagitata.

Alla maniera selvatica delle pitture di San Silvestro si ancora saldamente la posizione stilistica e cronologica della tavoletta statunitense che qui si presenta. Mettendo la severa Madonna di Omaha accanto alla Vergine che, all'Aquila, si inginocchia in

‘Deesis’ alla destra del ‘Redentore’ /*tavola 50a, b/*, se ne testa facilmente la vicinanza. Nel ricadere dalla sommità del capo, il manto si apre a tendina sulla cima della fronte, larga e piatta, e da lì scende con un ritmo sclerotico e bizantineggiante di balze lineari, d’impressione più ieratica che naturalistica. Nei volti si scopre un repertorio di caratteri fisionomici che non potrebbero essere più tipici del Maestro, trattati – in entrambi i casi – con una durezza grafica e plastica che molto giova all’efficacia espressiva delle figure: le sopracciglia sottilissime e sfreccianti; gli occhi felini, serrati tra palpebre gonfissime; la canna nasale diritta e levigata dalla luce; il mento globulare e protrudente. La caratterizzazione geometrica della fisionomia della Vergine le conferisce un senso di robustezza androgina, ancor più evidente nello sbalzo netto che evidenzia il muscolo nervoso del suo collo taurino, irrigidito dal moto di lenta torsione del capo: in questo particolare si condensa un vigore plastico degno della possanza corporale delle sculture del lombardo Alberto da Campione, attivo a Bologna almeno dal 1396 fino ai primissimi anni del secolo successivo, e fa pensare, in particolare, alla Madonna della ‘Incoronazione della Vergine’ del monumento funebre di Pietro Canetoli (Bologna, chiesa di San Francesco), connotata da un’analoga forza muscolare²⁷.

Di contro, il Bambino sta quasi stretto nei limiti asfittici del *close-up* per quella sua morbidezza scoppiante delle carni che chiama in causa l’aspetto similmente florido del Bambino del trittico di Beffi, col volto pieno e gioviale degli infanti /*tavola 51a, b/*. In un caso e nell’altro la faccina pasciuta è incorniciata da ricciolotti gonfi e ben torniti da cui scappa – dettaglio di lezioso naturalismo – qualche capellino *decoffé*, più corto e indomabile. La bella vesticciola, di un giallo tutto sommato ancora smagliante, si aggrappa al braccio producendo un rabesco di pieghe lustrate e sbalzate /*tavola 52a/*, disciplinato a una partitura disegnativa che è quasi una sigla distintiva del Maestro di Beffi al tempo della sua prima maturità. Il tessuto scivola lento sulla parte interna del braccino, dove si arriccia dolcemente in crestine occhiate, serpentine e sguscianti; le stesse, nella parte inferiore della manica, vanno poi ad aprirsi

in pieghe falcate, via via più larghe, che assecondano e amplificano la curvatura anatomica del gomito, così accrescendo la definizione volumetrica del corpo. Dal dossale francescano /*tavola 52b*/, agli affreschi di San Silvestro /*tavola 53*/, fino al trittico eponimo /*tavola 54a*/, la ragione costruttiva dei panneggi risiede nella stessa tensione plastica che si osserva nella manica del Bambino di Omaha e rappresenta, a suo modo, un'evoluzione in senso calligrafico dei panneggi sfogliati delle cappe extralarge entro cui il Maestro di Campo di Giove rinvolge i corpi dei frati delle 'Storie di San Francesco', a Castelvecchio Subequo /*tavola 54b*/.

Dalla parte del tergo, la 'Veronica' è pressoché illeggibile per lo stato in cui versa: ma, a ben guardare, il taglio 'a mandorla' degli occhi di Cristo, che si allungano verso le tempie sotto arcate sopracciliari finissime, o il naso con le narici piatte e larghe sono dettagli che si prestano bene a un confronto con la fisionomia del 'Cristo redentore' in San Silvestro all'Aquila /*tavola 55a, b*/.

Le opzioni decorative dell'oro dispiegate nella tavoletta sono limitate, ma anch'esse compatibili con quelle tipiche del pur contenuto repertorio del Maestro di Beffi, pittore curioso, ma non particolarmente estroso e abile nel sondare le possibilità delle tecniche orafe. Nel lato della 'Madonna col Bambino', le finiture preziose degli abiti sono affidate a un uso insistito della doratura a missione con cui si trapunta di motivi pseudo-islamici il bordo del manto della Vergine, lo scollo della veste e la cuffia, mentre sottili motivi geometrici, ora a malapena visibili, ornano la manica della tunica di Cristo. Il nimbo di Maria ha un pattern simile a quello impiegato nell'aureola del Bambino nel centrale del trittico di Beffi, seppur trattato in modo più compendioso /*tavola 56a, b*/.

Sulla fascia centrale granita, contornata sopra e sotto da due giri di alveolini semisferici punzonati, si stagliano a risparmio lettere alfabetiche tracciate in una grafia arzigogolata che imita i caratteri cufici: al netto della consunzione superficiale dell'oro e delle lacune calcolate nella resecazione programmata del giro dell'aureola, funzionale a enfatizzare il *close-up*, sembra di poter leggere ancora poche lettere

evocanti la *salutatio angelica* (“Ave [Maria grat]ia Pr[ena]”). Il nimbo di Gesù varia, rispetto a quello materno, per l’occorrenza di una forma a sei petali punzonata usata assiduamente dal Maestro di Beffi, quasi un suo “marchio di fabbrica” messo a profitto tanto nei dipinti su tavola, quanto nelle pitture murali e nelle miniature /*tavola 57b*/²⁸; lo stesso motivo ornamentale è impiegato, in due giri sovrapposti, anche nel nimbo di Cristo, a tergo della tavola, ma qui accoppiato in una combinazione unica con il nastrino ondulato ‘cancorrente’ inciso a mano libera /*tavola 57a*/: il modulo va spiegato, forse, come risultato di una semplificazione empirica del motivo dell’“undulating vine” tipico della pittura fiorentina di metà Trecento²⁹.

La restituzione del quadretto di Omaha al catalogo del Maestro di Beffi esaurisce solo in parte le ragioni di interesse di questa nuova acquisizione, che risiedono anche nella condizione di rarità tipologica che al dipinto è conferita dall’inedita combinazione di due soggetti iconografici eletti, derivati da archetipi di aulica ieraticità e per questo meritevoli di qualche nota di approfondimento. In primo luogo, non sfugge l’importanza di un’ulteriore, e finora ignota, replica della ‘Veronica’ romana, standardizzata in quella formula sintetica della “disembodied face” risultata da un graduale processo di ibridazione con lo schema iconografico tipico delle principali copie del *mandylion* di Edessa, conservate a Roma (già San Silvestro in Capite) e a Genova (San Bartolomeo degli Armeni)³⁰. Il volto scuro di Cristo³¹, privo del corpo, si staglia contro il fondo dorato e astratto, così fingendo la parvenza fantasmagorica propria della ‘Sancta Facies’ impressa nel sudario di San Pietro; le chiome stilizzate, raccolte in due ciocche puntute ai lati del capo, come pure il ciuffo bipartito della barba rappresentano motivi convenzionali, che dovevano guidare il fedele nell’identificare univocamente l’iconografia e nel riconoscerne immediatamente il nobile prototipo³².

A fronte delle numerose e varie attestazioni della fortuna dell’immagine del volto scorporato di Cristo – che gli studi degli ultimi anni hanno contribuito a censire sistematicamente³³ – sono ben più rari, nel tardo Medioevo, i casi che ce la

mostrano come soggetto di dipinti mobili e autonomi affini al nostro pannello: la povertà delle testimonianze, lungi dall'essere una prova *e silentio* che il genere fosse scarsamente rappresentato, potrebbe dipendere, piuttosto, dalla deperibilità cui questi oggetti devozionali erano continuamente esposti. In Italia la fortuna della tipologia sembrerebbe documentata principalmente in Toscana, come risulta da un piccolo catalogo esemplificativo di opere con varie declinazioni iconografiche del 'Volto di Cristo', stilato da Victor Schmidt³⁴: se il celebre *osculatorium* del Maestro della Misericordia orcagnesca (New York, Metropolitan Museum of Art) condivide con il nostro pannello l'antica provenienza dalla collezione di Elia Volpi, ma non l'iconografia, poiché esso risulta, piuttosto, da una ripresa dell'immagine acheropita lateranense³⁵, è invece prossima alla versione iconica di Omaha quella proposta da Agnolo Gaddi in una tavoletta conservata nel Museo Horne di Firenze (inv. 81). Molto simili al tipo agnolesco sono un ancora misterioso dipinto tardo-trecentesco della Gemäldegalerie di Berlino (inv. 1082), di antica provenienza pisana³⁶, nonché un pannello con il 'Volto di Cristo' (New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1976.100.4) che conosco, attraverso le segnalazioni di Andrea De Marchi e Matteo Mazzalupi, come opera di difficile inquadramento, forse vicina al catalogo del probabile Angelo di Bartolomeo da Camerino, in parte coincidente con quello dell'ex Maestro di Gaglianvecchio³⁷.

In nessuno dei casi citati il 'Volto di Cristo' si trova però abbinato a un tema iconico mariano³⁸, cosa che invece si riscontra più di frequente in alcune regioni transalpine, specialmente lì dove il culto per la reliquia vaticana si intrecciava a strategie programmatiche di rievocazione o emulazione delle pratiche culturali e cerimoniali romane³⁹. Ciò avvenne in Boemia, per esempio, dove la trasmissione del tipo scorporato della 'Veronica' romana scaturì direttamente dalla copia della reliquia vaticana (Praga, Tesoro del Duomo, inv. K317/325) che l'imperatore Carlo IV di Lussemburgo aveva fatto eseguire al tempo del suo terzo e ultimo soggiorno a Roma (1368-1369); in almeno tre pannelli bifronti il tema cristologico si trova associato

alla ‘Madonna col Bambino’, declinata in schemi iconografici variabili, non standardizzati⁴⁰.

Ad altre latitudini geografiche, l’arrivo, verso il 1397, alla corte barcellonese di Martino I d’Aragona ‘l’Umano’ (1396-1410) della celebre replica sintetica *closed-up* della ‘Madonna *Haghiosoritissa*’ della basilica di Santa Maria in Aracoeli a Roma – alla quale si riconosceva lo statuto di *vera icona* della Vergine⁴¹ – comportò la fioritura di una tradizione locale di copie di quella “molt devota Verónica de madona de Santa Maria” posseduta dal re (donata nel 1437 da Alfonso il Magnanimo alla cattedrale di Valencia, dove si trova tuttora)⁴²: alcune di queste immagini mariane ricorrono, specialmente a partire dalla metà del Quattrocento, *en pendant* con rappresentazioni del ‘Volto di Cristo’ in dittici o, più di rado, in icone opistografe afferenti alla sfera della devozione individuale⁴³.

Sebbene non sia imparentata con la famiglia delle Veroniche della Vergine, la Madonna del Maestro di Beffi non ha rango inferiore. Il dettaglio fuori tempo della cuffia rossa bizantina che, nella pittura occidentale, fu scalzata dal più domestico velo già alla fine del Duecento, non può che essere spiegato, a queste altezze cronologiche, come indizio di una ripresa programmatica e fedelissima di un modello iconografico vincolante, più antico. È difficile dire quale eminente archetipo costantinopolitano ci si debba figurare all’origine della fortuna centro-italiana dello schema della ‘Madonna *Eleousa*’ tagliata alla clavicola, riproposto in una manciata di dipinti, tre e quattrocenteschi, caratterizzati dalla proporzione smisurata delle figure giganteggianti nel primo piano devozionale e tra loro pedissequamente convergenti in alcuni particolari iconografici (la mano destra del Bambino passata intorno al collo della Madre, e la sinistra aggrappata mollemente a un lembo del suo manto; la mano della Madre posata sulla spalla del Bambino)⁴⁴. La serie riordinata da Michele Bacci, che ora si arricchisce con l’aggiunta del quadretto di Omaha, è così composta⁴⁵: due altari con la ‘Madonna col Bambino’ dello Pseudo-Jacopino, a Firenze, rispettivamente nella chiesa di Santa Maria Maggiore /*tavola 58a*/ – quest’ultima dipinta nel tergo con bellissime

specchiature marmoree incastonate entro un'incorniciatura di oggetto prospettico /*tavola 58b*/ – e nel Museo Horne /*tavola 59a*/, ai quali si lega un terzo, dello stesso autore, in collezione privata⁴⁶; la tavola tardo-trecentesca, ancor priva di paternità, della 'Madonna contro le tempeste' della chiesa parrocchiale di Belforte del Chienti (Macerata) /*tavola 59b*/; il centrale di un trittico conservato nella Pinacoteca Vaticana /*tavola 60*/ riferito da De Marchi al Maestro del trittico Brancaccio, pittore così detto dall'opera eponima (Matelica, Museo Piersanti) commissionata dal cardinale Rinaldo Brancaccio⁴⁷. Il Maestro di Beffi, pure in una certa misura sclerotizzato dal confronto con l'archetipo, mostra di non essere del tutto deferente e si concede, anzi, qualche piccola deroga per infondere nelle sue figure profondità emotiva e plausibilità compositiva: i volti della Vergine e del Bambino non si fondono nell'abbraccio, ma vengono distanziati appena il giusto per permettere a Madre e Figlio di scambiarsi uno sguardo che ha l'ombra della coscienza premonitrice; la mano destra di Gesù avvolge il collo di Maria passando più logicamente sopra il *maphorion*, non sotto, come nello Pseudo-Jacopino e negli altri.

La genealogia illustre delle iconografie, qui tracciata sommarariamente, dà al pannello del Maestro di Beffi lo statuto di una sorta di *super-icona* della preghiera individuale, della quale non resta ora che scoprire la provenienza più antica. La mancanza, in Abruzzo, di una tradizione autoctona di 'Veroniche' medioevali davvero rappresentativa solletica l'idea che la presenza dell'effigie romana abbia potuto trovare la sua formulazione proprio nell'Urbe, meta frequentemente battuta dai pittori abruzzesi di quel tempo e dove, peraltro, il Maestro di Beffi sembrerebbe essersi recato, seppur in un momento più tardo della sua attività⁴⁸. Ma, qui giunti, la prudenza chiama a concludere.

NOTE

Ringrazio quanti hanno seguito e facilitato questo studio, contribuendo in vario modo alla stesura dell'articolo: Taylor J. Acosta, Candace Berger, Martina Bordone, Sonia Chiodo, Marcella Culatti, Christopher Daly, Alessandro Delpriori, Andrea De Marchi, Maximillian Hernandez, Orazio Lovino, Giulia Majolino, Matteo Mazzalupi, Cristiana Pasqualetti, Vincenzo Sorrentino, Giulia Spina.

Crediti fotografici: tavole 44, 45: Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska (dono di Robert Lehman, 1945.87); tavole 46, 49: © Fototeca della Fondazione F. Zeri, Bologna (I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti); tavole 47, 48: Ministero della Cultura-Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila; tavole 58a,b; 59a: Andrea De Marchi; tavola 59b: Matteo Mazzalupi; tavola 60: foto © Governatorato SCV - Direzione dei Musei.

¹ Inv. 1945.87. Cfr. T. Daly, *Joslyn Art Museum: Paintings and Sculptures from the European and American Collections*, Omaha (Nebraska), 1987, pp. 20-21. Con questa attribuzione a Luca di Tommè il dipinto era arrivato al Joslyn dalla collezione di Robert Lehman, nel 1945.

² Sul tema dei primi piani devozionali, cfr. S. Ringbom, *Icon to Narrative: the Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting*, Åbo, 1965, pp. 11-30, 58-69. M. Bacci, "Kathreptis", o la Veronica della Vergine, in 'Iconographica', III, 2004, pp. 11-37.

³ Sulle vicende storiche della 'Veronica' vaticana, si veda G. Wolf, "Or fu sì fatta la sembianza vostra?". Sguardi alla "vera icona" e alle sue copie artistiche, in *Il volto di Cristo*, catalogo della mostra a cura di G. Morello e G. Wolf (Roma), Milano, 2000, pp. 103-114.

⁴ S. Ringbom, *op. cit.*, pp. 23-30; in un libro tedesco di preghiere del XVI secolo (Berlino, Staatsbibliothek-Preussischer Kulturbesitz, ms Germ., c. 10v.), una scrittura rubricata, messa ad accompagnare una miniatura della 'Veronica' romana, prescriveva esplicitamente di "dare baci alla figura di Cristo, come se li dessi alla santa Veronica venuta da Roma", come ricorda J. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York, 1998, pp. 323, 325, fig. 7.8, 560 nota 21. Un caso estremo di approccio fisico alle repliche del 'Volto di Cristo' è documentato per le miniature delle *Grandes Heures* di Filippo l'Ardito (Brussels, Koninklijke Bibliotheek, ms 11035-37): cfr. K.M. Rudy, *Eating the Face of Christ. Philip the Good and the Physical Relationship with Veronica*, in *The European Fortune of the Roman Veronica in the Middle Ages*, a cura di A. Murphy, H.L. Kessler, M. Petoletti, E. Duffy e G. Milanese, Turnhout, 2017, pp. 169-179.

⁵ Senza aver potuto vedere il dipinto al di fuori della cornice attuale, è difficile pronunciarsi sull'originalità di quella modanata documentata nelle riprese primo-novecentesche; tuttavia, seppur alterata da lacune, stuccature e rimaneggiamenti, sembrerebbe parzialmente buona, almeno nel listello di destra.

⁶ American Art Association, *Illustrated Catalogue of the Exceedingly Rare and Valuable Art Treasures and Antiquities formerly contained in the famous Davanzati Palace*, New York, 21-28 novembre 1916, lotto 985 (con attribuzione a scuola fiorentina del XIV secolo); il dipinto è citato, senza indicazione dell'attuale

collocazione, nell'elenco sistematico delle opere passate in asta stilato da R. Ferrazza, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze, 1994, p. 273. Sulla cornice storica e culturale della vendita del 1916 cfr. il volume *Dall'asta al museo 1916-1956-2016: Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, a cura di B. Teodori e J. Celani, Firenze, 2017 (in particolare i saggi di: R. Ferrazza, *Il Museo della Casa Fiorentina Antica, le aste del 1916 e del 1917 a New York e la diffusione dello "stile Davanzati" nel mondo*, pp. 15-33; C.B. Strehlke, *Le aste di New York nell'Ottocento e nel primo Novecento*, pp. 55-67).

⁷ La notizia della breve proprietà dei Lane è data da John J. Johnson in un appunto autografo ("Mrs. J.W. Lane") annotato, in corrispondenza del lotto 985, nella sua copia del catalogo dell'asta del 1916, conservata nella Philadelphia Museum of Art Library (nel repository digitale archive.org; consultato nel mese di giugno 2023). Si veda anche R. Ferrazza, *op. cit.*, 1994, p. 273.

⁸ Devo l'informazione alla cortesia di Candace Berger (Assistant Registrar, Joslyn Art Museum). La notizia può essere verificata consultando i *Robert Lehman Papers*, strumento di ricerca della Metropolitan Museum Library di New York (https://www.libmma.org/digital_files/archives/Robert_Lehman_papers_b1848688.pdf; consultato nel mese di giugno 2023). Il dipinto argomento di questo articolo corrisponde al n. P130 e si trova menzionato a p. 333 ("Italian School, workshop of Luca di Tommè di Nuto, Madonna and Child").

⁹ F. Zeri, B.B. Fredericksen, *Census of pre-nineteenth-century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge (Mass.), 1972 p. 122 (con corretta identificazione del rovescio, citato nel catalogo dell'asta Volpi come 'Testa di San Giovanni Battista').

¹⁰ Devo l'informazione a una comunicazione di Taylor J. Acosta (Chief Curator of European Art, Joslyn Art Museum).

¹¹ I primi accenni al problema sono in: F. Bologna, *Iª mostra di opere restaurate*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie, L'Aquila, 1948, pp. 9-10, n. 1; idem, *Contributi alla conoscenza dell'arte in Campania con particolare riguardo al Salernitano*, in *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, Soprintendenza alle Gallerie della Campania, Napoli, 1955, pp. 38-39; idem, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, 1969, p. 341 nota 252. La questione è stata successivamente approfondita in idem, *La 'Madonna' di Cese e il problema degli esordi di Andrea Delitto*, in *Architettura e arte nella Marsica 1984-1987*, catalogo della mostra a cura di R. Mancini (L'Aquila), L'Aquila-Roma, 1987, II, pp. 20-24 nota 19; idem, *Il Maestro di San Silvestro all'Aquila*, Calendario della Cassa di Risparmio della Provincia di Teramo 2001, Teramo, 2002.

¹² Resta aggiornato il quadro sul pittore e sul suo catalogo tracciato da C. Pasqualetti, "Ego Nardus magistri Sabini de Teramo": *sull'identità del "Maestro di Beffi" e sulla formazione sulmonese di Nicola da Guardiagrele*, in 'Prospettiva', 139-140, 2010, pp. 4-34, con bibliografia ulteriore, da integrare con G. de Simone, in *Palazzo Blu: le collezioni*, a cura di M.C. Favilla, S. Renzoni e C. Balbarini, Ospedaletto, 2010, pp. 66-69, nn. P8-P9, per l'attribuzione delle due cuspidine con 'Profeti' di Palazzo Blu a Pisa, in serie con il 'Dio Padre' presentato da A. De Marchi, in Grassi Studio, *Italian Paintings*, catalogo della mostra Tefaf (Maastricht), New York, 2013, pp. 14-21, n. 2; sul dossale francescano, già in collezione Enrico Frascione a Firenze e ora al Museo Nazionale d'Abruzzo all'Aquila, cfr. C.

Pasqualetti, *Comunicare per immagini nell'Abruzzo francescano, dalle origini agli albori dell'Osservanza*, in F. Aceto, C. Pasqualetti, F. Zimei, *Provincia Pinnensis. Il Medioevo francescano in Abruzzo. Architettura, Arti figurative, Musica*, Roma, 2022, pp. 175-177; per un profilo dell'attività miniatoria del Maestro di Beffi, cfr. C. Pasqualetti, voce in *Dizionario biografico dei miniatori italiani: secoli IX-XVI*, Milano, 2004, pp. 672-673, con bibliografia, e F. Manzari, *Il Messale Orsini per la chiesa di San Francesco a Guardiagrele: un libro liturgico tra pittura e miniatura dell'Italia centromeridionale*, Pescara, 2007, pp. 44-64; per i rapporti con la bottega di Nicola da Guardiagrele, evidenti specialmente negli smalti della croce di Lanciano (1422; Lanciano, chiesa di Santa Maria Maggiore), cfr. S. Romano, *Nicola da Guardiagrele: alcune tracce di gotico internazionale in Abruzzo*, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia', serie terza, XVIII, 1988, 1, pp. 215-230 ed eadem, *La via degli smalti. Nicola da Guardiagrele e il mondo della pittura*, in *Nicola da Guardiagrele, orafista tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di S. Guido (Roma-Chieti-L'Aquila-Firenze), Todi, 2008, pp. 451-472; per un incremento del corpus delle pitture murali, cfr. C. Pasqualetti, *Una vacanza romana del "Maestro di Beffi"*, in *Inedita mediævalia. Scritti in onore di Francesco Aceto*, a cura di F. Caglioti e V. Lucherini, Roma, 2019, pp. 295-302 ed eadem, *op. cit.*, 2022, pp. 142 e 143 fig. 145.

¹³ C. Pasqualetti, *op. cit.*, 2010.

¹⁴ E. Carli, *Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo*, in 'Rivista dell'Istituto Italiano di Archeologia e Storia dell'Arte', IX, 1943, 1-3, pp. 196-197, ora in idem, *Arte in Abruzzo*, Milano, 1998, pp. 218-219; F. Bologna, *op. cit.*, 1948, pp. 9-10; idem, *op. cit.*, 1969, p. 341 nota 252; idem, *op. cit.*, 1987, pp. 20-24 nota 19; idem, *op. cit.*, 2002. La via toscana è stata ripresa, e di nuovo percorsa, da S. Paone, *L'Aquila, magnifica citade. Pittura gotica e tardogotica a L'Aquila e nel suo territorio*, Roma, 2009, pp. 85-86.

¹⁵ A. De Marchi, *Ancona, porta della cultura adriatica. Una linea pittorica, da Andrea de' Bruni a Nicola di maestro Antonio*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Milano-Jesi, 2008, pp. 27-31.

¹⁶ C. Pasqualetti, *Ascendenze emiliano-adriatiche nella pittura abruzzese dell'ultimo quarto del Trecento: nuovi affreschi di Antonio d'Atri nella chiesa di San Domenico all'Aquila*, in 'Prospettiva', 133, 2009, pp. 46-68.

¹⁷ C. Pasqualetti, *op. cit.*, 2010, pp. 5 e fig. 1, 6, 32 nota 24, 34 nota 76, con bibliografia; eadem, *op. cit.*, 2022, pp. 175-177.

¹⁸ A. De Marchi, in G. Sarti, *Fonds d'or et fonds peints italiens (1300-1560)*, Paris, 2002, pp. 54-63; idem, *op. cit.*, 2008, pp. 39-41; S. Romano, *op. cit.*, 2008, p. 471 nota 34; C. Pasqualetti, *op. cit.*, 2010, pp. 4-5. In precedenza, alcuni spunti orientati verso una lettura in chiave bolognese del Maestro di Beffi erano stati offerti da: C. Brandi, in *V Mostra di Restauri*, a cura dell'Istituto Centrale del Restauro, Roma, 1948, p. 11; U. Chierici, *Gli affreschi della chiesa di S. Silvestro in Aquila*, in 'Bollettino d'arte', serie quarta, XXXIV, 1949, 2, pp. 121-122; G. Scavizzi, *Nuovi appunti sul Quattrocento campano*, in 'Bollettino d'arte', serie quinta, LII, 1967, 1, p. 25.

¹⁹ C. Pasqualetti, *Pittori di confine: nuove ricerche e scoperte sui trecentisti "umbri" in Abruzzo*, in 'Paragone', 149 (839), 2020, pp. 3-20, tavv. 1-17.

²⁰ Cfr. C. Pasqualetti, *Il Maestro di Campo di Giove, un percorso abruzzese nella pittura italiana della seconda metà del Trecento*, in *Il Maestro di Campo di*

Giove. Ricomporre un capolavoro, catalogo della mostra a cura di F. Zalabra e C. Pasqualetti (L'Aquila), Roma, 2023, pp. 29-50, con bibliografia, anche per le precisazioni apportate alla cronologia del pittore (annunciate in eadem, *op. cit.*, 2022, p. 107). Per ricostruire le vicende di furto, dispersione e (parziale) riacquisizione dei pannelli del tabernacolo di Sant'Eustachio, rubati nel 1902, cfr. G.L.P. Nicoletti, *Maestro di Campo di Giove*, in *Altri quaranta dipinti antichi della Collezione Saibene*, a cura di G. Agosti, Verona, 2008, pp. 4-25; idem, *Sulle tracce della custodia di Campo di Giove: fortuna critica e di mercato dei frammenti delle "Storie di Sant'Eustachio"*, in *La via degli Abruzzi e le arti del Medioevo*, a cura di C. Pasqualetti, L'Aquila, 2014 pp. 75-86; B. Bentivoglio-Ravasio, *And then were eight! Storia a volte rocambolesca del recupero di quattro tavolette appartenenti alla custodia di Sant'Eustachio della chiesa parrocchiale di Campo di Giove*, in *Il Maestro di Campo di Giove*, cit., pp. 69-84.

²¹ A. De Marchi, in G. Sarti, *op. cit.*, pp. 58-59.

²² Le fotografie del dipinto, indicizzate alla Fondazione F. Zeri come "Anonimo napoletano sec. XIV", recano una nota autografa dello studioso con l'attribuzione a "Ferrante Maglione", pittore inesistente prodotto da un equivoco storiografico finalmente risolto da A. Zezza, *Ferrante Maglione e Marco Pino. Una rilettura dei documenti per l'altar maggiore dell'Annunziata di Aversa*, in 'Bollettino d'arte', serie sesta, LXXXIV, 108, 1999, pp. 77-78.

²³ Sull'affresco del Museo Barbella, cfr. C. Pasqualetti, *op. cit.*, 2009, pp. 52, 57 fig. 20; sull'affresco peligno del Maestro della cappella Caldora, legato alla committenza di papa Innocenzo VII Migliorati, cfr. C. Pasqualetti, *op. cit.*, 2010, pp. 13-14. Il motivo del Bambino che accavalla la gamba destra sull'avambraccio della Madre, prima ancora di avere diffusione in Abruzzo, ebbe una discreta fortuna trecentesca e quattrocentesca in Toscana e soprattutto a Lucca: cfr. A. De Marchi, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra a cura di M.T. Filieri (Lucca), Livorno, 1998, pp. 176-177, n. 11.

²⁴ I termini orientativi della cronologia delle pitture di San Silvestro all'Aquila sono il 1403, anno in cui iniziarono i restauri della chiesa, e l'ante quem del 1412 fissato da un graffito visto e segnalato da Chierici (*op. cit.*, 1949, p. 117). Per una sinossi delle diverse opinioni sulla datazione del ciclo, che a mio avviso va contenuta tra il 1403 e il 1408 dei murali sublacensi, cfr. G. de Simone, in *Palazzo Blu*, cit.

²⁵ C. Pasqualetti, *Per la pittura tardogotica ai confini settentrionali del Regno di Napoli: sulle tracce del 'Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino'. II*, in 'Prospettiva', 117-118, 2005, pp. 67, 70 figg. 12-13, ma cfr. anche eadem, *Per la pittura tardogotica ai confini settentrionali del Regno di Napoli: sulle tracce del 'Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino'. I*, in 'Prospettiva', 109, 2003, pp. 17 figg. 38-39, 18, 25-26 nota 49.

²⁶ La vicenda critica del ciclo di Santa Scolastica, scoperto sopra le volte gittate da Giacomo Quarenghi (1770-1773), principiò con C. Guglielmi, *Affreschi inediti in Santa Scolastica a Subiaco*, in 'Bollettino d'arte', serie quarta, XXXV, 1950, 2, pp. 113-122, e F. Zeri, *Il Maestro del 1456*, in 'Paragone', 3, 1950, pp. 19-25, part. p. 22 nota 4; ma si veda anche *Federico Zeri Roberto Longhi. Lettere (1945-1965)*, a cura di M. Natale, Cinisello Balsamo, 2021, pp. 169-160, 169. Per una sinossi aggiornata del complesso dibattito bibliografico, mi permetto di rinviare a V. Caramico, *Il Sacro Speco di Subiaco illustrato. topografia e narrazione per immagini fra Due e Trecento*, Firenze, 2020, p. 143 nota 26. La data degli affreschi

sublacensi è trasmessa da una notizia di C. Mirzio, *Chronicon Sublacense* (1628-1630), ed. e trad. a cura di L. Branciani, Subiaco, 2014, II, p. 475, che è stata debitamente valorizzata da S. Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma, 1992, pp. 381, 391 note 12, 13; 460-465.

²⁷ Il nome di Alberto da Campione è stato già speso, per confronti con il Maestro di Beffi, da A. De Marchi, *op. cit.*, 2002, p. 60; già prima, Serena Romano (*op. cit.*, 1988, pp. 229-230) aveva posto in dialogo i disegni degli smalti traslucidi del paliotto di Teramo, firmato da Nicola da Guardiagrele (1433-1448; Teramo, Duomo), con i rilievi nerboruti dei finestrini laterali di San Petronio a Bologna, dei quali Laura Cavazzini (*Un nuovo protagonista per la scultura tardogotica padana: Alberto da Campione tra Como, Milano e Bologna*, in 'Prospettiva', 97, 2000, pp. 2-29) avrebbe in seguito argomentato il riferimento incontrovertibile ad Alberto di Nicola da Como o Alberto da Campione, recuperando l'identità dello scultore che fu tra i protagonisti del cantiere del Duomo milanese. Per la cronologia del monumento del cavaliere e dottore di legge Pietro Canetoli, morto nel 1382, cfr. *ivi*, pp. 26-27 note 22-23.

²⁸ Cfr. C. Pasqualetti, *op. cit.*, 2010, pp. 5, 9, 32 nota 23; oltre che nei casi qui citati, il motivo della rosetta esalobata è attestato anche in una tavoletta con il 'Compianto di Cristo' del Maestro della cappella Caldora (Milano, collezione privata), da poco nota grazie a una segnalazione di S. L'Occaso, *Per il Maestro della cappella Caldora (Paolo dall'Aquila?)*, in 'Prospettiva', 174, 2019, p. 76 fig. 8.

²⁹ E. Skaug, *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico*, Oslo, 1994, II, p. 495 figg. 39-44.

³⁰ G. Wolf, *From Mandylion to Veronica. Picturing the "Disembodied" Face and Disseminating the True Image of Christ in the Latin West*, in *The Holy Face and the Paradox of Representation*, a cura di G. Wolf e H.L. Kessler, Bologna, 1998, pp. 153-179. Sui *mandylia*, cfr. C. Bertelli, *Storia e vicende dell'Immagine Edessena di San Silvestro in Capite a Roma*, in 'Paragone', 217, 1968, pp. 3-33; H.L. Kessler, *Il mandylion*, in *Il volto di Cristo*, *cit.*, pp. 67-76. A partire dal XIII secolo, le sembianze dell'acheropita vaticana finirono con l'essere assimilate a quelle del *mandylion* per un concorso di ragioni da imputare principalmente alla battente politica promozionale della reliquia vaticana, intrapresa per primo da papa Innocenzo III (1198-1216) e condotta per via di ostensioni pubbliche dell'icona e di remissioni penitenziali. Cfr. C. Egger, *Papst Innocenz III. und die Veronica. Geschichte, Theologie, Liturgie und Seelsorge*, in *The Holy Face*, *cit.*, pp. 181-203; É. Doublier, *Sui pretiosissimi vultus imago. Veronica e prassi indulgenziale nel XIII e all'inizio del XIV secolo*, in *The European Fortune*, *cit.*, pp. 181-193. Un momento significativo di transizione, dall'iconografia orientale a quella occidentale, è rappresentato verso l'anno giubilare 1300 dal 'Volto di Cristo' acquerellato alla c. 387v. del manoscritto delle *Supplicationes Variae* (Firenze, Biblioteca medicea laurenziana, ms Plut. 25.3), come ha ben argomentato di recente Martina Bordone (*Tra salterio e libro d'ore. Le miscellanee devozionali a destinazione individuale in Italia fra Due e Trecento*, tesi di dottorato in Storia dell'arte, rel. prof.ssa S. Chiodo, Università degli Studi di Firenze, 2022, pp. 127-129) sulla scorta delle riflessioni di Isa Ragusa (*Mandylion-Sudarium: the 'translation' of a Byzantine relic to Rome*, in 'Arte medievale', serie seconda, V, 1991, 2, pp. 102-103).

³¹ Il colore bruno delle carni di Cristo, in parte appesantito dalle condizioni

conservative, è un tratto standard della ‘Veronica’ desunto dai *mandylia* orientali (G. Wolf, *op. cit.*, 2000, p. 107). Si ha conferma di ciò in una preziosa fonte duecentesca riguardante il *mandylion* slavo della cattedrale di Laon che fu inviato nel 1249 da Jacques Pantaléon – futuro papa Urbano IV (1261-1264) – a sua sorella Sybille, badessa del convento di Montreuil-en-Thiérache. Jacques, allora tesoriere di San Pietro, accompagnò l'icona con una lettera, perduta ma nota attraverso la trascrizione fattane dall'abate Antoine Lecomte (*La Sainte Face de la Cathédrale de Laon*, Paris, 1885, pp. 57-59), nella quale egli attribuiva il colorito scuro al peregrinare di Cristo sotto il sole: “[...] et ii [...] qui versantur perpetuo in agris habent [carnem] perustam, nigricantem et alteratam: ita fuit haec beata Facis sole et ardore tribulationum decolorata, ut habetur in Canticis, cum Dominus noster laboraret in agro huius mundi pro redemptione nostra”.

³² Per le caratteristiche iconografiche delle repliche della ‘Veronica’, cfr. G. Wolf, *op. cit.*, 2000.

³³ Cfr. in special modo, il catalogo *Il volto di Cristo*, cit., e i risultati della mappatura condotta nel contesto del progetto *Veronica Route* (risultati disponibili al sito: <https://veronicaroute.com/>; consultato nel mese di giugno 2023).

³⁴ Cfr. V.M. Schmidt, *Painted Piety. Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany, 1250-1400*, Firenze, 2005, pp. 234, 267 nota 122. Oltre ai dipinti di Agnolo Gaddi e del Maestro della Misericordia oragnesca menzionati avanti, nel testo, il nucleo comprende i seguenti esemplari: Lorenzo di Bicci, ‘Volto di Cristo’, Bologna, collezione privata (M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze, 1975, p. 331 e fig. 139); il pannello ottagonale di Giovanni di Paolo già a Milano, in collezione A. Saibene (M. De Donatis, in *Altri quaranta dipinti*, cit., pp. 34-39, con ulteriore bibliografia), con il ‘Volto di Cristo’ sorretto dagli angeli, e una seconda versione dello stesso tema in un suo dipinto in collezione privata (Matthiesen Fine Art, *Early Italian Paintings and Works of Art, 1300-1480*, London, 10 giugno-22 luglio 1983, lotto 33). Contestualmente, Schmidt ricorda, inoltre, l’attestazione di “due altri quadretti dipinti, l’uno col volto Sancto, e l’altro San Francesco con le stimate” nell’inventario dei beni del senese Bartalo di Tura (1483).

³⁵ Inv. 1981.365.2. Cfr. S. Chiodo, *Painters in Florence after the “Black Death”: the Master of the Misericordia and Matteo di Pacino*, Florence, 2011, pp. 194-196, con bibliografia.

³⁶ La tavola berlinese reca sul verso un ‘Agnus Dei’ posto all’interno di un polilobo mistilineo modanato e contornato da quattro girali fitomorfici. Cfr. M. Boskovits, *Frühe italienische Malerei. Katalog der Gemälde*, Berlin, 1988, pp. 176-177, pp. 412-413, tavv. 267-268. Il dipinto ha dimensioni maggiori (44,8 x 32,2 cm) rispetto al pannello di Omaha, aspetto che induce a ipotizzarne un uso liturgico; lo stesso si può pensare per la tavola di Agnolo Gaddi all’Horne, addirittura più grande (48,4 x 38 cm). Cfr. M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton (New Jersey), 1951, pp. 35-38.

³⁷ L’individuazione della tavola newyorkese e il suo iniziale accostamento, ora più dubbioso, ad Angelo di Bartolomeo da Camerino si devono a Mazzalupi, che ringrazio per lo scambio di informazioni. Il nome del pittore camerinese fu suggerito da Mazzalupi (*Intorno a Bartolomeo di Tommaso. Ricerche sulla “Scuola di Ancona”*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Gentile da Fabriano*, a cura di A. De Marchi, Livorno, 2008, pp. 121-123) per sciogliere l’identifica-

zione del Maestro di Gaglianvecchio (A. De Marchi, *Arcangelo di Cola a Firenze*, in 'Prospettiva', 53-56, 1988-1989, p. 198 nota 19), così detto dal luogo di antica provenienza della 'Croce' assunta a *name-piece* (San Severino Marche, Pinacoteca civica). Alla luce di alcune incongruenze rilevate nel corpus di questo anonimo (cfr. M. Minardi, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze, 2008, pp. 116-117), gli studi si sono in seguito orientati a tenere distinti i due profili, riferendo a ognuno una parte del catalogo originario del Maestro di Gaglianvecchio: al pittore della 'Croce' settempedana competerebbero le opere più salimbeniane (cfr. M. Mazzalupi, in *Croci dipinte nelle Marche: capolavori di arte e spiritualità dal XIII al XVII secolo*, a cura di M. Giannatiempo e G. Venturi, Ancona, 2014, pp. 176-177, n. 31); ad Angelo di Bartolomeo (ovvero, per Mazzalupi, Maestro della Crocefissione di Sant'Angelo) spetterebbero, invece, i dipinti stilisticamente più vicini ad Arcangelo di Cola e a Bartolomeo di Tommaso da Foligno (M. Mazzalupi, in *Croci dipinte*, cit.; G. Spina, *Tra Arcangelo di Cola e Bartolomeo di Tommaso: alcune riflessioni sul probabile Angelo di Bartolomeo da Camerino*, in 'Contesti d'arte', II, 2022, pp. 38-54, con bibliografia).

³⁸ È diverso il caso del delizioso colmo ottagonale del Beato Angelico (1435 circa; Boston, Museum of Fine Arts, inv. 14.416), che ha sì un tema mariano, ma non formulato secondo lo schema iconico che interessa agli scopi della mia indagine preliminare. Il pannello, che ha per soggetto la 'Madonna col Bambino, santi e donatore', era dipinto in origine a due facce, avendo a tergo un "busto di nostro Signore", ora in collezione privata. L'opera è stata studiata da M. Boskovits, *La fase tarda del Beato Angelico: una proposta di interpretazione*, in 'Arte cristiana', LXXI, 694, 1983, pp. 11-24 (p. 15 fig. 6 per vedere riprodotto il 'Volto di Cristo').

³⁹ Si ricorda almeno un caso francese, davvero emblematico, indagato attentamente da Otto Pächt, prima (*The "Avignon Dipych" and its Eastern ancestry*, in *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, a cura di M. Meiss, New York, 1961, I, pp. 402-421), e Michele Bacci, poi (*op. cit.*, 2004). Ancora nel XVII secolo, la porta della sacrestia della Sainte-Chapelle, a Parigi, era sormontata da una tavola trecentesca, in seguito perduta e oggi nota solo da un disegno acquerellato (Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Oa 11, cc. 85r-88r) eseguito per l'erudito e collezionista François-Roger de Gaignères. Vi era raffigurato l'incontro avvenuto ad Avignone, forse nel 1363, tra il papa Urbano V e il re Giovanni il Buono, ma il reale protagonista della scena era, in realtà, l'omaggio offerto dal pontefice al sovrano: un prezioso dittico cuspidato le cui due valve recavano rispettivamente le immagini *Schulterbüsten* di Cristo e della Madonna, quest'ultima nella versione iconica dell'*haghiosoritissa* di Santa Maria Aracoeli di cui si parlerà a breve.

⁴⁰ Cfr. O. Pujmanová, *Studi sul culto della Madonna in Aracoeli e della Veronica nella Boemia Tardomedioevale*, in 'Arte cristiana', LXXX, 751, 1992, pp. 243-264; eadem, in *Il volto di Cristo*, cit., pp. 181-183, nn. IV.17-IV.19. Dal censimento proposto da Pujmanová, risultano essere bifronti la 'Madonna di San Tommaso', Brno, Moravská Galerie (sulla quale si veda K. Gludovatz, in *Il volto di Cristo*, cit., pp. 183-184, n. IV.20); la 'Madonna di Trebon', Praga, Galleria Nazionale; la 'Madonna di Vienna', Vienna, Kunsthistorisches Museum.

⁴¹ G. Wolf, *Salus Populi Romani: die Geschichte römischer Kultbilder in Mittelalter*; Weinheim, 1990, pp. 79-87, 229-239; M. Bacci, *op. cit.*, 2004, pp. 29-33.

L'icona ebbe successo anche in Boemia e, a partire dalla copia *princeps* del Tesoro di San Vito a Praga (inv. K 349), riscosse una fortuna di repliche parallela a quella delle repliche della 'Veronica di Cristo'. Cfr. Pujmanová, *op. cit.*, 1992.

⁴² L'icona di Martino l'Umano, realizzata su carta e protetta da un sontuoso reliquiario confezionato nel 1398 da Bartomeu Coscollà, veniva portata in processione in occasione della festa immaculista della *Purissima* che si svolgeva ogni anno a Barcellona. Sull'opera, cfr. F. Español Bertran, in *El Renacimiento Mediterraneo. Viajes de artistas e itinerarios de Obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra a cura di M. Natale (Madrid-Valencia), Madrid, 2001, pp. 149-152, n. 1, con bibliografia. La citazione è tratta dalle disposizioni che il re Martino I indirizzò ai confratelli della *Purissima* di Barcellona (20 dicembre 1397): la trascrizione è di J.M. Madurell, *Dos manuscrits de la "Confraria del Senyor Rei"*, in 'Hispania Sacra', XXI, 1968, pp. 466-467 (cit. in M. Crispí, *La verónica de Madona Santa Maria i la processó de la Purissima organitzada per Martí l'Humà*, in 'Locus Amoenus', II, 1996, p. 86).

⁴³ Cfr. M. Sureda i Jubany, *From Holy Images to Liturgical Devices. Models, Objects and Rituals around the Veronice of Christ and Mary in the Crown of Aragon (1300-1550)*, in *The European Fortune*, cit., pp. 198-216.

⁴⁴ Come nota Bacci (*op. cit.*, 2004, pp. 19-22), questi tratti iconografici sono comuni alla 'Vladimirskaia' (Mosca, Galleria Tret'jakov), la più importante icona della Rus' pre-mongolica ritenuta, ancora oggi, una sorta di palladio; altra 'Madonna della tenerezza', ma presentata in un primo piano devozionale, era la 'Igreetskaja' (perduta), un tempo conservata nella cattedrale della Dormizione del Monastero delle Grotte a Kiev. Per Bacci (*op. cit.*, 2004, p. 22) il modello bizantino preposto alle derivazioni orientali e occidentali potrebbe essere un'icona venerata nel complesso costantinopolitano delle Blacherne, concorrenziale rispetto alla famosa effigie scolpita della 'Madonna orante'.

⁴⁵ Cfr. M. Bacci, *op. cit.*, 2004, pp. 21-22. Alla serie va aggiunta anche la tavola della 'Madonna col Bambino' della collezione di Riccardo Gualino (Torino, Galleria Sabauda), un'Eleousa a mezzo busto bolognese, stilisticamente databile tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo: cfr. A. De Marchi, "Il bel colore gemmato su fondo d'oro". La collezione di Riccardo Gualino fra il castello di Cereseto e la casa di via Galliari, gli acquisti di "primitivi" prima e dopo Lionello Venturi, in *I mondi di Riccardo Gualino, collezionista e imprenditore*, Torino, 2019, p. 113.

⁴⁶ Segnalata da A. Volpe, *Aggiunte al 'Maestro dei politici di Bologna'*, in 'Arte a Bologna', VI, 2007, pp. 21, 28, nota 7; cfr. anche D. Benati, *Nuovi dipinti bolognesi su tavola negli anni di Bertrando del Poggetto*, in *Giotto e Bologna*, catalogo della mostra a cura di M. Medica (Bologna), Cinisello Balsamo, 2010, pp. 79-80; A. De Marchi, *op. cit.*, 2019, pp. 114, 123, nota 14.

⁴⁷ Inv. MV.40099.0.0. A. De Marchi, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto (Urbino), Milano, 1998, pp. 254-255, n. 98.

⁴⁸ Tra gli Abruzzesi erranti si ricordano, a mo' di esempio, il misterioso "Salli de Celano", noto da una firma letta in antico sotto alcuni degli affreschi tardogotici nella controfacciata di San Clemente a Roma (sulla questione cfr. S. Romano, *op. cit.*, 1992, pp. 411-418), o i miniatori coinvolti nell'impresa del Pontificale Calderini (Cambridge, Houghton Library, Harvard University, Typ 1), su cui cfr. C. Pasqualetti, *Novità sul Pontificale Calderini e sulle vicende della miniatura fra*

l'Aquila e l'Urbe negli anni del Grande Scisma (con una traccia su Zacara da Teramo "scriptore et miniatore"), in 'Prospettiva', 165-166, 2017, pp. 32-59. Il segno del passaggio del Maestro di Beffi è in un affresco con la 'Madonna del solletico' (Roma, Biblioteca Angelica), staccato dalla chiesa agostiniana di San Trifone in Pusterula, riferito al pittore da C. Pasqualetti, *op. cit.*, 2019.

SUMMARY

The Joslyn Museum in Omaha, Nebraska houses a remarkable two-sided panel painting, one side of which represents the Virgin and Child, shown in the iconography of the Virgin of Tenderness, and the other a Veronica's Veil. The painting, which passed through the collection of the dealer Elia Volpi in Florence at the beginning of the twentieth century, is here presented as an unpublished work by the Master of the Beffi Triptych, the undisputed protagonist of late Gothic painting in the Abruzzo region. This panel shows the artist working in a truly unusual format and type. In addition to establishing the work's authorship and its place in the master's oeuvre, the article seeks to investigate its iconographic peculiarities, with a study of the spread of a certain type of private devotional painting, of which the work in Omaha is a very rare example.



44 - Maestro di Befji: 'Madonna col Bambino', recto

Omaha (Nebraska), Joslyn Art Museum



45 - Maestro di Befji: 'Volto di Cristo', verso

Omaha (Nebraska), Joslyn Art Museum



46 - Maestro di Beffi: 'Madonna col Bambino', recto (foto Brogi, 1916 circa)
Bologna, Fototeca della Fondazione Federico Zeri



47 - Maestro di Beffi: *Trittico di Beffi*

L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo



48 - Maestro di Beffi: 'Dormitio Virginis'

L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo



49 - Maestro di Beffi: 'Madonna col Bambino, angeli
e i Santi Giovanni Battista ed Evangelista'
ubicazione ignota



50a - Maestro di Beffi: 'Madonna col Bambino' (part.)
Omaha (Nebraska), Joslyn Art Museum



50b - Maestro di Beffi: 'Deesis' (part.)
L'Aquila, San Silvestro



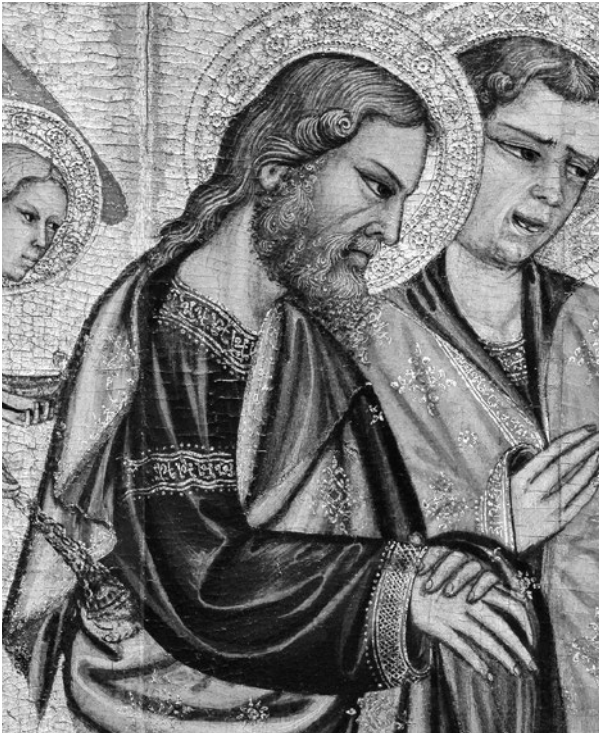
51a - Maestro di Beffi: 'Madonna col Bambino' (part.)
Omaha (Nebraska), Joslyn Art Museum



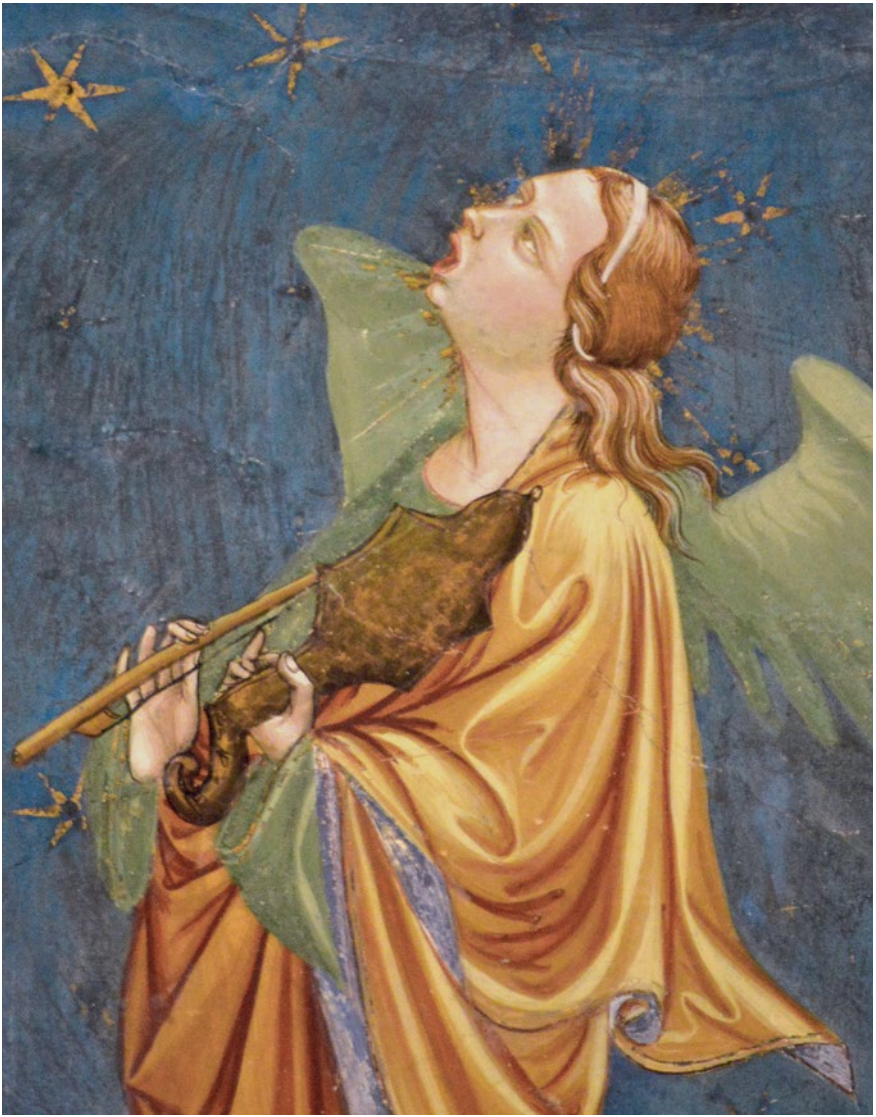
51b - Maestro di Beffi: Trittico di Beffi (part.)
L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo



52a - Maestro di Beffi: 'Madonna col Bambino' (part.)
Omaha (Nebraska), Joslyn Art Museum



52b - Maestro di Beffi: 'Dormitio Virginis' (part.)
L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo



53 - Maestro di Beffi: 'Angelo musicante' (part.)

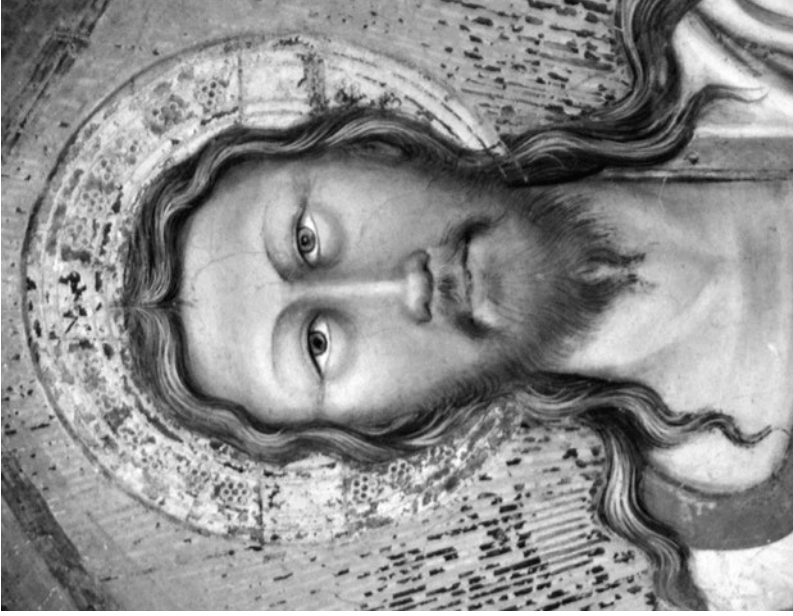
L'Aquila, San Silvestro



54a - Maestro di Beffi: *Trittico di Beffi* (part.)
L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo



54b - Maestro di Campo di Giove:
'San Francesco morente benedice i compagni' (part.)
Castelvecchio Subequo, San Francesco



55b - Maestro di Beffi: 'Redentore in maestà' (part.)
L'Aquila, San Silvestro



55a - Maestro di Beffi: 'Volto di Cristo' (part.)
Omaha (Nebraska), Joslyn Art Museum



56a - Maestro di Beffi: 'Madonna col Bambino' (part.)

Omaha (Nebraska), Joslyn Art Museum

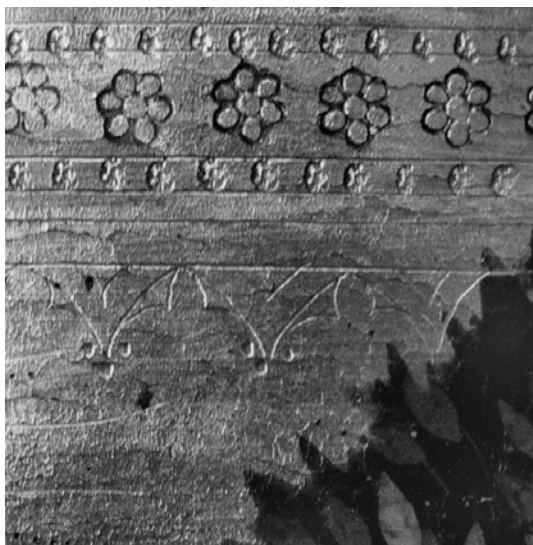


56b - Maestro di Beffi: Trittico di Beffi (part.)

L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo



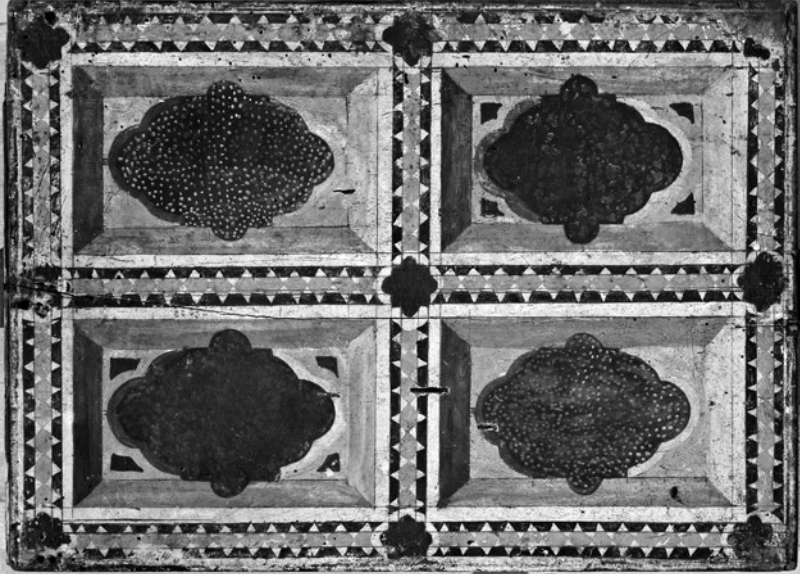
*57a - Maestro di Beffi: 'Volto di Cristo' (part.)
Omaha (Nebraska), Joslyn Art Museum*



*57b - Maestro di Beffi: Trittico di Beffi (part.)
L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo*



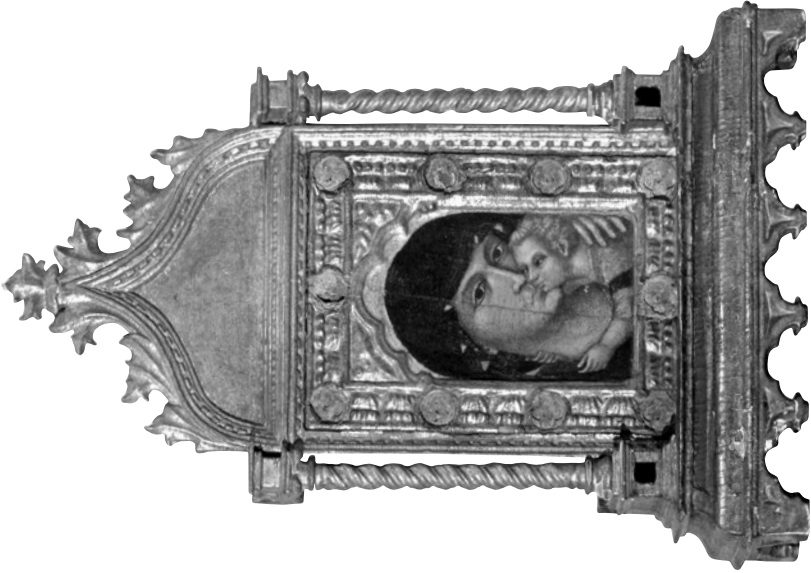
58a - Pseudo-Jacopino: 'Madonna col Bambino', recto
Firenze, Santa Maria Maggiore



58b - Pseudo-Jacopino: 'Madonna col Bambino', verso
Firenze, Santa Maria Maggiore



59b - Ignoto pittore adriatico: 'Madonna col Bambino'
Belforte del Chienti (Macerata), Sant'Eustachio



59a - Pseudo-Jacopino: 'Madonna col Bambino'
Firenze, Museo Horne



60 - Maestro del trittico Brancaccio: 'Madonna col Bambino e santi, Annunziatazione'
Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana