

NUOVI STUDI

RIVISTA DI ARTE ANTICA E MODERNA

5



1998 anno III

REDAZIONE

ANDREA BACCHI DANIELE BENATI ANDREA DE MARCHI FRANCESCO FRANGI
GIANCARLO GENTILINI ALESSANDRO MORANDOTTI

TABULA GRATULATORIA

Silvana Bareggi e Fabrizio Eghenter Jean Marc Baroni Ezio Benappi
Vera Busi Girardini Luigi Buttazzoni Maurizio Canesso Carlo e Liana Carnevali
Giancarlo Ciaroni Piero Corsini Giovanni Cova Minotti Marco Dadrino
Carlo De Carlo Fabio De Michele Gerolamo Etro Paola Ferrari Arrigo Funaro
Nada Funaro Giliberti e Gianna Nunziati Marco Galliani, Profilati spa
Giancarlo Gallino Luigi Gambaro Anna Luigia Gentile Fabrizio Guidi Bruscoli
Silvano Lodi jr. Mario e Ruggero Longari Jacopo Lorenzelli Silvio Maraz
Carlo Orsi Ferdinando Peretti Huberto Poletti Flavio Pozzallo Giovanni Pratesi
Alfio Puglisi Cosentino Adriano Ribolzi Davide Sada Giovanni Sarti
Tiziana Sassoli Mario Scaglia, Sit spa Bruno Scardeoni Rob Smeets
Edoardo Testori Franco Vesconi Massimo Vezzosi Marco Voena
Alex e Pat Wengraf Massimo Zamboni Aldo Zerbone

© 1998 EDITRICE TEMI - *Tutti i diritti riservati*

Direttore responsabile: Luca Bacchi

Registrazione nr. 912 presso il Tribunale di Trento

Pubblicazione semestrale. Un numero lire 50.000. Abbonamento annuo lire 90.000

Progetto grafico: Paolo Fiumi e Gabriele Weber - Selezioni colore e bicromia: Artilitho

Redazione: 20121 Milano - Via Fatebenefratelli, 5 - Tel. e Fax 02/6599508

Distribuzione e abbonamenti: Art & Libri, 50123 Firenze - Via dei Fossi, 32r - Tel. 055/264186 Fax 055/264187

INDICE

5

ALESSANDRO VOLPE
Vitale a Ferrara:
sventure e risarcimenti

15

CRISTINA GUARNIERI
Una Madonna dell'umiltà "de panno lineo"
di Lorenzo Veneziano

25

FRÉDÉRIC ELSIG
Notes sur la peinture en
Savoie autour de 1450

29

FEDERICO CAVALIERI
Una nuova presenza oltremontana
nella pittura milanese dell'età sforzesca

39

VITO ZANI
L'altare di Santa Caterina
nel duomo di Milano
e la maturità di Benedetto Briosco

65

RAFFAELE CASCIARO
Andrea da Saronno: classicismo e teatralità
nella scultura milanese di primo Cinquecento

85

SUSANNA ZANUSO
Marco Antonio Prestinari
scultore di Federico Borromeo

111

CLAUDIA KRYZA-GERSCH
New light on Nicolò Roccatagliata
and his son Sebastian Nicolini

127

ALESSANDRO BROGI
Bolognesi di primo Seicento

139

GIORGIA MANCINI
Mattia Preti a Modena
(1651 - 1652)

147

UGO RUGGERI
Sebastiano Ricci, e no

153

CLAUDIA COLLINA POPPI
Disegni inediti di Giuseppe Bossi:
poetica e filologia

UNA MADONNA DELL'UMILTÀ "DE PANNO LINEO"
DI LORENZO VENEZIANO

Fu Millard Meiss, nel suo saggio del 1936 dedicato alle origini e allo sviluppo dell'iconografia della *Madonna dell'umiltà*, a constatare l'enorme fortuna che tale soggetto riscosse presso gli artisti veneziani nel corso della seconda metà del XIV secolo¹. Si deve probabilmente a Lorenzo l'introduzione o, perlomeno, la divulgazione in ambito lagunare di questa recentissima formulazione iconografica, diffusasi in tempi diversi nei più vitali centri artistici della penisola a partire dalla seconda metà degli anni quaranta del secolo². Certo ampiamente trattato nell'arco della sua attività artistica, come ci testimoniano dipinti quali la cosiddetta *Madonna del Rosario* nella chiesa di Sant'Anastasia a Verona³ o il riquadro centrale del polittico conservato al Museo provinciale di Lecce di recente reintegrato e restituito al nostro pittore da Andrea De Marchi⁴, questo tema affascinante dai complessi risvolti teologici e dottrinari è anche il soggetto di un dipinto che si ammira oggi nella chiesa triestina di Santa Maria maggiore e che crediamo possa con sicurezza essergli riferito⁵. L'opera, già pala d'altare a corredo della cappella privata dei conti de Totto di Capodistria, distrutta a seguito dell'invasione in città delle truppe titine nel 1945, è stata donata alla chiesa da Giovanni de Totto il 20 gennaio 1993. Allo stato attuale delle ricerche nulla è dato sapere circa la sua destinazione originaria, che ben potrebbe essere comunque la stessa città istriana, sottoposta al dominio veneziano e facilmente raggiungibile anche per via marittima.

La precocità con cui Lorenzo ripropone questa soluzione iconografica (basti pensare che la *Madonna* di Verona è probabilmente anteriore al 1359⁶) ci restituisce la fisionomia di un pittore all'avanguardia, perfettamente a conoscenza delle più recenti proposte, in grado di rispondere alle nuove esigenze della devozione.

L'iconografia della Madonna seduta a terra rappresenta una delle più interessanti novità e più di ogni altra viene ad interpretare alcune delle tendenze dell'arte del tempo che, come ha ben messo in evidenza il Meiss, mirano "a stabilire un rapporto emotivo diretto, intimo e affettuoso fra lo spettatore e i personaggi sacri"⁷. La predilezione per le cosiddette immagini devozionali rispecchia un mutamento dello spirito e della funzione della composizione per cui da una precedente propensione al racconto narrativo si passa alla selezione di alcuni episodi considerati più significativi e dai toni all'evidenza più patetici, sfrondandoli degli elementi superflui in modo da concentrare l'attenzione dello spettatore su pochi personaggi e sul loro stato d'animo⁸. Estrapolata dalla scena della natività, la Madonna dell'umiltà porge il seno al Bambino per allattarlo, atto semplice e quotidiano che con candore disarmante rende chiara e tangibile l'idea della Vergine come madre di Cristo. L'esaltazione della virtù dell'umiltà attraverso un'immagine così composita dà luogo all'ipotesi, già avanzata dal Bologna⁹ ed oggi comunemente accettata, che questo modello figurativo sia stato concepito nell'ambiente colto ed erudito della curia di Avignone, il più prestigioso e vitale centro europeo, da cui dobbiamo supporre provenissero molte nuove proposte iconografiche e indirizzi stilistici¹⁰. Ad ideare la composizione dovettero concorrere particolari esigenze di carattere devozionale e religioso, teorizzate ai più alti livelli della gerarchia ecclesiastica¹¹ ovvero da importanti personalità dell'ordine domenicano, il quale com'è noto assegna-

15.
16. 23.
II. 18. 21-22.

15.

va un ruolo privilegiato allo studio e al sapere in funzione della predicazione. Un numero considerevole di Madonne pervenuteci era di fatto destinato a chiese domenicane, cosicché si può supporre che quest'immagine fosse particolarmente prediletta dall'ordine¹².

15. Dipinta proprio per una chiesa domenicana, ovvero per Sant'Anastasia a Verona, è la *Madonna dell'umiltà* di Lorenzo attualmente collocata nella cappella detta del Rosario. Considerata insieme al *Crocifisso* di San Zeno tra le opere d'esordio del pittore veneziano¹³, la sua analisi si impone come necessario confronto per il dipinto che qui veniamo a presentare, permettendoci di rimarcare la loro somiglianza e di effettuare alcuni confronti di natura stilistica nonché, come vedremo, importanti considerazioni di carattere tecnico.

24. Accanto alla Madonna sono le due più importanti personalità dell'ordine, ovvero San Domenico e San Pietro martire, che presentano i due committenti, riconosciuti dal Simeoni in Cangrande II della Scala e sua moglie Elisabetta di Baviera¹⁴. Essi ci tornano utili ai fini della collocazione cronologica dell'opera, di cui si può ipotizzare una datazione nel corso del sesto decennio, e forse attorno al 1358-1359¹⁵. A confermare questa ipotesi sopraggiunge il dato stilistico che ci indica la stretta vicinanza di questo dipinto con la prima opera datata di Lorenzo, ossia il polittico Lion dell'Accademia di Venezia del 1359¹⁶. Entrambe le opere ci presentano un artista già perfettamente padrone dei suoi mezzi espressivi e in grado di interpretare in modo personale e intelligente le due principali componenti che intervengono nella sua formazione, ovvero le differenti culture bizantina e gotica. Se ci soffermiamo sui due Santi Domenico e Pietro martire, che affiancano la Vergine, e li paragoniamo ai Santi Domenico e Francesco a figura intera del polittico veneziano non possiamo non riscontrare la loro parentela. La componente orientale, pur percepibile, pare in realtà affievolirsi nell'opera veronese rispetto al polittico Lion, dove la rappresentazione dell'austerità morale dei fondatori dei due ordini mendicanti, attraverso l'espressività severa dei tratti fisionomici, lascia il posto ad una caratterizzazione tipologica meno convenzionale. Se le proporzioni delle figure sono ancora lievemente allungate e con la testa piccola, secondo una tipologia riscontrabile soprattutto negli ultimi prodotti della bottega di Paolo Veneziano, vi è tuttavia una tale imponenza ed essenzialità della rappresentazione che, coerentemente con il soggetto trattato, rifiuta quel compiacimento per le raffinatezze cromatiche e i sottili giochi lineari, che ancora caratterizza il coevo polittico veneziano, in ordine a una propensione di tipo occidentale, che spinge verso una plasticità rilevata e un maggior senso costruttivo delle figure. Con la rappresentazione della Madonna dell'umiltà adorata dai due committenti, così diligentemente individuati nei loro tratti fisionomici e nel loro abbigliamento alla moda, ci addentriamo decisamente in quel linguaggio più specificamente gotico, attento allo stesso tempo agli aspetti mondani della cultura cortese così come alla resa naturalistica dell'immagine. Individuare le diverse componenti, i percorsi, nonché in modo specifico i *media* artistici attraverso i quali si diffuse tale cultura, di cui Lorenzo si fece originale interprete in ambito veneziano, in singolare anticipo rispetto al gotico internazionale, appare invero compito assai arduo. Ciò che si può senz'altro affermare è che essa non interessò un'area specifica, ma piuttosto un insieme di centri, la cui importanza politica andava sempre più affermandosi a livello internazionale e che a metà del XIV secolo definirono le linee di tendenza della moderna cultura dell'Occidente europeo. Perciò nel collegare l'attività di Lorenzo alla cultura di terraferma si devono valutare da una parte gli sviluppi dell'arte gotica d'oltralpe, registrando in special modo un flusso di cultura di spirito e caratte-

ristiche cortesi che da Avignone si diffondeva presso le corti dell'Italia settentrionale¹⁷ e giungeva fino alla corte imperiale, trasferita a Praga da Carlo IV di Lussemburgo¹⁸; dall'altra rimarcare l'importanza della confinante cultura che vorremmo definire genericamente padana e di questa selezionare quella più specificamente bolognese, determinante per spiegare non solo la particolare fisionomia della parabola artistica di Lorenzo, ma più in generale importanti aspetti dello sviluppo della scuola pittorica veneziana già a partire dagli anni '40 del secolo, indotta dapprima a fare i conti con la maniera più sciolta e spigliata dei pittori di cultura vitalesca e con la loro attitudine a calare l'evento sacro in una dimensione quotidiana, e poi con le eccezionali novità di uno stile audacemente naturalistico quale verrà proposto a Treviso da Tommaso da Modena¹⁹.

Se un'altra personalità emergente nell'entroterra padano, il padovano Guariento, fu con ogni probabilità determinante nella formazione del giovane Lorenzo²⁰, indirizzandolo verso le problematiche di una resa costruttiva dell'immagine in opposizione agli intenti manifestati dagli ultimi sofisticati prodotti della bottega paolesca²¹, è tuttavia la figura di Tommaso a rivelarsi risolutiva per i futuri sviluppi della personalità del pittore veneziano. E con Tommaso tutta la cultura più genericamente emiliana e vitalesca, che sul finire degli anni '40 andava diffondendosi con la sua prorompente carica di novità nell'Italia nord-orientale. Di contatti tra Lorenzo e Tommaso da Modena aveva già parlato Coletti, soprattutto in merito ad alcune somiglianze di carattere compositivo e iconografico²². La critica successiva, e in particolare Toesca²³, rilevava giustamente quel "morbido ombreggiare" che veniva sempre più caratterizzando il fare pittorico di Lorenzo e per il quale egli si distingue all'interno del panorama pittorico veneziano. Inconfondibile in questo senso appare il modo di realizzare gli incarnati, e specialmente quelli dei visi che, nella loro tipologia grassoccia e infantile, richiamano alla mente precise fisionomie tommasesche.

È per tale sorprendente qualità che soprattutto si distingue la mano del pittore veneziano nella *Madonna dell'umiltà* di Trieste. Si osservi ad esempio il volto della Madonna: ci colpisce per il suo colore chiaro e luminoso a contrasto con i bronzei incarnati di maestro Paolo. La stesura pittorica, pur sottilissima, riesce a suggerire straordinariamente le qualità della pelle, morbida e levigata, così come il volume del corpo della Vergine sotto la sua veste morbidissima, mentre i tratti somatici si sono ormai liberati completamente dei ricordi paoleschi e si organizzano secondo quello che sarà il tipico modello fisionomico laurenziano. La resa generale più naturalistica, ma non ancora sontuosamente decorativa, ci suggerisce una collocazione cronologica posteriore rispetto al dipinto di Verona e una data attorno al 1365, cioè in prossimità del polittico di Vicenza, firmato e datato 1366.

Un'ultima particolarità di questo dipinto merita la nostra attenzione. A lato della Vergine, vicino alla figura orante sulla destra, si intravede un angolo di prato fiorito. Diceva il Longhi riferendosi al polittico dell'*Annunciazione* delle Gallerie dell'Accademia: "è curioso rilevare che nel 1371 Lorenzo è anche il primo, se non erro, a usar come pedana per i suoi santi incasellati il prato smaltato di fiori che sarà poi quello dei 'cosmopolitani' della fine di secolo ed oltre. Quei fiori di dove si importavano? Bisognerà sondare questi singolari anticipi che rendono sempre più attraente la cultura figurativa trecentesca in tutta l'Italia del Nord e sempre più slegano Venezia dalla sua dorata catena levantina"²⁴. Ci si chiede se tali anticipi sui giardini fioriti del gotico internazionale, così come la generale attenzione agli aspetti della natura, possa costituire un indi-

18.

22.

zio interessante attraverso il quale precisare dei contatti artistici da parte di Lorenzo con l'arte transalpina e boema²⁵, di cui lo stesso Tommaso da Modena, in considerazione dei suoi legami con Praga, potrebbe essere stato il mediatore.

Inoltre l'influsso tommasesco rivelato da alcuni dipinti con la *Madonna dell'umiltà* in terra boema²⁶, o l'esistenza di alcuni affreschi in ambito veneto, come quello nella Chiesa del Cristo a Pordenone²⁷ o quello frammentario nella parete meridionale della chiesa di Santa Caterina a Treviso²⁸, ci potrebbero indurre a pensare ancora a Tommaso quale probabile intermediario di tale iconografia, ipotizzando l'esistenza di un'opera esemplare che l'artista potrebbe aver dipinto proprio a Treviso. Tra l'altro nella città natale dell'artista si conservano due affreschi frammentari in Sant'Agostino e in San Biagio che ci testimoniano l'interesse del pittore modenese per questo tema²⁹.

Altrettanto verosimile appare tuttavia l'ipotesi che circolassero in area veneta dei prodotti figurativi di provenienza avignonese e che alcuni di questi giungessero anche a Venezia, probabilmente importati da diplomatici, uomini di cultura laici o ecclesiastici che per qualche ragione frequentavano la curia papale³⁰. Non è da escludere che alcuni di questi prodotti fossero delle tele, più maneggevoli e comodamente arrotolabili durante il viaggio, al contrario dei dipinti su tavola. Tale ipotesi rende oltremodo significativo il fatto che alcune opere con la raffigurazione di tale immagine siano su tela: si potrebbe infatti pensare che esistessero uno o più autorevoli modelli, di cui forse venivano riproposte non solo l'iconografia ma anche la tecnica³¹.

Nel gruppo di tele a cui abbiamo fatto riferimento entrano a buon diritto le due opere di Lorenzo qui prese in esame, ossia la *Madonna* in Sant'Anastasia a Verona e quella in Santa Maria Maggiore a Trieste, a cui vorremmo aggiungere anche quella in Santa Corona a Vicenza, ridipinta da Marcello Fogolino e, non si sa bene per quali ragioni, attribuita a Giovanni da Bologna³². Le tre opere sono talmente simili tra di loro per la tecnica impiegata, per il soggetto e per la destinazione che, a nostro parere, vanno senz'altro messe in relazione e studiate parallelamente. Per l'opera vicentina, così come per il dipinto veronese, attualmente protetto da un vetro che ne rende difficoltoso un esame diretto, si è parlato di trasporto da tavola, se non addirittura da affresco, su tela³³. In realtà lo studio ravvicinato della bella tela triestina ci consente di escludere, per questa e per le altre opere affini, una simile ipotesi, tenuto anche conto che il trasporto è un'operazione assai complessa e delicata, messa in atto in casi estremi.

Prima del restauro la tela si presentava pesantemente ridipinta, in particolar modo nella veste e nel manto della Madonna che dovevano presentare, con ogni probabilità, l'una un delicatissimo colore rosato e l'altro una tonalità di azzurro più chiara e brillante, secondo l'uso del pittore, a cui senz'altro si deve anche l'invenzione dello splendido cangiante della veste del Bambino. Se tutte le parti in oro appaiono completamente rifatte, assolutamente autentiche sono invece le agili ed espressive figurette a monocromo degli angeli attorno alla Madonna. Si confronti al riguardo l'opera veronese, dove una simile, ma più popolosa, schiera angelica, dipinta con una raffinatissima tecnica a monocromo oro su fondo rosso, affolla lo spazio attorno al gruppo divino, emergendo a stento dall'intenso sfavillio di luce che emana dal corpo della Vergine, presentata, allo stesso tempo, nella sua umiltà e nella sua immensa gloria. Una tecnica simile si osserva inoltre sul retro delle ali laterali del trittico con la *Crocifissione* della collezione Thyssen di Madrid, nelle raffigurazioni a monocromo di San Jacopo e San Cristoforo³⁴.

Stupisce come sempre in Lorenzo la resa degli incarnati, fortunatamente non sottoposti a successive ridipinture. Il passaggio molto graduale e controllato dalle zone in ombra a quelle in luce produce effetti di un sorprendente naturalismo. Osservando il volto della Madonna, si può notare come dal sottilissimo strato pittorico emerga chiaramente l'ordito della tela e come il colore, specie nelle ombre, si distenda seguendone delicatamente la trama. La tela, inoltre, è stata sicuramente decurtata: lo si deduce anche dalle figurine degli angeli e della committente in basso a destra. La superficie originaria doveva in realtà essere molto più ampia e forse contenere anche due figure di Santi, insieme alla Madonna col Bambino e a uno o due committenti, proprio come nella tela veronese. Essi probabilmente si disponevano sotto quel particolare fregio arcuato d'archetti trilobi (alcuni segni bianchi nella zona superiore del quadro potrebbero essere le tracce di un'eventuale archeggiatura) che, come ha osservato Ferdinando Bologna in relazione ad un simile dipinto del Maestro delle tempere francescane, rinvia direttamente alle pitture murali di Avignone, e in particolare alle riquadrature degli affreschi della sala delle Udienze, confermando l'ipotesi della presenza in quella sede di un eventuale modello ad affresco con queste stesse caratteristiche compositive.

Se da un lato le considerazioni svolte ci presentano la figura di Lorenzo Veneziano sotto una nuova luce, come pittore non solo di tavole ma anche di tele, dall'altro ci obbligano in qualche modo a riflettere sull'uso di tale tecnica in date anteriori al 1400. L'interessante questione della produzione di opere "de panno lineo" all'interno delle botteghe dei primitivi meriterebbe senza dubbio un'indagine approfondita, che parta innanzitutto dal censimento delle opere superstiti, certamente più numerose di quello che ci si potrebbe aspettare, ed approdi ad uno studio accurato dei trattati medioevali di tecnica pittorica e dei dati documentari relativi a queste opere, nel tentativo di dimostrare che l'impiego del supporto in tela era normalmente diffuso presso gli artisti delle botteghe due-trecentesche³⁵. Più difficile risulta invece individuare la funzione specifica dei dipinti su tela e le motivazioni della scelta di questo materiale. Quanto a quest'ultimo aspetto, se a nostro avviso non è del tutto da escludere l'ipotesi di un utilizzo della tela per fini strettamente figurativi³⁶, quali la possibilità di ottenere un tipo di pittura più fluida e luminosa rispetto ai risultati della tempera su tavola, grazie anche all'impiego delle cosiddette "acque gommate colorate"³⁷, in generale possiamo tuttavia affermare che la scelta di questo supporto aveva carattere strettamente funzionale ed era subordinata al particolare utilizzo che si faceva dell'opera.

Benché certamente considerato materiale di second'ordine perché più facilmente deperibile rispetto al più solido e duraturo supporto ligneo, esso era tuttavia più maneggevole e facilmente trasportabile in processione. Molte infatti tra le opere sopravvissute possono essere classificate come gonfaloni o stendardi processionali, mentre numerosi documenti di pagamento ci testimoniano l'esistenza e la normale produzione di vessilli, pali, insegne in occasione di feste ed eventi pubblici anche da parte di noti pittori³⁸. L'esecuzione di un dipinto su tela poteva inoltre essere giustificato dalla provvisorietà della destinazione, oppure da esigenze di rapidità esecutiva o di costi meno elevati. Opere su tela potevano essere anche gli *antependia* o i copripaliotti³⁹, quest'ultimi con la funzione specifica di coprire la pala d'altare in determinati periodi dell'anno liturgico.

Ci si chiede a questo punto perché Lorenzo Veneziano abbia dipinto le due *Madonne dell'umiltà* di Verona e di Trieste, e probabilmente anche quella di Vicenza, su tela invece che su

24. tavola. Che tali dipinti non fossero degli stendardi processionali ma avessero una destinazione fissa ce lo indica l'opera veronese, a nostro avviso concepita come pala d'altare. Basterebbero a confermarlo le dimensioni dell'opera, troppo ingombranti, ovvero la presenza di due committenti privati facilmente identificabili come Cangrande della Scala e sua moglie. La notizia fornitaci dal Simeoni che la pittura era in origine collocata su un altare dedicato a San Domenico addossato al pontile o coro esterno, nella navata sinistra, e rimossa nel 1596 per essere posta nella cappella del Rosario, ci offre una prova concreta ed inequivocabile della originaria destinazione di tali opere, tra i primi esempi conosciuti di pale d'altare su tela in ambito veneto.

* Al termine di questo lavoro desidero ringraziare quanti mi hanno aiutato, con suggerimenti, scambi di opinioni, prestito di materiale fotografico. Ricordo in particolare: Daniele Benati, Maria Clelia Galassi, Andrea De Marchi e Giuseppina Perusini. Un ringraziamento particolare va inoltre al parroco della chiesa di Santa Maria Maggiore di Trieste, don Gandolfo Venturini, per la sua disponibilità e gentilezza.

¹ M. MEISS, *The Madonna of humility. Origin and development*, (1936), in *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951 (ed. it. a cura di Bruno Toscano, Torino 1982, pp. 207 - 245). Per l'iconografia della *Madonna dell'umiltà* confronta inoltre H. W. VAN OS, *Marias demut und Verherrlichung in der Siensischen Malerei*, The Hague 1969, pp. 101 - 127.

² Cfr. MEISS, *The Madonna...* cit. (nota 1), *passim*.

³ L. SIMEONI, *La pala scaligera di S. Anastasia*, in 'Atti dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona', ser. IV, XXI, 1920, pp. 305 - 308.

⁴ A. DE MARCHI, in *Italiae. Peintures des musées de la region Centre*, Paris 1996, pp. 58 - 63, cat. 10. Opera di Lorenzo è anche la *Madonna dell'umiltà tra San Marco e San Giovanni Battista* della National Gallery di Londra (inv. 3897, cm 31 x 57: M. DAVIES, *National Gallery Catalogues, The Earlier Italian Schools*, London 1951, pp. 245 - 246, 2a ed. London 1961, pp. 315 - 316) da intendersi come un trittichetto rigido (cfr. A. DE MARCHI, *Una tavola nella Narodna Galerija di Ljubljana e una proposta per Marco di Paolo Veneziano in Gotika v Sloveniji*, atti del convegno (Ljubljana 1994), Ljubljana 1995, p. 252 nota 46) e non una "predella di altare" come invece la considerava Rodolfo PALLUCCHINI (*La pittura veneziana del Trecento*, Venezia - Roma 1964, p. 173). Una piccola *Madonna dell'umiltà* si può vedere anche nello scomparto centrale della predella del polittico del 1366 per la cappella Proti nel duomo di Vicenza (cfr. M. LUCCO, *Vicenza*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Milano 1992, p. 288, fig. 368). Di recente Andrea De Marchi, ripensando in senso guarientesco il periodo giovanile di Lorenzo, annette al *corpus* delle sue opere un gruppo di dipinti tra cui la *Madonna dell'umiltà e Crocifissione* del Courtauld Institute di Londra (DE MARCHI, *op.cit.*, p. 244 nota 18).

⁵ Tela, cm 145 x 98. Il dipinto è stato pubblicato da G. LUCA, *Una Madonna dell'umiltà nella chiesa tergestina di Santa Maria Maggiore*, in 'Annales. Annali di studi istriani e mediterranei', VIII, 1996, pp. 277-286, che propone di attribuirlo ad un artista della scuola di Lorenzo Veneziano, operante nell'ultimo quarto del '300, ma che già guarda alle proposte del tardogotico degli inizi del '400. Restaurata di recente ad opera di Antonella Colombis, la tela si presenta oggi di forma centinata ed è inserita in una cornice all'evidenza posticcia. Separata dalle tavole in legno alle quali in tempi recenti era stata applicata e da una precedente tela ottocentesca, è stata sottoposta all'operazione di rifoderatura.

⁶ Il SIMEONI (*La pala...* cit. (nota 3), p. 307) riconosce nei due devoti Cangrande della Scala e sua moglie Elisabetta di Baviera, signori di Verona dal 1351 al 1359.

⁷ MEISS, *The Madonna...* cit. (nota 1), p. 218.

⁸ MEISS, *The Madonna...* cit. (nota 1), p. 218. Per una definizione dell'*Andachtsbild* vedi anche E. PANOFSKY, *Imago pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der "Maria Mediatrix"* in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, pp. 261 - 308, e S. RINGBOM, *Icon to Narrative: the Rise of dramatic Close-up in fifteenth-Century devotional Painting*, Doornspijk 1984 (2a ediz.), *speciatim* pp. 52 - 65.

⁹ F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266 - 1414*, Roma 1969, pp. 302 - 303. Cfr. inoltre R. LONGHI, *Frammento siciliano*, in 'Paragone', IV, 1953, 47, pp. 5 - 6, ried. in *Fatti di Masolino e di Masaccio e altri studi sul Quattrocento. Opere complete*, VIII/1, Firenze 1975, pp. 145 - 146; E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV* (1962), Torino 1991, pp. 94 e 170.

¹⁰ Su questo argomento si veda il volume di CASTELNUOVO, *Un pittore...* cit. (nota 9), in cui l'autore ricostruisce la fisionomia artistica di Matteo Giovannetti in relazione alla straordinaria fioritura artistica che la città di Avignone conobbe a partire dai primi decenni del XIV secolo.

¹¹ Sulla base di alcune considerazioni già effettuate da A. PARRONCHI (*Studi su la dolce prospettiva*, Milano 1964, pp. 120 - 130) il BOLOGNA (*I pittori...* cit. (nota 9), p. 302) cita alcuni passi tratti da scritti di Agostino Trionfo, anteriori al 1328 e riferibili al periodo in cui il teologo agostiniano si trovava ad Avignone, i quali proverebbero che la virtù dell'umiltà in riferimento alla Madonna era particolarmente apprezzata e che tale concetto era noto e diffuso negli ambienti papali di Provenza. Nella stessa sede lo studioso avanza anche l'ipotesi che la formula della "Nostra Donna de Humilitate" possa essere stata ideata dal cardinale Jacopo Stefaneschi, che fu negli ultimi anni della sua vita il principale committente avignonese di Simone Martini. Nella lunetta sopra il portale di Nôtre-Dame-des-Doms, unico esempio pervenutoci di *Madonna dell'umiltà* del pittore senese, il donatore inginocchiato di fianco alla Vergine è proprio il cardinale Stefaneschi. Alquanto singolare appare inoltre la notazione che il chierico pavese attivo in curia, Opicinus de Canistris, riporta nel suo diario il 15 agosto 1334, da leggersi come probabile riflesso di un dibattito teorico in atto attorno allo sviluppo del tema iconografico della *Madonna dell'umiltà* (cfr. E. CASTELNUOVO, *Introduzione*, in *Simone Martini. Atti del Convegno* (Siena 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 33-37).

¹² Sulla predilezione dei domenicani per il tema iconografico della *Madonna dell'umiltà* insistono W. ROLFS, *Geschichte der Malerei Neaples*, Leipzig 1910, p. 41, e soprattutto MEISS, *The Madonna...* cit. (nota 1), pp. 217 - 218.

¹³ SIMEONI, *La pala...* cit. (nota 3); E. SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona 1926, pp. 113 - 118; L. MAGAGNATO, in *Da Altichiero a Pisanello*, catalogo della mostra di Verona, Vicenza 1958, pp. 19 - 20; L. CUPPINI, *Una croce stazionale di Lorenzo Veneziano*, in 'Commentari', IX, 1958, 4, pp. 235 - 243; M. T. CUPPINI, *Pitture del Trecento in Verona*, in 'Commentari', XIII, 1962, 4, pp. 241 - 244.

¹⁴ Vedi *supra*, nota 6.

¹⁵ Secondo il SIMEONI (*La pala...* cit. (nota 3), p. 307), Cangrande della Scala ebbe continui rapporti con Venezia, dove tra l'altro si recò nel 1358 "per costituirvi un deposito di 190043 zecchini presso i procuratori di San Marco a favore dei suoi bastardi".

¹⁶ S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955, pp. 9 - 11; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia - Roma 1964, p. 168. La datazione dell'opera fu a lungo discussa in sede critica, variamente collocandosi nel 1357 (Cavalcaselle), 1359 (Pallucchini) e 1367 (Benson, Longhi, Toesca, Bologna). Se si esclude la data 1367 erroneamente riportata da L. TESTI (*La storia della pittura veneziana*, I, Bergamo 1909, p. 213), si può precisare l'esecuzione dell'opera tra i due termini cronologici del 1357, leggibile su una delle due tabelle ai lati del pannello centrale nella predella, e del 1359, individuato dal Pallucchini sul trono dell'Annunciata.

¹⁷ Mentre scuole artistiche prestigiose come quelle di Firenze e Siena erano in declino, travagliate da una durissima crisi economica, demografica, ma soprattutto culturale, particolare vitalità dimostravano corti dell'Italia settentrionale come Milano, Padova e anche Treviso, presso le quali si trasferirono tra l'altro molti artisti provenienti dall'Italia centrale, probabilmente anche per sfuggire alla terribile pestilenza del 1348. Su questi argomenti sono irrinunciabili punti di riferimento i classici testi di A. ANTAL, *Florentine Painting and its social Background*, London 1947 (trad. it. Torino 1960) e MEISS, *Painting...* cit. (nota 1).

¹⁸ Carlo IV, eletto imperatore dei principi tedeschi nel 1346, dedicò particolare attenzione alla regione boema, favorendo lo sviluppo economico e culturale, soprattutto con la fondazione dell'università, che presto si sarebbe aperta ai fermenti più moderni del sapere. Cfr. O. PUJMANOVA, *Prague, Naples et Avignon: Oeuvres de Tomaso da Modena à Karlstejn*, in 'Revue de l'art', 1981, 53, pp. 56 - 64, *speciatim* 59.

¹⁹ Sull'importanza della duplice influenza del gotico padano e oltralpino sulla cultura figurativa di Lorenzo insistono di recente M. LUCCO, *Pittura del Trecento a Venezia*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986, p. 183 e F. D'ARCAIS, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Milano 1992, pp. 56, 58 e 61.

²⁰ DE MARCHI, *Una tavola...* cit. (nota 4), pp. 242 - 245; i probabili contatti di Lorenzo nella sua fase giovanile, quella per intenderci del polittico Lion e dello *Sposalizio di Santa Caterina* delle Gallerie dell'Accademia, con Guariento erano già stati intuiti da Roberto LONGHI (*Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946, p. 46, ried. in *Ricerche sulla pittura veneta, 1946 - 1969. Opere complete*, X, Firenze 1978, pp. 3 - 63) e ribaditi da Silvia MARCONI (*Restauro di dipinti di Lorenzo Veneziano*, in 'Bollettino d'arte', ser. IV, XXXIV, 1949, pp. 156 - 161).

²¹ Il volto con cui si presenta Lorenzo all'inizio della sua carriera è tanto eccezionale quanto più si consideri la sua distanza mentale dagli esiti di un goticismo sottilmente decorativo e inconsistente che dal polittico di Chioggia in avanti caratterizza la bottega paolesca. I santi dalle figure smisuratamente allungate e senza peso caratteristici delle opere della bottega di Paolo nel sesto decennio, dalle vesti talora sontuosamente decorate e dalle espressioni ascetiche, non sono probabilmente immuni da una nuova ondata di bizantinismo che in quegli anni penetra all'interno della ricca e articolata bottega del maestro, congiungendosi con gli stimoli gotici in una sintesi che oggi ci appare come specificamente veneziana: cfr. M. MURARO, *Varie fasi dell'influenza bizantina nel '300*, in 'Thesaurismata', IX, 1972, pp. 179 - 201; ID., *Paolo da Venezia*, Milano 1969, pp. 66 - 67. Scrive il Lasareff a proposito della fase finale dell'arte costantinopolitana, nel secolo XIV e nella prima metà del secolo XV (V. LASAREFF, *L'arte bizantina e particolarmente la pittura in Italia nell'alto Medioevo*, in *L'Oriente cristiano nella storia della civiltà*, atti del convegno, Roma 1964, p. 668): "le figure hanno perso il volume, prevale decisamente la linea, nelle pose è apparsa la rigidità ieratica, i volti sono segnati da un'ombra di fanatismo, estraneo alle immagini del periodo precedente. Emergono dettagli che dimostrano il rafforzamento del sentimento di devozione, con evidenti sfumature di esaltazione religiosa". Secondo l'opinione del MURARO (*Paolo...* cit., p. 67) "neppure la bottega di maestro Paolo si salvò da questa ondata depressiva che in definitiva corrisponde - molti l'hanno notato, pur senza precisarne le peculiarità - a un nuovo rigurgito di bizantinismo, a un'ondata che ha le sue proprie caratteristiche, ben diverse da quelle di altri momenti bizantineggianti che abbiamo in particolare ricordato, sia per il polittico di Vicenza, che per la coperta della Pala d'oro".

²² L. COLETTI, *I Primitivi. III. I Padani*, Novara 1947, pp. LIII - LIV; ID., *Tommaso da Modena*, Bologna 1933, 2a ed. a cura di C. Rosso Coletti, Venezia 1963, pp. 73 - 74.

²³ P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 711.

²⁴ R. LONGHI, *Il trittico di Lorenzo Veneziano per l'Ufficio della Seta*, in 'Arte veneta', II, 1947, pp. 80 - 85, ried. in *Ricerche...* cit. (nota 20), pp. 66 - 68.

²⁵ I contatti tutti da indagare di Lorenzo con il linguaggio figurativo d'oltralpe, già intuiti da LONGHI (*Il trittico...* cit. (nota 24), p. 67), sono stati poi ribaditi da TOESCA (*Il Trecento...* cit. (nota 23), p. 712), che, specie per le ultime opere del pittore, li precisava in direzione della Boemia.

²⁶ Pare che l'innovazione iconografica della *Madonna dell'umiltà* sia pervenuta in Boemia con un'eccezionale rapidità. Tra le tavole superstiti, la *Madonna di Vysehrad*, datata verso il 1355, mostra la *Madonna assisa* su un prato fiorito. Sulla parentela tra le *Madonne boeme* e quelle di Tommaso e, più in generale, sull'influenza delle opere del pittore modenese dipinte per l'imperatore Carlo IV e conservate a Karlštejn sulla pittura ceca si veda O. PUJMANOVA, *Prague...* cit. (nota 18); EAD., *Alcuni appunti sulle opere di Tommaso da Modena a Karlštejn*, in *Tommaso da Modena e il suo tempo*, atti del convegno, Treviso 1980, pp. 283 - 298; E. CASTELNUOVO, *Tommaso da Modena e l'Europa*, ivi, pp. 9 - 18.

²⁷ A. TAMBINI, *Sulla pittura del Trecento in Friuli al seguito di Vitale da Bologna*, in 'Critica d'arte', LVIII, 1995, 4, pp. 38 - 46.

²⁸ Per l'affresco di Treviso, al centro di una complessa vicenda critica che ha chiamato in causa i nomi di Tommaso da Modena, Giovanni da Bologna e Stefano da Ferrara, cfr. da ultimo M. BOSKOVITS, *Per Stefano da Ferrara, pittore trecentesco*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano 1994, pp. 56 - 67.

²⁹ Cfr. C. VOLPE, in *Mostra di opere restaurate. Secoli XIV - XIX*, Modena 1980, p. 4 e R. GIBBS, *Pulchrior Aurora. A new Madonna of Humility by Tommaso da Modena*, in 'Apollo', CXXXV, 1992, 361, pp. 171 - 173. Tommaso, la cui importanza per gli sviluppi delle tendenze naturalistiche nell'arte pittorica settentrionale della seconda metà del Trecento è stata abbondantemente rilevata dalla critica, si mostra oggi artista di portata internazionale, certamente frequentatore di circoli di dotti ed eruditi, in contatto con il potente ordine dei predicatori e le cui opere, ammirate per la loro raffinatezza e modernità, al pari forse solo di quelle di Simone Martini, erano richieste da potenti mecenati europei come Carlo IV. È noto che l'imperatore di Germania, uomo assai colto e pio, intratteneva doverosi contatti diplomatici con Avignone e con Napoli, sede della corte angioina, ossia con i possibili luoghi d'origine dell'iconografia della *Madonna dell'umiltà*.

³⁰ Si pensi ad esempio al trittico smembrato di Matteo Giovannetti raffigurante la *Madonna col Bambino* e i *Santi Erma-gora e Fortunato*. Le ali laterali, che attualmente si trovano al Museo Correr di Venezia, sono state probabilmente acquistate in

Venezia stessa da Teodoro Correr, che successivamente le donò al museo nel 1836. La *Madonna col Bambino* già in collezione Gabriel Fodor di Parigi e gli altri frammenti del complesso, tra cui due tavolette triangolari con l'*Annunciazione*, oggi in una collezione privata americana, e due tavole con *Santa Caterina e Sant'Antonio Abate*, che dovettero costituire le facce esterne del trittico, oggi disperse, provengono dalla collezione Manin anch'essa veneziana (cfr. CASTELNUOVO, *Un pittore... cit.* (nota 9), pp. 95 - 98 note 5 - 6).

³¹ Le tele a cui ci riferiamo sono la *Madonna dell'umiltà* di Paolo de' Serafini nella Galleria estense a Modena (cfr. R. GIBBS, *Tomaso da Modena*, Cambridge 1989, fig. 105b) e la più tarda *Madonna dell'umiltà* già in Sant'Antonio a Reggio Emilia e ora ad Avignone (cfr. M. LACLOTTE - E. MOGNETTI, *Peinture italienne. Avignon, Musée du Petit Palais*, Paris 1977, cat. 254; D. BENATI, *Pittura tardogotica nei domini estensi*, in *Il tempo di Nicolò III. Gli affreschi del Castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi*, catalogo della mostra di Vignola a cura di Daniele Benati, Modena 1988, p. 58, fig. 16).

³² Cfr. E. ARSLAN, *Vicenza: le chiese*, Roma 1956, pp. 64 - 65.

³³ Si tratta di un affresco strappato e trasportato su tela per LUCCO, *Pittura... cit.* (nota 19), p. 122, e per la D'ARCAIS, *Venezia... cit.* (nota 19), p. 55, i quali probabilmente si basano sull'opinione espressa a suo tempo dalla SANDBERG VAVALÀ, *La pittura... cit.* (nota 13), p. 113.

³⁴ Cfr. M. BOSKOVITS, *Early Italian painting, 1290 - 1470*, London 1990, p. 122.

³⁵ Negli inventari quattrocenteschi di San Pietro si citano pitture su tela dello stesso Giotto: cfr. E. MÜNTZ - A. L. FROTHINGAM, *Il tesoro della Basilica di San Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo*, in 'Archivio della società romana di storia patria', VI, 1883, pp. 81 e 92 ("pannus cum figuris Jotti inseratus et rotulatus", "imago manu Jotti in panno linteo posita in quodam ligno concavo"); A. FRUGONI, in 'Celestiniana', VIII, 1954, 6 - 7, p. 106, suppone che si tratti di opere eseguite per il cardinale Jacopo Stefaneschi. Per la pittura su tela prima del 1400 cfr. D. WOLFFHIAL, *The beginnings of Netherlandish canvas painting: 1400 - 1530*, Cambridge 1989, pp. 1 - 5.

³⁶ "All'usato modo dell'ancone, ti conviene colorire di passo in passo in su la detta tela, ed evvi più dolce lavorare che in tavola; però che la tela ritiene un poco il molle; ed è proprio come lavorassi in fresco, cioè in muro" (C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, cap. CLXII, *Del modo di lavorare in tela o in zendado*).

³⁷ Nei trattati medioevali di tecnica pittorica sono numerose le ricette per colori da adoperarsi su tele o sindoni. Si vedano ad esempio le indicazioni contenute nei testi raccolti da Giovanni Alcherio tra il 1398 e il 1411 presso diversi artisti italiani, francesi e fiamminghi e contenuti nel ms. lat. 6741 della Bibliothèque Nationale di Parigi, compilato ad opera del notaio parigino Jean Lebegue nel 1431. Di acque colorate per pittura su tela si parla ai capp. LXXXIX - XCIX, dove si riportano le istruzioni di un ricettario di origine inglese che Alcherio aveva ottenuto in prestito dal ricamatore fiammingo Tederico e che fa copiare a Bologna nel 1410; ai capp. CCXC - CCXCVI, in cui vengono rielaborati dei precetti avuti per iscritto a Parigi nel 1398 dal pittore fiammingo Jacob Coene infine ai capp. CCXCVII - CCCI, in cui sono registrate le ricette ottenute a Parigi sempre nel 1398 dall'illustratore Antonio da Compendio. Appare evidente che Alcherio doveva essere particolarmente interessato a questo genere di pittura con "acque colorate", utilizzate probabilmente già come colori trasparenti per le velature nei dipinti su tavola. Per la preparazione di tali colori, di origine esclusivamente vegetale o animale, è per lo più prescritto l'uso dell'allume: si tratta perciò di lacche insolubili semitrasparenti. I leganti contemplati sono acqua gommata oppure acqua gommata e acqua di colla mista a chiara d'uovo. La chiara d'uovo era considerata il legante migliore in quanto produceva effetti di maggior lucentezza. Nel più tardo *Manoscritto veneziano* (Londra, The British Library, ms. Sloane 416, databile tra 1424 e 1456) compare l'olio come legante in una di queste acque, per un azzurro di indaco e biacca (cfr. B. S. TOSATTI SOLDANO, *Il manoscritto veneziano. Un manuale di pittura e altre arti - miniatura, incisione, vetri, vetrate e ceramiche - di medicina, farmacopea e alchimia del Quattrocento*, Pioltello 1991, p. 28, VII: 272). Su tali argomenti si confrontino M. MERRYFIELD, *Original Treatises on the Arts of Painting* (1849), New York - Dover 1967, I, pp. 281 - 293, II p. 491; B. S. TOSATTI SOLDANO, *La "tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum"*, ms. lat. 6741 della Bibliothèque Nationale di Parigi in relazione a Giovanni Alcherio, in 'Acme', XXXVI, 1983, pp. 129 - 187. Anche Cennino Cennini tratta dei colori "senza corpo" da usare su panni e tessuti nel *Libro dell'arte* (capp. CLII - CLXVIII e CLXXIII). La pittura su tela era inoltre già descritta nel *De coloribus et artibus Romanorum* di Eraclio (capp. CCLXXX - CCLXXXI).

³⁸ La versatilità produttiva delle botteghe a queste date è un fatto ormai assodato. Non si era ancora giunti a quella specializzazione delle arti che si verificherà in seguito ed inoltre assai vivaci e fecondi erano gli scambi tra una corporazione e l'altra. Si pensi ad esempio alla bottega di Paolo Veneziano e di suo fratello Marco dove, oltre ai dipinti accertati, si producevano, magari occasionalmente, prodotti di ogni genere, purché avessero attinenza con la pittura: oggetti di artigianato, miniature, cartoni per arazzi, disegni per ricami, per vetrate e per mosaici e, appunto, pitture su tela di vario genere e uso. Cfr. M. MURARO,

Paolo... cit. (nota 21), pp. 30 - 31. Cfr. inoltre la nota di Oliviero Forzetta riportata integralmente da L. GARGAN, *Oliviero Forzetta e la nascita del collezionismo nel Veneto*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Milano 1992, pp. 505 - 507, in cui si dice che "magister Marcus pictor [...] fecit pannos Theotonicos qui sunt Tarvisii ad Sanctum Franciscum minorum: qui panni sunt picti etiam Veneciis in loco fratrum minorum". Particolarmente significativa fu la produzione di opere su tela in ambito bolognese: cfr. al riguardo R. D'AMICO, *Dipinti su tela a Bologna tra '300 e '400. Note su una tipologia artistica*, in 'Strenna storica bolognese', XXXVIII, 1988, pp.139 - 151.

³⁹ Vedi ad esempio il dipinto su tela con la *Trasfigurazione*, l'*Entrata a Gerusalemme* e la *Resurrezione di Lazzaro* di Guido da Siena, datato nella prima metà degli anni '70 del XIII secolo. Esso era utilizzato come copertura della pala d'altare nel periodo della Quaresima (cfr. J. A. STUBBLEBINE, *Guido da Siena*, Princeton 1964, pp. 27 - 30, cat. 3, figg. 10 - 13).



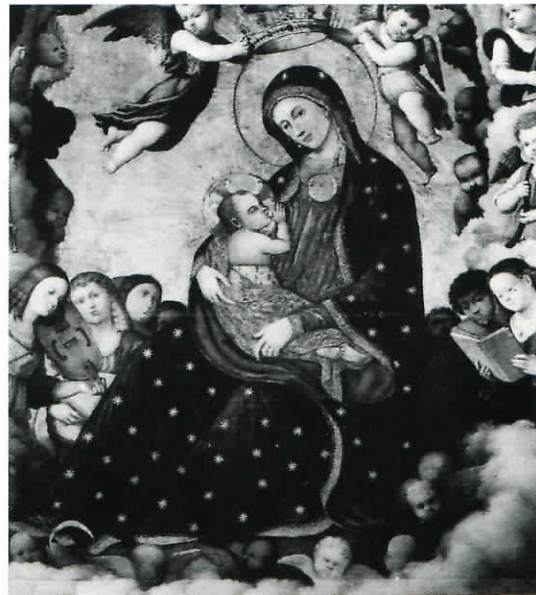
II. LORENZO VENEZIANO: *Madonna dell'umiltà*. TRIESTE, Santa Maria maggiore (da Capodistria, cappella dei conti de Totto).



15. LORENZO VENEZIANO: *Madonna dell'umiltà, San Domenico, San Pietro martire e due donatori* (Cangrande II ed Elisabetta di Baviera?). VERONA, Sant'Anastasia.



16. LORENZO VENEZIANO e bottega: *Madonna dell'umiltà*, particolare di polittico. LECCE, Museo provinciale S. Castromediano (da San Giovanni evangelista).



17. LORENZO VENEZIANO (?) e MARCELLO FOGOLINO: *Madonna dell'umiltà e angeli*. VICENZA, Santa Corona.



18. LORENZO VENEZIANO: *Madonna dell'umiltà*. TRIESTE, Santa Maria maggiore (da CAPODISTRIA, cappella dei conti de Totto).



20. LORENZO VENEZIANO: *San Cristoforo*, particolare di trittico. MADRID, Fondacion Thyssen Bornemisza.

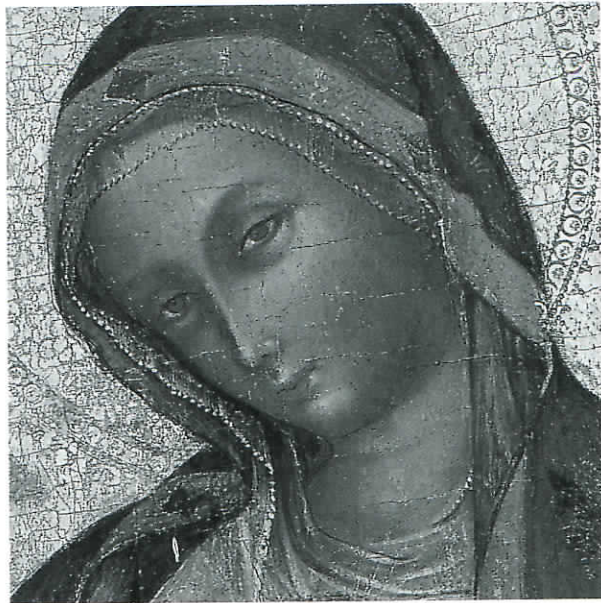
19. LORENZO VENEZIANO: *San Giacomo maggiore*, particolare di trittico. MADRID, Fondacion Thyssen Bornemisza.



21. LORENZO VENEZIANO: *Madonna dell'umiltà*, particolare. TRIESTE, Santa Maria maggiore (da CAPODISTRIA, cappella dei conti de Totto).



22. LORENZO VENEZIANO: *Madonna dell'umiltà*, particolare. TRIESTE, Santa Maria maggiore (da CAPODISTRIA, cappella dei conti de Totto).



23. LORENZO VENEZIANO e bottega: *Madonna dell'umiltà*, particolare di polittico. LECCE, Museo provinciale S. Castromediano (da San Giovanni evangelista).



24. LORENZO VENEZIANO: *Madonna dell'umiltà*, *San Domenico*, *San Pietro martire* e *due donatori* (Cangrande II ed Elisabetta di Baviera ?), particolare. VERONA, Sant'Anastasia.