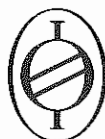
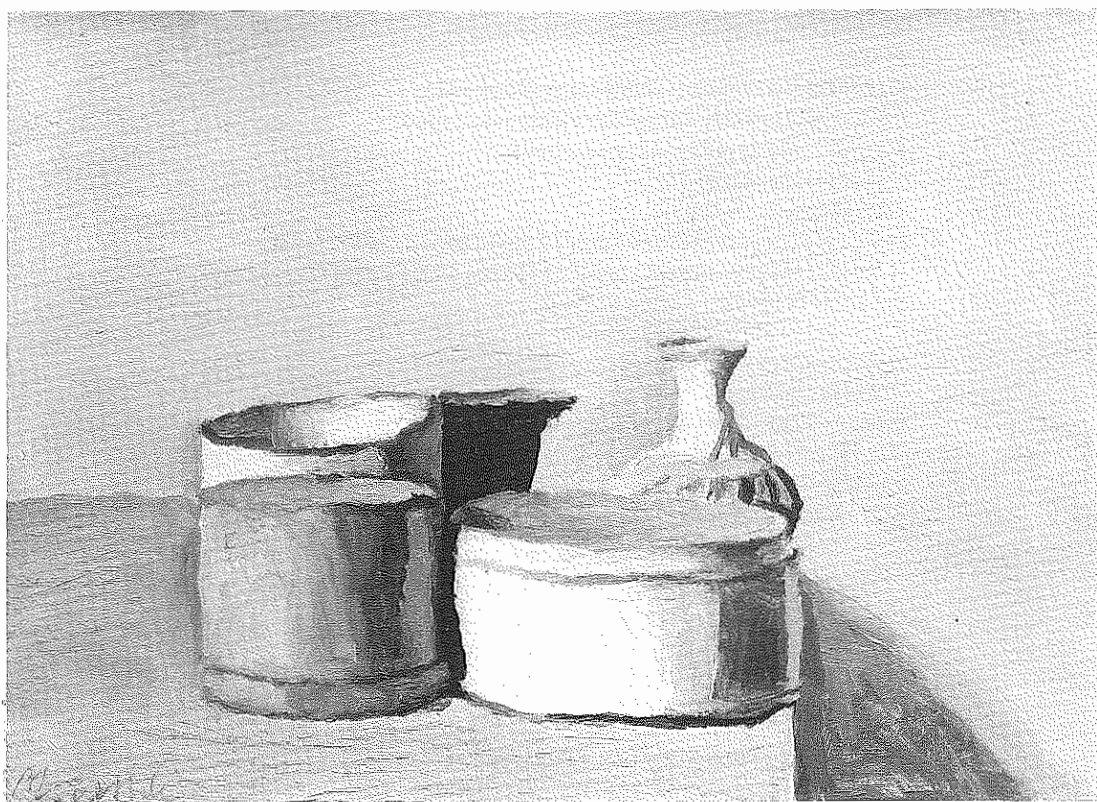


INCONTRI

Rivista europea di studi italiani

1993 / 2



APA-Holland University Press
Amsterdam & Maarssen

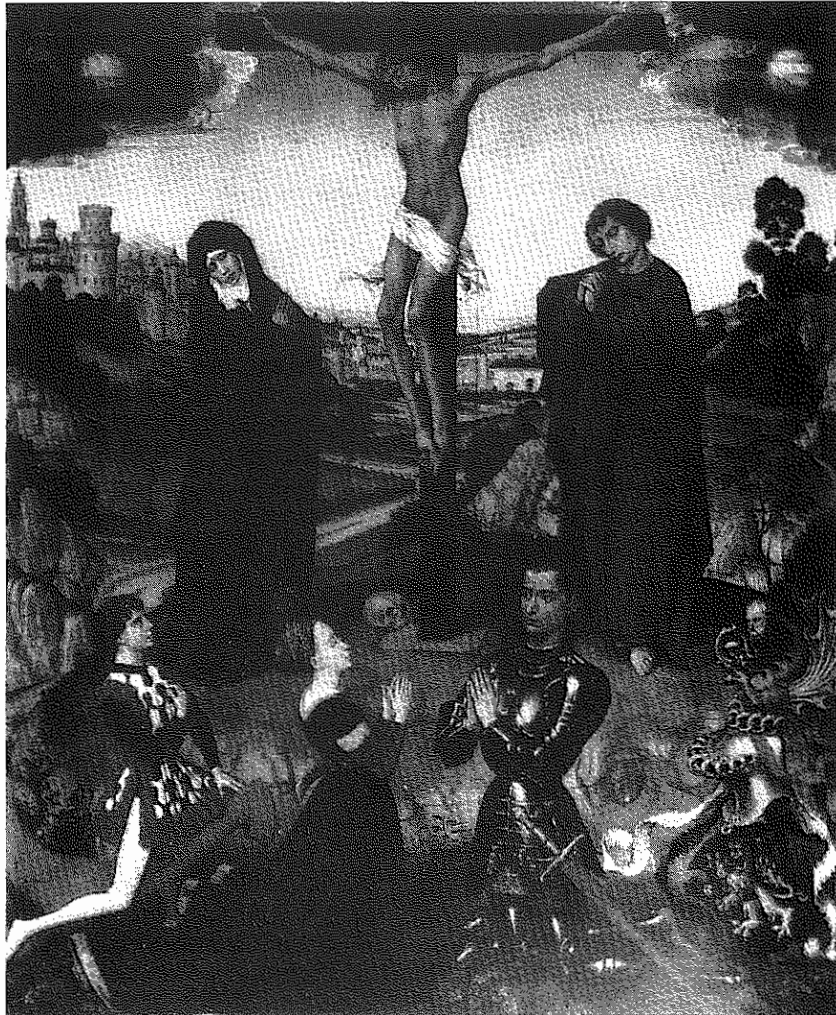
I COMMITTENTI DEL TRITTICO SFORZA

DI BRUXELLES

Oggetto dell'indagine di tipo storico-stilistico che propongo in questo breve studio è il *Trittico Sforza* dei Musei Reali di Bruxelles. Tuttavia la mia ricerca, che preferirei chiamare un tentativo di indagine filologica, è un'analisi ricognitiva incentrata piuttosto sull'identificazione dei committenti presenti nel trittico.

Di datazione incerta e di controversa attribuzione, il Trittico fa parte delle collezioni dei Musei Reali di Bruxelles (numero d'inventario 2407)¹ e fu acquistato nel 1872 all'asta da William Middleton della casa Christie di Londra.² Il dipinto (ill. 1 e 2) su tavola, ha delle dimensioni ridotte: 53,5 cm. per 45,5 cm. per il pannello centrale, 54 cm. per 19 cm. per quelli laterali. La scena rappresentata al centro è una Crocifissione ed i tre committenti, un condottiero, una dama ed un giovane adolescente, sono inginocchiati ai piedi della croce. Nel pannello di sinistra, la scena è sovrapposta: in alto una Natività, in basso i santi Bavone e Francesco. In esterno, (ill. 3) in grisaille³, San Geronimo. Nel pannello di destra, sempre in scena sovrapposta, è raffigurato San Giovanni Battista e le Sante Caterina e Barbara. In esterno, sempre in grisaille, San Giorgio. Il Mesnil ha identificato il grande stemma araldico in basso a destra del pannello centrale come quello degli Sforza di Pesaro (ill. 4)⁴: uno scudo con leone d'oro rampante in campo scuro sovrastato da un cimiero con nastri in bianco e rosso. L'elmo è sormontato da un drago alato con testa umana reggente un anello con un garofano (od una rosa). I tre oranti in ginocchio sono stati identificati o come Alessandro Sforza con la moglie Costanza da Varano ed il cognato Rodolfo o, nella più accreditata ipotesi del Mulazzani⁵, come Alessandro Sforza con i figli Battista e Costanzo, avuti dalla prima moglie Costanza Varano. Nel Baedeker del 1884 si legge che nella III sala dei Musei Reali vi è un 'Calvario Sforza', attribuito ad Hans Memling; sportelli con Natività e Santi e Risurrezione con Sante. I donatori erano stati allora identificati come Francesco Sforza, duca di Milano, con moglie e figlio. Questa interpretazione, risultata erronea dopo l'identificazione dello stemma araldico, è ripresa ancora dal Franciosi nel suo scritto del 1931 sugli Sforza.

Di buona fattura, il dipinto è stato variamente attribuito: in successione prima a Rogier van der Weyden (Cavalcaselle) e poi alla sua bottega da vari studiosi, dal Friedländer al Panofsky, anche per motivi di ordine storico-documentario. La committenza Sforza ha indotto, tra le varie ipotesi di attribuzione, a fare anche il nome di Zanetto Bugatto, pittore italiano dal profilo artistico ancora non ben definito e di cui si hanno notizie dal 1458 al 1474.⁶ Ritratista dei duchi di Milano Francesco e Bianca Maria Sforza, fu da questi inviato a perfezionarsi nella



1. Pannello centrale del *Trittico Sforza*, Bruxelles, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

bottega del Van der Weyden, dove l'artista italiano rimase per tre anni, dal 1460 al 1463.⁷

Date le sue misure ridotte possiamo considerare questo manufatto pittorico un 'trittico portatile', un oggetto cioè di uso domestico destinato alla sola devozione familiare o comunque privata, già molto in voga sin dal secolo precedente. La produzione di oggetti simili era diffusa in tutta Europa, dall'Italia alle Fiandre alla Spagna: non sempre erano destinati all'uso locale per cui una parte di essi veniva esportata e venduta nelle fiere francesi, punto di incontro dei



2. Pannelli di sinistra e di destra del *Trittico Sforza*, Bruxelles, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

mercanti europei. Opere simili, importanti veicoli di diffusione culturale e mediatori di scambi non solo economici, erano spesso frutto di un'intera bottega, cosa certo non rara ma che rientrava nella norma del costume dell'epoca sia nel Nord come nel Sud dell'Europa.

Le circostanze storiche della committenza

Nell'Italia delle Signorie, quella dei da Varano resse con fortune alterne l'antica città di Camerino nelle Marche. Dopo periodi bui di lotte fratricide, la città

conobbe anni di prosperità e ricchezza, prima sotto il governo congiunto di Giulio Cesare e Rodolfo IV e poi, alla morte di quest'ultimo nel 1464, del solo Giulio Cesare. Condottiero e abile politico, egli governò con lungimiranza e saggezza portando la città a vivere uno dei suoi periodi di maggior potenza e splendore. Nonostante le lotte di conquista e la politica dei matrimoni che legò la famiglia



3. I due pannelli
esterni del
Trittico Sforza

dei da Varano ad altre famiglie più potenti e conosciute – tra cui gli Sforza, i Malatesta, i Montefeltro e gli Este – la signoria declinò nel corso del secolo XVI. Di loro, oltre che la memoria, resta ben poco e delle opere d'arte come dei manufatti di cui sicuramente furono committenti e mecenati sono malauguratamente pervenuti a noi solo scarsi esempi. Guerre, saccheggi, terremoti⁸ nonché incuria e vandalismi hanno reso sempre più esigue le testimonianze di quella che fu 'età dell'oro' per la cittadina marchigiana. Anche del Palazzo Ducale – costruito in più fasi in diversi periodi ed abbellito di un grande quadriportico voluto da Giulio Cesare ed attribuito all'architetto toscano Baccio

Pontelli⁹ – dopo i molteplici rifacimenti dei secoli successivi resta poco dell'aspetto originario. Solo il quadriportico, con la sua serena eutritmia e l'eleganza dei suoi elementi strutturali e formali, ci lascia immaginare l'originaria fattura di questo antico edificio, reputato alla fine del XV secolo uno dei più sontuosi d'Italia.¹⁰ Scomparse e disperse, dunque, anche la maggioranza delle testimonianze pittoriche, tra cui una serie di ritratti dei membri di questa nobile famiglia che, ai fini della nostra indagine, sarebbero risultati di grande aiuto.¹¹

L'attribuzione a Rogier van der Weyden

Passiamo ora all'indagine sull'attribuzione e sulla datazione del dipinto. Le due problematiche, a mio parere, sono strettamente connesse l'una all'altra, per cui un approccio basato su un'analisi stilistica così come un'identificazione dei committenti potrebbe aiutarci a gettare luce sull'intera questione.

Come abbiamo già accennato, il dipinto è stato oggetto di controversa attribuzione da parte di grandi studiosi e critici. Vari i motivi storico-documentari che hanno creato divergenze sul problema meramente attributivo. Infatti, nell'*Inventario originale delle robe di Giovanni Sforza alla sua partenza da Pesaro* (20 ottobre 1500), pubblicato dal Vernarecci¹², risulta di proprietà del signore di Pesaro anche un dipinto 'de man de Rugieri' che è ufficialmente identificato con il Trittico Sforza.¹³ L'attribuzione generalizzata a Rogier van der Weyden (Tournai 1399 – Bruxelles 1464) oltre ad elementi di tipo stilistico¹⁴ deriva anche da considerazioni di tipo storico e biografico: dalla sua presenza in Italia all'ammirazione che gli Sforza e gli Este provavano per la sua arte magistrale. Rogier van der Weyden compì il suo primo viaggio in Italia nel 1449, in occasione del Giubileo del 1450, per poi recarsi, sulla strada del ritorno, alle corti di Ferrara, dove lavorò per Lionello d'Este, accanito collezionista di quadri fiamminghi, a Firenze, dove ricevette commissioni da Cosimo de' Medici ed a Milano, alla corte sforzesca.¹⁵ La sua fama artistica e quella internazionale acquisita dalla sua bottega lo precedeva procurandogli dunque le commissioni di signori e nobili italiani.¹⁶ Il perchè della notorietà del Van der Weyden anche in Italia è da ricercare nella sua opera che

'mettendo l'accento sull'aspetto patetico delle situazioni e sulle sofferenze di Cristo e della Vergine, si accorda perfettamente alla sensibilità religiosa dell'epoca [...] I suoi dipinti soddisfacevano quindi il gusto che gli uomini del XV secolo hanno per le immagini devozionali [...] e risponde al bisogno dei suoi contemporanei di vivere il dramma della Passione e le emozioni umane tramite la raffigurazione. Questo bisogno [...] è rinnovato da un movimento religioso quale la Devotio Moderna che attribuisce un ruolo importante alla meditazione sulle immagini.'¹⁷

Maestro e/o bottega?

Il Catalogo ufficiale dei Musei bruxellesi ascrive però il Trittico alla bottega del Van der Weyden, piuttosto che al solo maestro: questa interpretazione, a mio parere la più confacente, mi vede in accordo se non altro per quel senso di mancata unità insito nell'opera. Questo farebbe pensare o alla mano di un non ben identificato allievo di Rogier oppure ad un dipinto composito, con più interventi che non escluderebbero quelli dello stesso maestro. Si sa che anche nelle botteghe degli artisti italiani, il maestro riservava per se le parti più importanti, o comunque quelle che richiedevano un'applicazione ed un talento maggiore,

lasciando ai vari discepoli quelle di contorno. Faggin¹⁸, pur riportando l'ipotesi del Friedländer¹⁹ che fa il nome di Hans Memling soprattutto per le Sante Caterina e Barbara del pannello destro, se ne discosta proponendo di attribuire l'intera opera 'ad un valente scolaro anonimo di Rogier'. Non escluderei quindi che il Cristo crocefisso possa essere di mano dello stesso Rogier, data anche l'estrema somiglianza con quello del Kunsthistorisches Museum di Vienna, datato 1440-1445, sebbene variato nel movimento del perizoma. Lo stesso potrebbe dirsi per il San Giovanni ai piedi della croce la cui testa ricorda, anche nell'acconciatura dei capelli, quelli della *Deposizione* (1440) e della *Pietà* del Prado di Madrid.

Per quanto riguarda la Vergine Maria proporrei, invece, il nome di un grande discepolo del van der Weyden, Vrancke van der Stock (1424-1495). Infatti, se prendiamo in considerazione l'abbigliamento della Vergine, esso si discosta da quello che Rogier fa generalmente indossare alle sue Madonne: qui l'abito è scuro, il capo coperto e dallo scuro manto spicca solo il velo bianco che incornicia il volto della Vergine dolente. Il richiamo alla *Deposizione* del Van der Stock delle Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Monaco di Baviera, come anche alla *Crocifissione* o *Pala della Redenzione* del Prado di Madrid mi sembra opportuno.

Per ciò che riguarda i tre committenti tendo ad escludere anche per loro l'intervento del maestro. A parte il ritratto di tre quarti dello Sforza, sicuramente rifatto, quelli della dama e del giovanetto sono di profilo, cosa che non rientra nella tematica ritrattistica di Van der Weyden che d'abitudine presenta ritratti di tre quarti.

Qualora si volesse, in più, considerare la disposizione del paesaggio che fa da sfondo all'intera scena, con la città sulla destra e la quinta arborea sulla sinistra, non escluderei totalmente un ulteriore riferimento alla succitata *Deposizione* di Monaco, sebbene la fattura delle quinte arboree sembrino più di stampo rogeriano. Un particolare interessante inerente al paesaggio: notiamo che mentre la scena paesaggistica continua sul pannello di sinistra, su quello di destra questa continuità non è così evidente, occupato com'è nella parte alta da una Natività. Quest'ultima, pur riprendendo schemi rogeriani, risulta più statica sia nella posa che nei drappaggi di quelle della Pala Bladelin di Berlino e del Trittico della Cappella Reale di Granada. Nei due pannelli le scene sono sovrapposte: la Natività sovrasta i Santi Bavone e Francesco, mentre nell'altro sportello il san Giovanni Battista le Sante Caterina e Barbara. Non mi rammento di dipinti del Van der Weyden né di Hans Memling così strutturati.

I Santi, come già detto, sono San Bavone, patrono della città di Gand, raffigurato in abiti nobiliari con un falcone in appoggio sulla mano sinistra e San Francesco, riconoscibile dalle stimmate. Nel pannello di destra, il cui sfondo paesaggistico continua visibilmente quello del comparto centrale, sotto la scritta gotica 'Haec agnus dei qui tollit peccata mundi' è raffigurato San Giovanni Battista con bastone a croce e stendardo bianco. Questo particolare avrà forse contribuito a far definire questa, nel Baedeker, come una 'Resurrezione'. Le sante, di elegante fattura, sono identificate come Santa Caterina d'Alessandria e Santa Barbara: la prima è raffigurata con entrambi gli attributi della ruota e della spada, l'altra con la sola torre, sebbene non è raro che in ambito tedesco e fiammingo sia rappresentata con il doppio attributo della torre e della pisside. In esterno, i Santi Geronimo con il leone e Giorgio con il drago, simboli che sono

loro propri, potrebbero essere invece ricollegati all'araldica della casata sforzesca che presenta, tra l'altro, il leone ed il drago inquartati.²⁰

Una committenza a distanza

Passiamo ora al problema della committenza implicante anche quello della datazione. Abbiamo già detto in precedenza che, grazie al grande stemma, la committenza è da riferire agli Sforza di Pesaro. Per i tre oranti sono state fatte



4. Particolare del *Trittico Sforza*: lo stemma araldico degli Sforza di Pesaro

invece due ipotesi: la prima li identifica come Alessandro Sforza con la moglie Costanza Varano ed il cognato Rodolfo Varano; la seconda come Alessandro Sforza con i figli di primo letto Battista e Costanzo. La prima ipotesi attualmente non è più seguita anche se compare nel Catalogo della mostra 'I Fiamminghi e

l'Italia', tenutasi a Venezia nel 1951, mentre la seconda sembra trovare un più ampio consenso da parte della critica specializzata.

Il committente principale è in ogni caso Alessandro Sforza (1409-1473), signore di Pesaro dal 1445, uno dei figli illegittimi di Muzio Attendolo Sforza e fratello di Francesco, duca di Milano. Con quest'ultimo combattè nelle guerre per la conquista della Marca e l'8 dicembre 1444, sposò Costanza Varano, nipote del Signore di Pesaro Galeazzo Malatesta, che gli portò in dote parte della città, mentre l'altra parte fu acquistata dallo Sforza con il denaro del fratello Francesco. Alessandro fu educato alla corte estense di Niccolò III – padre di Leonello, che fu grande mecenate e protettore di molti artisti fiamminghi – che ne aveva sposato Lucia da Torsano, madre di Alessandro. La moglie, Costanza Varano (1426-1447), donna di notevole bellezza ed altamente apprezzata nella cerchia umanistica per le sue epistole ed orazioni in latino²¹, era figlia di Piergentile e Elisabetta Malatesta. Fu data in sposa ad Alessandro Sforza ed ebbe da questi due figli: Battista e Costanzo. Morì poco dopo aver dato alla luce quest'ultimo il 13 luglio del 1447. Il fratello di Costanza, Rodolfo IV (1428-1464), fu ricondotto nel 1444 al governo di Camerino grazie alle alleanze che la madre Elisabetta Malatesta era riuscita a procurarsi, oltre all'aiuto prestato dallo stesso Alessandro Sforza. Dal 1448, anno del suo matrimonio con Camilla d'Este, figlia naturale di Niccolò III alla cui corte Alessandro Sforza era stato educato, Rodolfo fu signore di Camerino insieme al cugino Giulio Cesare fino al 1464, anno della sua morte.

Accettando per giusta la prima ipotesi, qualora si stimi che il trittico sia stato commissionato in occasione del matrimonio fra lo Sforza e la da Varano, una possibile datazione di questo andrebbe a cadere tra il 1444 ed il 1447, anno di morte di Costanza, e dunque precedente al viaggio italiano del Van der Weyden. Lo stesso periodo risulterebbe invece appropriato qualora si volesse considerare, come ulteriore motivo di committenza, l'intenzione di propiziarsi l'esito positivo di quell'azione politica e guerresca che restaurò la signoria da Varano su Camerino e circondario. Se queste date fossero giuste la commissione non sarebbe dunque stata fatta direttamente a Van der Weyden in quanto questi giunse in Italia solo successivamente ed il viaggio di Alessandro in Fiandra è documentato nel 1458. Risulterebbe così probabile una committenza a distanza fatta dallo Sforza all'artista fiammingo, preferenza motivata sicuramente dall'ampia fama ed apprezzamento che la scuola d'Oltralpe godeva presso la corte ferrarese.

Adattamento di un'opera già esistente

Considerando come altro elemento di valutazione lo studio degli abbigliamento, sebbene questo possa non apparire discriminante né determinante, possiamo anche ipotizzare che il trittico sia stato eseguito in un periodo anteriore e che solo successivamente sia stato adattato alle esigenze di questa importante committenza.

L'armatura indossata da Alessandro Sforza, oltre ad essere simile a quella del San Giorgio raffigurato in grisaille sull'esterno del pannello destro, richiama quella di *San Giorgio ed il Drago* della National Gallery di Washington, datato intorno al 1430.²² La testa del condottiero, ritratto di tre quarti con lo sguardo rivolto verso chi guarda, è stata sicuramente rifatta in periodo posteriore: anche quest'ultimo particolare non deve meravigliarci poiché di tali esempi il mondo della pittura ne è pieno.²³ La donatrice indossa l'abito di una nobildonna

fiamminga e non italiana. Questo, di tipica foggia borgognona, è di quelli preferiti dalla corte e dall'alta aristocrazia: scuro con una stretta cintura allacciata sotto il seno, scollatura a punta ed un'ampia gonna a strascico. L'abbigliamento non è completato né dall'hennin, tipico cappello a cono, né da acconciature con veli. La donna, ritratta di profilo con lo sguardo rivolto verso il Crocifisso, ha il capo scoperto con un'acconciatura a trecce avvolte intorno alla testa.²⁴

Ad un primo sguardo la sproporzione tra le teste del condottiero e della dama, come anche il colore delle stesse, risulta evidente. Era normale all'epoca raffigurare, in maniera naturalistica, la testa dell'uomo più grande di quella della donna così come l'incarnato più scuro per il primo: l'equilibrio formale veniva salvato dalle acconciature con veli e/o capelli che ricoprivano il capo delle donne, cosa che però nel ritratto di Costanza manca. La figura inginocchiata del terzo committente, identificato in Rodolfo IV, è abbigliato con una giornea con i vai dinastici varaneschi²⁵, il bianco e l'azzurro, oltre al bianco e rosso delle calze, colori della città di Camerino. La figura del giovanetto – nel 1444 Rodolfo aveva 16 anni – raffigurato di profilo alle spalle della sorella, risulta in parte squilibrata rispetto alla simmetria della composizione. Il giovane, anch'esso inginocchiato non presenta la stessa posizione degli altri due oranti: anche le mani non sono giunte, una regge il berretto, l'altra è sul cuore. Quest'ultimo potrebbe essere stato aggiunto successivamente; come si spiega altrimenti il piede destro che calpesta l'abito dalla nobildonna?

Per quanto riguarda l'autenticità o meno dei ritratti dei tre committenti, questa è discutibile in quanto era uso inviare abbozzi disegnati, miniature o medaglioni o addirittura descrizioni verbali. Sebbene il punto di partenza per un ritratto fosse di solito o una seduta di posa od un disegno, è però noto che la scuola rogeriana aveva inaugurato un tipo di 'ritratto d'interpretazione' non naturalistico bensì realizzato secondo la visione personale del pittore basata su dati oltre che fisiognomici anche psicologici.

Questi particolari possono tutti contribuire ad avvalorare la mia ipotesi circa un dipinto 'adattato' o comunque eseguito a più mani se non in più tempi. In conclusione qualora accettassimo come giusto il periodo tra il 1444 ed il 1447, dovremmo tener conto sia di una committenza a distanza sia del riutilizzo di un dipinto. Il Trittico sarebbe allora stato eseguito a Bruxelles per giungere solo successivamente a Pesaro, in quanto il dipinto risulta essersi salvato dall'incendio della Biblioteca del Palazzo di Pesaro del 1514 perchè precedentemente consegnato ad 'Aloisio de ser Matheo da Urbino' e portato in quest'ultima città.²⁶

L'inventario della biblioteca sforzesca, che risale al 1500 e fatto in tutta fretta prima dell'arrivo del Valentino e subito dopo la fuga di Giovanni Sforza, comprende anche un elenco dei dipinti che si trovavano nella biblioteca, dov'è menzionato tra l'altro 'La tavoletta del christo in croce cum li paesi de man de Rugieri', oltre a due ritratti di 'Ruzieri da Burges' di un duca di Borgogna e di Alessandro Sforza. Se propongo l'idea di un riutilizzo – sebbene escludibile se non altro per l'importanza del committente – è perché questo sarebbe giustificato dalla foggia degli abiti di stampo borgognone, dalla ridipintura della testa di Alessandro Sforza nonché dall'aggiunta del terzo committente. Inoltre la presenza di San Bavone mi lascia abbastanza perplessa pensando ad un'esecuzione fatta precipuamente per un committente italiano²⁷, mentre Santa Caterina, invocata da molte categorie di persone tra cui le ragazze da marito, e Santa Barbara, invocata contro la morte improvvisa, non sono legate ad ambiti

ingnocchiati sono i figli legittimi, cioè Battista e l'erede Costanzo – nato nel 1447 e signore di Pesaro nel 1473 – la Natività starebbe allora simbolicamente ad indicare che il condottiero è raffigurato con la prole; San Giovanni Battista sarebbe un preciso riferimento a Battista³⁰ e la torre-fortezza di Santa Barbara un riferimento a Costanzo. Inoltre, la presenza di Santa Caterina, che è invocata dalle ragazze da marito, sarebbe un preciso riferimento al matrimonio della giovane Sforza con il Montefeltro.

Per ciò che riguarda il composito stemma, simile a quello raffigurato sulla medaglia (1475) di Costanzo Sforza (ill. 5), questo si diversifica dall'elmo che sovrasta le armi degli Sforza di Milano nel fiore inserito all'interno dell'anello retto dal drago. Qualora il fiore fosse una rosa, questo particolare potrebbe ben richiamare la rosa malatestiana che Battista e Costanzo ereditano per linea materna, mentre se fosse un garofano, come è più probabile che sia, essendo questo il fiore simbolo della fedeltà e del matrimonio, potrebbe riferirsi all'unione di Battista con Federico.

Purtuttavia, almeno due elementi mi sembrano incongruenti: come spiegare, ad esempio, la posizione subordinata di Costanzo, rispetto alla sorella ed i vai con i colori varaneschi sulla giornea di un'erede legittimo Sforza che non aveva neanche ereditato i domini materni? O tale posizione subalterna è spiegabile dando per scontato che tra i due figli, il personaggio principale sia proprio Battista, sposa colta e virtuosa del Montefeltro, o i colori dei da Varano sulla giornea sono forse da intendersi come un mero omaggio alla casata materna. Quale che sia la soluzione di questo accattivante rebus, si tratta a mio parere del riutilizzo di un trittichetto preesistente con donatrice o con due donatori. Non saprei altrimenti spiegarmi elementi incongrui – forse, per altri, tali solo in apparenza – come la ridipintura della testa del condottiero e la foggia dell'armatura dello stesso; l'abito prettamente borgognone della dama; l'aggiunta del terzo orante che, non in equilibrio con gli altri se ne diversifica nella positura come nell'atteggiamento di preghiera e la presenza di San Bavone.

Come si può vedere, l'intera problematica è dunque vasta e coinvolgente, non esente da contestazioni. Non essendo purtroppo a conoscenza dei risultati di un esame del dipinto a luce radente né di uno a raggi x – pur avendone fatto richiesta ai Musei Reali di Bruxelles – la riproposizione qui fatta delle varie ipotesi di datazione e di attribuzione, oltre a ciò che propongo come ulteriori campi di analisi, restano senza il supporto di dati tecnici basilari per poter trarre delle deduzioni di tipo conclusivo. Ciò che è interessante in questo dipinto, oltre all'indubbio valore artistico, è anche il fattore storico dato dalla presenza di committenti illustri non altrimenti raffigurati, almeno per ciò che riguarderebbe i due da Varano. Sarebbe interessante conoscere come il Middleton ne sia venuto in possesso e come il dipinto sia finito sul mercato antiquario dove fu quasi sicuramente acquistato, visto che il trittico è documentato nel XIX secolo come appartenente alla Collezione Zambeccari di Bologna.

Il mio interesse per il Trittico Sforza, oltre ad un fattore legato squisitamente alla storia locale, è stato stimolato non solo dall'incertezza dei dati ad esso inerenti, ma anche dal desiderio di far conoscere questo ulteriore tassello dei legami culturali che nel corso del secolo XV intercorsero fra le Fiandre e le terre della Marca, legami che successivamente si rafforzeranno sempre di più con la presenza stabile di alcuni artisti fiamminghi nelle corti di questa parte d'Italia ed in special modo in quella feltresca.

Note

1 *Inventarisatiecatalogus van de oude schilder-kunst*, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel 1984.

2 Non sono purtroppo riuscita a documentarmi su dove, quando e come William Middleton ne fosse entrato in possesso. Anche il Mulazzani parla di una mancanza di informazioni dal 1500, anno della scomparsa del dipinto dalla Biblioteca del Palazzo di Pesaro, al 1872, quando questo ricompare come facente parte delle collezioni dei Musei Reali di Bruxelles.

3 Si definisce grisaille il procedimento pittorico che riproduce luci ed ombre, con una sorta di effetto scultura, mediante vari toni di grigio.

4 J. Mesnil, *L'Art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance*, Brussel 1911.

5 Il Mulazzani nel suo articolo 'Observations on the Sforza Triptych in the Brussels Museum', *Burlington Magazine*, II, 1971, pp. 252-253, riprende le teorie del Mesnil.

6 Poche e frammentarie sono le notizie su questo artista. La sua formazione culturale risulta vasta e complessa con l'elemento fiammingo predominante misto ad altri lombardi, con riferimenti anche all'arte di Antonello da Messina, che lo sostituì alla corte del duca di Milano. Gli sono state attribuite alcune tavole, tra cui *Madonna con Bambino ed Angeli* a Gazzada; *San Gerolamo* a Bergamo; *Madonna con Bambino* alla Ca' d'Oro, Venezia. Adolfo Venturi parla dei ritratti di Francesco Sforza e della moglie Bianca Maria, conservati all'Archivio capitolare di Monza, pur contestandone lo stile 'duri di contorno [...] nulla dei caratteri fiamminghi dell'educazione di Zanetto Bugatto' (*Storia dell'Arte Italiana*, vol. VII/IV, Hoepli, Milano).

7 Sul soggiorno in terra di Fiandra di Zanetto Bugatto si veda la lettera di ringraziamento scritta da Bianca Maria Sforza al maestro brussellese, riportata dallo Hoogewerff nel suo articolo (cfr. nota 15).

8 Il terremoto del 1799 rase quasi al suolo la città, danneggiando gravemente tutti gli edifici storici, con crolli che interessarono la chiesa di San Venanzio, il Duomo e parte del Palazzo Ducale. L'invasione delle truppe napoleoniche, in seguito alla pace di Tolentino del 1797, causò l'espogliazione di chiese e palazzi.

9 Cfr. S. Corradini, 'Il Palazzo di Giulio Cesare Varano e l'architetto Baccio Pontelli', in *Studi Maceratesi*, n. 5, 1971; G. Marucci, 'Il Palazzo Ducale di Camerino: un tesoro ritrovato', in *Antiqua*, n. 5-6, 1991.

10 Cfr. L. Marchegiani (a cura di), *Camerino. Ambiente, storia, arte*, Misici Falzi Ed., Camerino 1976.

11 Non ci sono pervenuti ritratti documentati della famiglia, a parte quello di Giulio Cesare e della moglie raffigurati nell'*Annunciazione* (1486) di Girolamo di Giovanni della Pinacoteca di Camerino. Si parla di una raccolta di ritratti conservata nella chiesa di San Domenico ed andati dispersi, rubati o distrutti, durante il saccheggio napoleonico.

12 A. Vernarecci, 'La libreria di Giovanni Sforza signore di Pesaro', in *Archivio storico per le Marche e per l'Umbria*, 1886, pp. 501-523.

13 P. Venturoli, 'Amico Aspertini a Gradara', in *Storia dell'Arte*, 3, 1969, pp. 417-439, nota 56.

14 La difficoltà principale nella ricostruzione di un

catalogo dei dipinti del maestro brussellese deriva soprattutto dall'assenza di opere datate o firmate, per cui il metro usato per la loro identificazione, oltre a documenti residui e testimonianze d'epoca, è principalmente un'analisi su base stilistica.

15 La notizia di questo viaggio è riportata dall'umanista Bartolomeo Fazio che lo cita come 'insignis pictor' e gli dedica una vita nel suo *De Viris Illustribus* scritto tra il 1453 ed il 1457. Il Fazio parla del pittore ed accenna anche ad alcune opere. Il soggetto italiano non influenzò l'arte del pittore fiammingo, ad eccezione di qualche schema compositivo dedotto soprattutto dall'Angelico, come riscontrabile nella *Lamentazione* degli Uffizi a Firenze. Questo dipinto fu quasi certamente eseguito in Italia come riporta Hoogewerff in 'Rapporti tra artisti fiamminghi e l'Italia. Giovanni van Eyck e Ruggiero van der Weyden' in *Rinascimento*, 11, 1960, pp. 131-145.

16 È interessante ricordare come molti artisti, dal XV secolo in poi, furono anche da ambasciatori — si pensi a Jan van Eyck ed a Jan Gossaert — per i potentati locali, cosa che tra l'altro contribuì alla diffusione ed alla conoscenza della cultura pittorica fiamminga facendola uscire dai confini geografici che le erano propri.

17 *Rogier van der Weyden. Rogier de le Pasture. Peintre officiel de la Ville de Bruxelles. Portraitiste de la Cour de Bourgogne*, Catalogo mostra, Bruxelles 6 ott. — 18 nov. 1979.

18 G. T. Faggini, *L'opera completa del Memling*, Rizzoli, Milano 1969.

19 M. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leiden-Brussels 1967.

20 A tal proposito si vedano gli stemmi di pietra diversamente inquadrati con le simbologie araldiche delle casate Sforza, Varano, Malatesta sulla vera del pozzo nel cortile dell'Imperiale di Pesaro, nonché quelli affrescati nelle Sale degli Edificatori del Palazzo Ducale di Camerino.

21 Da ricordare è l'orazione pronunciata nel 1442 alla presenza dello Sforza di Milano per impetrare il ritorno del fratello Rodolfo alla Signoria di Camerino. Purtroppo ben poco rimane dei suoi scritti. Per una bibliografia su Costanza Varano, si veda fra l'altro P. Parroni, *La cultura letteraria a Pesaro*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, Marsilio, Venezia 1989.

22 Cfr. *Rogier van der Weyden. Rogier de le Pasture* ..., cit., pp. 139-140.

23 Ricordiamo la testa rifatta del Portinari per il personaggio nudo posto in ginocchio sulla bilancia retta da San Michele nel *Giudizio* di Memling.

24 Cfr. L. Kybaloba, *Enciclopedia Illustrata del Costume*, Melita, La Spezia 1988.

25 Il vaio, in araldica, sta ad indicare quattro file di pezzo d'argento a forma di campanelli rovesciati posti su un campo azzurro che così delimitato sembra formato, a sua volta, da altrettante campanelle dritte.

26 Cfr. M. R. Vallazzi, *Pittori e pitture a Pesaro nel Quattrocento*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento* ..., cit.

27 San Bavone, come anche Alessandro, hanno scarpe alla poullaine, la cui punta poteva arrivare a triplicare la lunghezza del piede. Per problemi pratici, legati per lo più alla deambulazione, furono stabilite delle regole, per cui i

principi ed i duchi potevano avere una punta che misurava due volte e mezzo il piede; l'alta aristocrazia poteva arrivare al doppio del piede; per i cavalieri la misura era di una volta e mezzo, per i ricchi un piede, per la gente comune di mezzo piede e non oltre.' (L. Kybalova, *Enciclopedia Illustrata* ..., cit., pp.127-129).

28 Vi è un precedente con il Trittico Bracque del Louvre, 1452 c., commissionato da Caterina di Brabante per la morte prematura del marito.

29 Sveva da Montefeltro fu costretta a ritirarsi in

convento nel 1457. La sua raffigurazione nel Trittico è stata proposta da J. Mambour e ripresa da P. Castelli (M. R. Vallazzi, *Pittori e pitture a Pesaro* ..., cit., p.351).

30 Il nome Battista è ormai desueto, ma è presente nella dinastia varanesca. Battista, figlia di Costanza, deve il nome all'ava Battista Montefeltro Malatesta. Altro membro della famiglia Varano con lo stesso nome è la figlia di Giulio Cesare, clarissa e mistica, nota come la Beata Battista.

FIORELLA PAINO

DE OPRACHTGEVERS VAN HET BRUSSELSE SFORZA-TRIPTIEK

In deze bijdrage wordt het zogenaamde Sforza-triptiek uit de collectie van het Brusselse Koninklijk Museum voor Schone Kunsten onderworpen aan een cultureel-historische en stilistische analyse teneinde antwoorden te formuleren op de vragen naar de maker of makers van het werk en naar de identiteit van de afgebeelde opdrachtgevers. De schrijfster komt tot de slotsom dat in het triptiek waarschijnlijk de hand van meerdere kunstenaars aanwezig is. Het is zeer aannemelijk dat Rogier van der Weyden de belangrijkste delen voor zijn rekening nam, maar daarnaast is het volgens haar goed mogelijk dat diens leerling Vrancke van der Stock – en wellicht ook Hans Memling – eraan meewerkte. Verder acht de schrijfster het waarschijnlijk dat het triptiek bij de Vlaamse kunstenaar 'besteld' is vanuit Italië en dat voor deze opdracht een reeds bestaand werk is aangepast. Vanwege het ontbreken van technische bewijzen is het echter onmogelijk hieromtrent zekere conclusies te trekken. Voor wat betreft de identiteit van de afgebeelde opdrachtgevers luidt de meest waarschijnlijke hypothese dat het hier gaat om Alessandro Sforza met diens twee kinderen, Battista en Costanzo; ook deze hypothese stuit echter op verschillende incongruenties binnen het werk. Ook deze incongruenties zouden te verklaren zijn indien we aannemen dat het hier gaat om hergebruik van een reeds bestaand triptiek.