

JEAN D'ARBOIS E STEFANO DA VERONA: PROPOSTE PER UNA RILETTURA CRITICA *

1. *I termini del problema*

Nel 1992 Evelyn Karet ¹ riproponeva l'ipotesi di una formazione pavese di Stefano da Verona ² presso la bottega del padre Jean d'Arbois, forse attivo a Pavia nell'ultimo quarto del XIV secolo ³. Giovanna Fruet, nel

*) Ringrazio la Bibliothèque Nationale de France Richelieu e in particolare il prof. François Avril per aver a suo tempo concesso l'esecuzione delle fotografie dal *Guiron le Courtois* (ms. Nouv. Acq. fr. 5243) e dal frontespizio dell'*Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti* (ms. lat. 5888, f. 1). Ringrazio la dott.ssa Silvia Bianca Tosatti per avermi prestato le macro-fotografie da lei scattate sui due codici. Ringrazio il prof. Pierluigi De Vecchi per le correzioni e i preziosi suggerimenti critici e stilistici. Ringrazio inoltre l'Archivio di Stato di Mantova per avermi fornito le fotografie della campagna Calzolari (1942-43) relative al restauro Andreani in San Francesco e agli affreschi di Stefano da Verona. Ringrazio infine l'Archivio fotografico della Pinacoteca Malaspina di Pavia per avermi fornito le fotografie relative al ciclo decorativo del Castello Visconteo databile al 1393 ca.

RIFERIMENTI FOTOGRAFICI: A. Coffin Hanson, *Della Quercia's Fonte Gaia*, Oxford Warburg Studies 1963, fig. 69; E. Karet, *The Drawings of Stefano da Verona and his Circle and the Origins of Collecting in Italy: A Catalogue Raisonné*, American Philosophical Society, Ph. 2002, fig. a p. 68; E. Moench, *Stefano da Verona: Adorazione dei Magi*, in *Pinacoteca di Brera. Scuola Veneta*, cat. 197, Milano 1990, p. 367, fig. 197; M. Rossi, *Giovannino de Grassi*, Cinisello Balsamo 1995, fig. a p. 59.

¹) E. Karet, *The Pavian Origins of Stefano da Verona*, «Arte Lombarda» 100 (1992), pp. 8-19.

²) Già avanzata con estrema cautela da Esther Moench, sulla base di una documentazione parziale (E. Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 49 [1986], Miszellen, p. 226) e ripresa da Miklós Boskovits (M. Boskovits, Introduzione al catalogo *L'arte in Lombardia dal Gotico al Rinascimento*, Milano 1988, pp. 10, 45 nt. 11).

³) L'ipotesi di una presenza di Jean d'Arbois a Pavia, e della sua collaborazione al ciclo decorativo in San Pietro in Ciel d'Oro, era già stata ampiamente esposta dalla Moench: Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., pp. 220-225.

1971, aveva avanzato infatti la proposta di riconoscere nel padre di Stefano il celebre pittore borgognone Jean d'Arbois ⁴.

L'idea di una formazione a Pavia di Stefano da Verona comparve in un articolo della Moench ⁵ in seguito alla lettura di un documento pavese del 1399, proveniente dal registro di spese di un convento ⁶ e attestante la morte di un «Giovanni degli Erbosio» ⁷. La Fruet, seguendo l'indicazione del Bampo, aveva proposto di leggere in *Johannis de herbosio* una deformazione di *Johannis Arbosio*. Su questa stessa linea interpretativa la Moench poté leggere in «Giovanni degli Erbosio» un ulteriore idiotismo di Jean d'Arbois.

La testimonianza di questo documento, non pervenuto in originale ma attraverso la trascrizione di Comi e Robolini ⁸, permise alla Moench di ritenere cautamente che altri due documenti emersi dal registro di spese del monastero di San Pietro in Ciel d'Oro ⁹ potessero riferirsi all'artista

⁴) Giovanna Fruet, *Stefano da Verona e Stefano di Francia*, «Civiltà mantovana» 26 (1971), pp. 101-115. Questa scoperta fu resa possibile grazie alla trascrizione del contratto di dote di Treviso del 1399 (stipulato da Stefano con la famiglia veronese della futura sposa Tarsia) ad opera del Bampo che già nel XIX secolo intuì la corretta interpretazione del nome *Johannis de herbosio*, come compare nel documento, con Jean d'Arbois, annotando a margine: «(Arbois?)» (G. Bampo, *I pittori fioriti a Treviso e nel suo territorio*, ms. Biblioteca Comunale n. 1410, Treviso 1875-78, pp. 291-292); vd. anche Fruet, *Stefano da Verona e Stefano di Francia* cit., p. 12 nt. 13; Moench *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., p. 223. Questo è il passo più significativo così come è stato trascritto dal Bampo: *Stephanum pictorem quondam ser Johannis de herbosio, provincie franthie ...* Questo documento era già stato menzionato da Padre Sartori su «Il Santo». Cfr. Fruet, *Stefano da Verona e Stefano di Francia* cit., pp. 101-102, 107.

⁵) Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., pp. 220-228; vd. *supra*, nt. 2.

⁶) Secondo la Moench, seguita dalla Karet, probabilmente il monastero di San Pietro in Ciel d'Oro; Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., p. 226; Karet, *The Pavian Origins of Stefano da Verona*, cit., p. 17 nt. 34.

⁷) «Giovanni degli Erbosio pittore, Reg. Provis. 1399, folio 43: in tal tempo era morto» (Pavia, Biblioteca Universitaria, ms. Ticinesi 497, f. 37); vd. anche Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., p. 225 nt. 50; E. Karet *Stefano da Verona: The Documents*, in «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», s. VI, vol. XLIII, vol. CLXVIII dell'intera collezione, Verona 1991-92, p. 460 s.; Karet *The Pavian Origins of Stefano da Verona* cit., p. 17 nt. 34.

⁸) Il documento trascritto da Comi e Robolini si trova in *Accenni intorno ad artisti pavesi e non pavesi*, manoscritto non datato ma, come riferisce la Moench, senza dubbio della fine del XVIII secolo: Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., p. 225 nt. 52.

⁹) I due documenti menzionati dalla Moench risalgono rispettivamente al 1385 e al 1392, e citano un *Magistro Iohanni pictori* (Padre R. Maiocchi, *Codice diplomatico di Pavia dall'anno 1300 all'anno 1550*, Pavia 1937, p. 8, doc. n. 22; vd. Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., p. 225 nt. 54; cfr. anche Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., p. 458) e un *Iohannolo pictori* (Maiocchi, *Codice diplomatico di Pavia dall'anno 1300 all'anno 1550* cit., p. 13, doc. n. 42; Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une*

Jean d'Arbois. Secondo tale ipotesi, riproposta nel 1992 dalla Karet¹⁰, Jean d'Arbois, di ritorno in Italia nel 1375 dopo un soggiorno di circa due anni in Francia¹¹, si sarebbe stabilito a Pavia, collaborando al compimento degli affreschi della chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro, ciclo decorativo al quale partecipò nel 1388 il giovane Michelino¹². Secondo tale ipotesi, avvalorata dalle argomentazioni sopra riportate, Stefano da Verona, nato intorno al 1374, avrebbe maturato il proprio stile in ambito pavese, sotto il segno di una *double paternité*¹³ artistica da individuarsi in Jean d'Arbois e nel secondo "padre artistico" Michelino da Besozzo¹⁴. Su questa linea in-

double paternité cit., pp. 225-226 nt. 54; Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., p. 459 s.). In effetti, come trascrive la Karet, sono numerosi i documenti del 1385 che menzionano tra il 1° giugno e il 20 dello stesso mese la presenza di un *magister Johannis* o *Johanulus* impegnato agli affreschi del monastero di San Pietro in Ciel d'Oro assieme a un ... *sotio* ... (Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., p. 458 s.; Pavia, Biblioteca Universitaria, ms. Aldini 509, *Liber expansarum operum circa ecclesiam et conventum et cartam S. Patris Augustini, ab anno 1380 usque ad annum 1402*, f. 19r). Nei documenti del 1385 compare anche un *magister Ambrosius*, con ogni probabilità il medesimo Ambrogio impegnato alle decorazioni del Monastero al fianco di Michelino da Besozzo nel 1388 (Maiocchi, *Codice diplomatico di Pavia dall'anno 1300 all'anno 1550* cit., p. 11 s., doc. n. 38, del 25 novembre 1388; vd. anche la relativa notazione del Maiocchi a p. 12).

¹⁰) La Karet ha scritto che «Master Giovanni was first associated with Jean d'Arbois by Comi e Robolini [...]» (Karet, *The Pavian Origins of Stefano da Verona* cit., p. 9) mentre il fondamentale riconoscimento di «Giovanni degli Erbosì» (documentato morto a Pavia nel 1399) in Jean d'Arbois si deve, come visto più sopra, a Esther Moench.

¹¹) I particolari del soggiorno compiuto da Jean d'Arbois in Francia, chiamato dalla *Lombardie* a lavorare alla corte di Digione e di Parigi, tra il 1373 e il 1375, per conto di Filippo l'Ardito duca di Borgogna, sono esposti più avanti.

¹²) Maiocchi, *Codice diplomatico di Pavia dall'anno 1300 all'anno 1550* cit., pp. 11-12, docc. 20 agosto 1388, 27 agosto 1388, 8 novembre 1388, 25 novembre 1388; vd. anche D. Sellin, *Michelino da Besozzo*, Ph.D. Diss. Ann Arbor (Michigan) 1968, pp. 18-19 nt. 1. Per l'età di Michelino da Besozzo all'epoca degli affreschi del Monastero eremitano vd. *infra*, nt. 14.

¹³) Il termine è di Esther Moench: Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., p. 220. Con *double paternité* la studiosa intende sottolineare il personale punto di vista circa l'ipotetico apprendistato di Stefano da Verona a Pavia sotto l'influenza sia del padre Jean d'Arbois, sia di Michelino da Besozzo; apprendistato che spiegherebbe, secondo la studiosa, la profonda influenza micheliniana in opere quali la *Madonna del Roseto* e la *Vergine col Bambino, angeli e donatore* già dei SS. Cosma e Damiano; dipinti che la Moench restituisce a Stefano da Verona. Cfr. Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., pp. 220-228; E. Moench, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, Milano 1989, pp. 149-190; E. Moench, *Stefano da Verona: la mort critique d'un peintre*, in *Hommage à Michel Laclotte, études sur la peinture du Moyen-Age et de la Renaissance*, Milano 1994, pp. 78-97.

¹⁴) Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., p. 228. Lascia perplessi che la Karet consideri Michelino da Besozzo uno dei maestri di Stefano. «Stefano was an apprentice, and Michelino became one of his mentors and a prime influence on the younger artist's style» (E. Karet, *The Drawings of Stefano da Verona and his Circle and the Origins of Collecting in Italy: A Catalogue Raisonné*, American Philosophical Society, Ph.

terpretativa, la Moench riferì nuovamente a Stefano la micheliniana *Madonna del Roseto* del Museo di Castelvechio, attribuendo all'artista anche il frammento di affresco (conservato a Castelvechio) con la *Vergine col Bambino, angeli e un donatore* proveniente dalla chiesa dei SS. Cosma e Damiano¹⁵.

Per quanto suggestiva, l'ipotesi di una formazione di Stefano da Verona a Pavia non è tuttavia attualmente sorretta dai documenti pervenuti¹⁶;

2002, p. 5). Non è chiaro come la studiosa giunga ad affermare con certezza la maggiore età di Michelino, ponendo la sua data di nascita entro il lustro 1365-70 ca. (Karet, *The Drawings of Stefano da Verona and his Circle and the Origins of Collecting in Italy: A Catalogue Raisonné* cit., p. 5); «[...] non andremo lontani dal vero congetturando che Michelino fosse nato circa il 1375» (P. Toesca, *Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi*, «L'Arte» 8 [1905], p. 323). Considerando che Stefano da Verona nacque intorno al 1374/1375 i due artisti, Stefano e Michelino, furono presumibilmente coetanei; di conseguenza difficilmente Michelino da Besozzo poté essere maestro di Stefano da Verona. Stando alle considerazioni di Toesca, l'artista pavese doveva avere all'incirca diciotto anni all'epoca della decorazione di San Pietro in Ciel d'Oro.

¹⁵ Questo frammento è ritenuto da una parte della critica opera di Stefano da Verona. Fu attribuito dal Venturi (A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VII/I, Milano 1911, p. 234) all'artista e la paternità di Stefano è stata riconosciuta in seguito dal Magagnato (*Arte Lombarda. Dai Visconti agli Sforza*, Catalogo dell'esposizione, aprile-giugno, Milano 1958, cat. 40, t. XXXI, p. 40), dalla Cuppini (M.T. Cuppini, *Michelino da Besozzo. Stefano da Verona*, in *L'arte gotica a Verona nei secoli XIV e XV*, in *Verona e il suo territorio*, vol. IV/II, Verona 1969, p. 336), dalla Moench (Moench, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento* cit., p. 157; Moench, *Stefano da Verona: la mort critique d'un peintre* cit., pp. 85, 96 nt. 45), dal Christiansen (K. Christiansen, *La pittura a Venezia e in Veneto nel primo Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, Milano 1986, p. 132) e dalla Karet (E. Karet, *The Drawings of Stefano da Verona Reconsidered*, «Arte Lombarda» 125 [1999], p. 5; Ead., *The Drawings of Stefano da Verona and his Circle and the Origins of Collecting in Italy: A Catalogue Raisonné* cit., p. 14). Magagnato (*Arte Lombarda. Dai Visconti agli Sforza* cit.) considerò la *Madonna col Bambino, angeli e un donatore* opera di Stefano sulla base della somiglianza con l'affresco firmato staccato nel 1906, proveniente dalla via S. Polo; lo studioso ritenne quest'opera di grande importanza ai fini di un'attribuzione a Stefano della *Madonna col Bambino, Santa Caterina e Angeli* del Museo di Castelvechio, nota appunto come la *Madonna del Roseto*. Non mancano tuttavia studiosi che negano l'attribuzione a Stefano: Guzzo (E.M. Guzzo, *Per Giovanni Badile e una rilettura di alcuni fatti della pittura gotico-internazionale a Verona*, in M. Cova [a cura di], *La cappella Guantieri in Santa Maria della Scala a Verona. Il restauro degli affreschi di Giovanni Badile e dell'Arca*, Verona 1989, p. 32), Lucco (M. Lucco, «Maestro della Madonna della Banca Popolare di Verona», in *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, Milano 1989, p. 351 s.) e De Marchi (A. De Marchi, *Gentile da Fabriano*, Milano 1992, p. 40 nt. 28) considerano il lacerto di mano del Badile. La data proposta dalla Karet (Karet, *The Drawings of Stefano da Verona Reconsidered* cit.) cc. 1423-1426 andrebbe a mio parere anticipata al periodo della probabile presenza di Michelino da Besozzo nel Veneto, dal momento che la squisita fattura del dipinto non esclude un diretto intervento dell'artista nell'opera. Vd. *infra*.

¹⁶ «Pour l'heure, le nom de Stefano n'est pas encore appar dans les archives de Pavia [...]» (Moench, *Stefano da Verona: la mort critique d'un peintre* cit., p. 90). A una lettura dei registri di spese del monastero di San Pietro in Ciel d'Oro, il riconoscimento di una presenza di Jean d'Arbois alle decorazioni appare forzato. Vd. *infra*, ntt. 107, 108.

inoltre se anche Michelino da Besozzo influenzò stilisticamente buona parte della produzione artistica in Lombardia e nel Veneto lungo la prima metà del XV secolo, ciò non è riscontrabile né nell'unica opera pittorica pervenuta riferibile con sicurezza a Stefano (ossia la tarda *Adorazione dei Magi* di Brera), né in alcuno dei disegni facenti parte del *corpus* maturo dell'artista¹⁷. La Moench osserva la diversità di stile con cui sono risolti i volti dei personaggi dipinti da Stefano da Verona nell'*Adorazione dei Magi* (figg. 1, 3) rispetto all'inconfondibile maniera di Michelino (fig. 5): diversità dovuta, secondo la studiosa, a un attenuarsi dell'influenza di Michelino da Besozzo su Stefano durante il soggiorno di questi a Verona¹⁸. La Moench, tuttavia, contraddice quest'ipotesi riconoscendo una fioritura dello stile di Michelino in ambito veronese e attribuendo l'impronta micheliniana di artisti quali il Badile o il «Maestro dell'ancona Fracanzani» a contatti con Michelino o con Stefano stesso¹⁹.

Recenti studi basano su precise considerazioni storiche²⁰ la restituzione della *Madonna del Roseto* a Michelino da Besozzo il quale, operoso per conto di Giovanni Thiene in Santa Corona a Vicenza intorno al 1414, dipinse forse la tavola per le monache del convento di San Domenico a Verona, fuori Porta San Giorgio, che «[...] – come si legge nella cronaca settecentesca del Biancolini – tra il 1413 e il 1415 trovarono rifugio presso la casa del “Cavaliere Thiene nella contrada di Ponte Pietra”»²¹. Considerando possibile un trasferimento di Michelino a Verona dopo la morte del Thiene, avvenuta nel 1415²², sorge spontanea l'ipotesi di un soggiorno ve-

¹⁷ Non è chiara l'osservazione della Karet (espressa più volte in Karet, *The Drawings of Stefano da Verona and his Circle and the Origins of Collecting in Italy: A Catalogue Raisonné* cit.) a proposito di un'influenza di Michelino da Besozzo sui disegni di Stefano da Verona, non riscontrabile, a un preciso raffronto stilistico, né a livello compositivo, né a livello di tecnica esecutiva.

¹⁸ Moench, *Stefano da Verona: la mort critique d'un peintre* cit., p. 79.

¹⁹ «[...] s'il est souvent difficile de déterminer qui, de Stefano ou de Michelino en est le vecteur [stilistico], on ne peut que s'étonner du parfait mimétisme de peintres comme Giovanni Badile ou le Maître de l'ancona Fracanzani» (Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., p. 228).

²⁰ Oltre che su indubbie affinità stilistiche. Lo stile micheliniano è presente in quest'opera soprattutto nell'insieme della *Vergine col Bambino*, la *Santa Caterina* e taluni angeli. Credo che il dipinto possa ritenersi una collaborazione di Michelino con artisti di ambito veneto operosi, a Verona, presso la sua bottega. Vd. quanto scritto in proposito a nt. 24.

²¹ G. Algeri, *Un Boccaccio pavese del 1401 e qualche nota per Michelino da Besozzo*, «Arte Lombarda» 116 (1996), p. 48; G. Biancolini, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, vol. III, Verona 1750, p. 113; Guzzo, *Per Giovanni Badile e una rilettura di alcuni fatti della pittura gotico-internazionale a Verona* cit., pp. 15-48; E. Moench, *Michelino da Besozzo (?) o Stefano da Verona, Madonna col Bambino e Santa Caterina in un giardino, detta “Madonna del Roseto”*, in *Pisanello*, catalogo dell'esposizione, Milano 1996, p. 78.

²² G. Algeri, *Per l'attività di Michelino da Besozzo in Veneto*, «Arte Cristiana» 75 (1987), p. 18.

ronese dell'artista (forse precedente alla presenza di Stefano), che possa contribuire al chiarimento di un'attività veneta ancora, in gran parte, avvolta nel mistero ²³.

Se è lecito restituire a Michelino da Besozzo la *Madonna del Roseto* (fig. 6) – più propriamente riferibile, a mio parere, alla bottega dell'artista ²⁴ – è possibile attribuire al pittore, o alla sua stretta cerchia, anche il frammento di affresco con la *Madonna col Bambino, angeli e donatore* già nei SS. Cosma e Damiano, tanto più che la cifra stilistica altissima di quest'opera la rende affine (oltre che al *Roseto* di Castelvecchio, ove i volti della Vergine e della Santa Caterina sono speculari a quello della Madonna dell'affresco) allo *Sposalizio Mistico* di Siena ²⁵ (fig. 7).

2. *Riconsiderando le origini stilistiche di Stefano da Verona: la figura di Jean d'Arbois*

La figura di Jean d'Arbois assume in questo studio un ruolo di fondamentale importanza. Grazie alle recenti indagini citate l'artista ha acquisito l'identità di padre di Stefano da Verona, suggerendo l'ipotesi di un'influenza sulla formazione del figlio Stefano.

L'Arbois venne considerato dai contemporanei (assieme a Michelino da Besozzo e Gentile da Fabriano) tra i pittori più rappresentativi *hac eta-*

²³) Fino al 1418 Stefano è testimoniato come residente a Padova (vd. *infra*, nt 111) mentre Michelino da Besozzo torna a comparire negli *Annali della fabbrica del Duomo di Milano* dal 31 agosto dello stesso anno; vd. Algeri, *Per l'attività di Michelino da Besozzo in Veneto* cit., p. 29 nt. 14. In ogni caso, la mancanza di una documentazione che attesti la presenza di Michelino in Lombardia tra il 1404 e il 1418 non implica necessariamente un soggiorno più che decennale dell'artista nel Veneto (F. Lollini, comunicazione orale) senza, tuttavia, escludere un soggiorno dell'artista a Verona.

²⁴) Un'osservazione attenta della *Madonna del Roseto* mi trova concorde nel restituire talune parti del dipinto a Michelino da Besozzo, in particolare il Bambino. La diversità d'esecuzione riscontrabile soprattutto negli angeli, nonché l'impressione di dispersione compositiva dell'opera, mi portano a considerare l'eventualità di una collaborazione di bottega.

²⁵) A proposito di un riferimento della Madonna dei SS. Cosma e Damiano a Michelino da Besozzo, si osservi il prezioso blu oltremare ancora chiaramente visibile in taluni frammenti dell'affresco (e questo nonostante l'impoverimento della pellicola pittorica): a Venezia, Giovanni Alcherio, agente artistico del duomo di Milano, ottenne da Michelino, il 4 maggio del 1410, una ricetta per purificare il lapislazzuli. Vd. ms. lat. 6741, c. 39r, n. 117, Paris, Bibliothèque Nationale; pubblicato da M.P. Merrifield in *Original Treatises on the Arts of Painting Dating from the XII to the XVIII Centuries*, London 1849, 2 voll., rist. anast. New York - Dover 1967, p. 103; B.S. Tosatti Soldano, *La "Tabula de vocabulis et sinonimis et equivocis colorum"*, ms. Lat. 6741 della Bibliothèque Nationale di Parigi in *relazione a Giovanni Alcherio*, «ACME» 36 (1983), p. 141 nt. 77.

te. Ne offre testimonianza Uberto Decembrio nel *De Re publica* (1421-1422) affermando: *Ridiculum enim vetustis apparuit picturam Apellis vel Parasii au Zeusis parvifacere, tabulasque potius eligere quam picturas quorum ingenia rarissima visa sunt. Idem de Zoto florentinus et Johanne de Senis avorum nostrorum temporibus et hac etate de Johanne Arbosio, Michelino papiensi et Gentili [de] Fabriano pictoribus prestantissimis dici posset. Quorum ingenia fuerunt et sunt a singulis velut rarissima venerata*²⁶.

Il nome di Jean d'Arbois comparve per la prima volta all'attenzione della critica in una pubblicazione di documenti inediti della Franche Comté²⁷. Pinchart avanzò immediatamente l'ipotesi che l'artista fosse nativo di Arbois, una piccola cittadina situata nella Franca Contea tra Salins e Poligny²⁸. Fu il duca di Borgogna Filippo l'Ardito a incaricare, prima del 10 maggio 1373 (data della prima apparizione di Jean d'Arbois nei registri di spese del duca²⁹), uno dei suoi più fidati corrieri, Jean Blondel³⁰, di una lettera patente per richiamare l'artista dalla *Lombardie*³¹. La prima discesa di Jean d'Arbois in *Lombardie* potrebbe porsi, a mio parere, intorno alla metà degli anni Sessanta.

Le date più importanti, ricavate dai registri di spese della corte di Borgogna, riferibili con sicurezza all'artista, possono essere così riassunte:

10 maggio 1373 Prima menzione di Jean d'Arbois alla corte del duca di Borgogna. L'artista, insignito del titolo di *peintre de*

²⁶) Milano, Biblioteca Ambrosiana, cod. B 123 sup., c. 103r; De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 41 nt. 32; Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., p. 225; Karet, *The Pavian Origins of Stefano da Verona* cit., p. 17 nt. 24.

²⁷) «D'Arbois (Jean) ou d'Arboiz. Le nom de cet artiste est cité ici pour la première fois» (A. Pinchart, *Archives des Arts, Sciences et Lettres. Documents inédits publiés et annotés*, Ghent 1860-81, 3 voll., vol. III, p. 185).

²⁸) Pinchart, *Archives des Arts, Sciences et Lettres. Documents inédits publiés et annotés* cit., p. 186.

²⁹) Arch. Côte d'Or, B. 1483, f. 50; B. Prost, *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363-1477)*, vol. I, Paris 1902, p. 333, doc. n. 1793; vd. anche E. Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., p. 451; Ead., *The Pavian Origins of Stefano da Verona* cit., p. 9.

³⁰) Prost, *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363-1477)* cit., p. 336, doc. n. 1809; Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., p. 451 s.; P. De Winter, *La Bibliothèque de Philippe le Hardi duc de Bourgogne (1365-1404)*, Paris 1995, p. 94.

³¹) Risulta dai registri di spese che la commissione a Blondel venne pagata il 7 giugno 1373. Arch. Côte d'Or, B. 1441, f. 49; Prost, *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363-1477)* cit., p. 333; vd. anche Pinchart, *Archives des Arts, Sciences et Lettres. Documents inédits publiés et annotés* cit., p. 186; Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., p. 224 nt. 43; Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., p. 450 s.

- Mgr*, riceve in dono dal duca una lauta somma onde acquistare una preziosa cavalla da sella (*baquenée*)³².
- 1° giugno 1373 L'Arbois risulta già regolarmente ricompensato; tuttavia non è certo a quando risalga l'inizio dei pagamenti³³.
- 21 giugno 1373 Da alcune lettere del duca che recano questa data, l'artista risulta inviato alla corte di Parigi con il compito di eseguire opere per suo conto³⁴. La lauta ricompensa ch'egli ricevette durante il soggiorno parigino è ulteriore conferma dell'alta considerazione di cui egli gode presso la casa reale dei Valois: «Jean d'Arbois devait recevoir 8 sous de gros de gages journaliers, pour lui, ses valets et l'entretien de deux chevaux»³⁵.
- 5 marzo 1375 Da questa data i pagamenti all'artista risultano menzionati nuovamente sul libro di conti di Filippo l'Ardito. Partito da Parigi, Jean d'Arbois, al seguito del suo signore, intraprese un viaggio nelle Fiandre³⁶.
- 13 maggio 1375 Jean d'Arbois risulta menzionato assieme a Pierre Dencart *brodeur* in relazione ai preparativi di tornei cavallereschi indetti, in quel periodo, a Bruges da Filippo l'Ardito³⁷.
- 14 luglio 1375 A questa data risale un pagamento a Estienne Guillaume *espicier, demeurant à Bruges* (qualificato nel 1376 come *espicier et varlet de chambre de Mgr*) per l'acquisto di *6 onces et 2 tiers d'azur* per un lavoro commissionato da Filippo l'Ardito all'Arbois³⁸.

³²) Arch. Côte d'Or, B. 1483, f. 50.

³³) Prost, *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363-1477)* cit., p. 333 nt. 5; S. Lavessière, *Dictionnaire des Artistes et ouvriers d'Art de Bourgogne*, Paris 1980, p. 12 s.; Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., p. 224 nt. 39; Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., p. 451.

³⁴) Arch. Côte d'Or, B. 1441, f. 25r; Pinchart, *Archives des Arts, Sciences et Lettres. Documents inédits publiés et annotés* cit., p. 186; Prost, *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363-1477)* cit., p. 333 nt. 5; Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., p. 224 nt. 40; Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., p. 454.

³⁵) Vd. nt. precedente.

³⁶) Prost, *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363-1477)* cit., p. 333 nt. 5; vd. anche Fruet, *Stefano da Verona e Stefano di Francia* cit., p. 108.

³⁷) Arch. Côte d'Or, B. 1444, f. 46; Prost, *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363-1477)* cit., p. 438, doc. n. 2319; Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., p. 456 s.

³⁸) Arch. Côte d'Or, B. 1445, f. 62r-v. Prost, *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363-1477)* cit., p. 449, doc. n. 2370;

19 ottobre 1375 Dopo questa data l'artista cessa di comparire nei registri di spese del duca di Borgogna. Nel giugno del 1376 a Jean d'Arbois succede a corte, come primo pittore del duca, Jean de Beaumetz ³⁹.

Due soli documenti del 1399, questa volta italiani, lo menzionano ancora: il primo, oggi perduto ma trascritto da Comi e Robolini e proveniente da un convento pavese ⁴⁰, attesta la morte di «Giovanni degli Erboisi» ⁴¹; il secondo, registrato a Treviso, il 18 settembre, stipula un contratto dotale tra Stefano da Verona, figlio del *quondam ser Johannis de herbosio, provincie franthie ...* ⁴², e la famiglia della futura sposa Tarsia ⁴³.

Dal momento che le ultime menzioni dell'Arbois ne testimoniano la presenza in Italia settentrionale, è lecito supporre che, terminato il servizio per Filippo l'Ardito, l'artista fosse tornato a operare in *Lombardie*.

La prima discesa dell'Arbois in Italia settentrionale ⁴⁴ potrebbe porsi in relazione all'apertura politica dei Visconti verso la Francia e all'alleanza di questi con la casa di Valois, suggellata dal matrimonio di Isabella di Valois con Giangaleazzo Visconti nel 1360 (verosimile occasione di discesa, al seguito della principessa, di artisti francesi ⁴⁵). Il pittore poteva es-

vd. anche L. Dimier, *Les Primitifs français II. Règne de Charles V et de Charles VI*, «Gazette de beaux arts» 16 (1936), p. 205; Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., p. 456.

³⁹) Dimier, *Les Primitifs français II. Règnes de Charles V et de Charles VI* cit., p. 206; S. Lavessière, *Dictionnaire des Artistes et ouvriers d'Art en Bourgogne*, Paris 1980, p. 13; vd. Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., p. 224; Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., p. 457.

⁴⁰) Cfr. nt. 6. Per il documento cfr. con quanto citato in proposito alla nt 7.

⁴¹) Cfr. con quanto scritto in proposito *supra*.

⁴²) Un'indagine da parte della Moench e del prof. P. Racine ha permesso di interpretare *provincie francie* (secondo la trascrizione che del documento offre la Moench: Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., p. 222) come «Franca Contea», avvalorando l'ipotesi della Fruet di leggere in *Johannis de herbosio* un idiotismo di Jean d'Arbois. Vd. *ivi*, p. 222 nt. 22. Cfr. nt. successiva.

⁴³) *Cum alias contractum fuerit legitimum matrimonium per verba presenti discretum et prudentem iuvenem Stephanum pictorem quondam ser Johannis de herbosio, provincie franthie ...* (Bampo, *I pittori fioriti a Treviso e nel suo territorio* cit., p. 291 s.); Fruet, *Stefano da Verona e Stefano di Francia* cit., pp. 102, 112 nt. 13; Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., p. 222; Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., p. 406. Cfr. *supra*, nt. 4. A proposito di una personale interpretazione in riferimento a un documento pavese vd. *infra*, nt. 110.

⁴⁴) Jean d'Arbois, come citato, giunse in Francia dalla *Lombardie* in una data anteriore al 10 maggio 1373.

⁴⁵) Si consideri che Isabella di Valois fu figlia di Giovanni il Buono (1350-64) re di Francia, sorella di Jean, duca di Berry, di Carlo, futuro re di Francia (1364-80), di Luigi, duca di Angiò, e di Filippo l'Ardito, duca di Borgogna. S. Tassetto, *La miniatura tardogotica lombarda e i suoi rapporti con l'Europa. Il messale Libro d'Ore Lat. 757*, «Arte Lombarda» 126 (1999), p. 29.

servi stato attratto dal nascente interesse bibliofilo dei Signori di Milano e Pavia (in particolare di Bernabò Visconti⁴⁶) rivolto ai codici di lusso di produzione francese⁴⁷. I Visconti «sia per il fatto stesso di collezionare codici, sia per il genere di libri che sceglievano di far eseguire, [...] si ispirarono all'esempio dei principi di Valois, e in particolare di Carlo V»⁴⁸. A questo proposito è di enorme interesse notare che, proprio alla fine del periodo di soggiorno dell'Arbois in Francia, ossia tra il 1375 e il 1376, la duchessa di Brabante affidò a uno dei suoi miniatori favoriti, Jean Nicaise, l'illustrazione di un esemplare del *Lancelot du Lac*⁴⁹, e il medesimo romanzo cavalleresco (il *Lancelot du Lac*, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 343) fu fatto illustrare (nello stesso periodo o poco dopo) forse da Bernabò Visconti⁵⁰ ad opera di uno dei maestri che collaborarono, assieme al «Maestro del *Guiron*», al codice cavalleresco appartenuto a Bernabò, ossia il celebre *Guiron le Courtois* di Parigi (Bibliothèque Nationale, ms. Nouv. Acq. fr. 5243)⁵¹. Nulla impedisce di pensare che l'Arbois, probabilmente già noto alla corte di Francia, potesse essere stato richiesto come pittore di corte dagli stessi Visconti e, nuovamente operoso in Francia (alle corti di Borgogna e di Parigi), dopo due anni, fosse ridisceso in Italia settentrionale, convocato ancora dai Signori di Milano e di Pavia⁵². Dal momento che l'artista, chiamato dalla *Lombardie* alla corte di Digione, fu insignito del titolo di primo pittore del duca di Borgogna⁵³, è naturale supporre che entro il 1373 fosse già celebre⁵⁴.

Mi rendo conto che ci si muove nel campo delle congetture e che nessun documento menziona l'età dell'artista. Il fatto tuttavia che l'Arbois

⁴⁶ K. Sutton, *Codici di lusso a Milano: gli esordi*, in C. Bertelli (a cura di), *Il Millennio Ambrosiano*, vol. III, Milano 1989, p. 118.

⁴⁷ «Nel 1368 erano stati acquistati a Parigi due *Libri d'Ore* per Bianca di Savoia e Isabella di Valois» (Tassetto, *La miniatura tardogotica lombarda e i suoi rapporti con l'Europa. Il messale Libro d'Ore Lat. 757* cit., p. 54 nt. 7). Cfr. S. Edmunds, *The Library of Savoy. Documents*, «Scriptorium» 24 (1971), pp. 273-284.

⁴⁸ Sutton, *Codici di lusso a Milano: gli esordi* cit., p. 118.

⁴⁹ Pinchart, *Archives des Arts, Sciences et Lettres. Documents inédits publiés et annotés* cit., p. 96.

⁵⁰ Sutton, *Codici di lusso a Milano: gli esordi* cit., p. 131.

⁵¹ Cfr. *infra*, nt. 73.

⁵² Escludo l'ipotesi avanzata dalla Karet (Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., p. 379; Karet, *The Pavian Origins of Stefano da Verona* cit., p. 17 nt. 25) che l'Arbois potesse aver compiuto il proprio apprendistato fuori dalla Francia, direttamente in Lombardia. È davvero improbabile che una famiglia inviasse un ragazzo tanto giovane (per non dire un fanciullo) al di là delle Alpi onde entrare a bottega presso un maestro. È più verosimile, a mio modo di vedere, l'ipotesi che l'Arbois si fosse formato in Borgogna, entrando ivi in contatto con artisti francesi.

⁵³ De Winter, *La Bibliothèque de Philippe le Hardi duc de Bourgogne (1365-1404)* cit., p. 94.

⁵⁴ Vd. anche Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., p. 378.

fosse stato insignito del titolo di primo pittore del duca di Borgogna mi induce a considerare l'eventualità ch'egli, all'epoca, non fosse più giovane⁵⁵. È verosimile che l'Arbois potesse essersi distinto presso i Valois anzi la sua prima discesa in Italia settentrionale, avendo forse già avuto modo di entrare in contatto con artisti attivi alla corte di Parigi. Considerando che probabilmente l'artista si formò in Borgogna, è possibile avanzare cautamente l'ipotesi ch'egli potesse aver ivi conosciuto pittori francesi provenienti dalle varie corti di Francia. Non è da escludere, pertanto, l'eventualità che l'Arbois, attratto dalle novità stilistiche apportate dai pittori francesi che recavano l'impronta di Jean Pucelle e dei contatti con l'arte italiana⁵⁶, abbia compiuto un soggiorno a Parigi, centro culturale e di committenza vivissimo, tanto più che la breve esperienza dell'artista in Francia, tra il 1373 e il 1375, dimostra come un pittore, all'epoca, potesse facilmente essere inviato su ordine del proprio signore da una corte all'altra. Il fatto che l'Arbois fosse stato convocato, successivamente al suo arrivo in Italia settentrionale, da Filippo l'Ardito (e si tenga presente che fu tra i primi artisti a operare per conto di tale duca⁵⁷) sembrerebbe confermare l'ipotesi ch'egli fosse già noto ai Valois e che, in un suo primo, ipotetico soggiorno a Parigi (da porsi forse entro la prima metà degli anni '60), fosse entrato in contatto con artisti quali Jean Bondol, Jean le Noir e André de Beauneveu⁵⁸, nonché direttamente con l'opera di Jean Pucelle.

⁵⁵ Se non è troppo arrischiata questa proposta di ricostruzione biografica, si può avanzare cautamente l'ipotesi che l'Arbois, all'epoca della sua prima discesa in Italia (forse intorno alla metà degli anni '60) potesse avere già quasi trent'anni. In tal caso, nel 1373, l'artista sarebbe stato prossimo ai quaranta. La sua data di nascita potrebbe porsi tra il 1330 e il 1335 ca.

⁵⁶ A. Blum - P. Lauer, *La miniature française au XV et XVI siècles*, Paris - Bruxelles 1930, p. 10.

⁵⁷ Il duca era piuttosto giovane all'epoca; ancora entro 1369, i registri dei conti della corte di Borgogna non menzionavano alcuna spesa che riguardasse dei codici miniati. De Winter, *La Bibliothèque de Philippe le Hardi duc de Bourgogne (1365-1404)* cit., p. 62.

⁵⁸ Jean Bondol, o Jean de Bruges, fu il primo pittore di corte di Carlo V; l'Arbois ebbe sicuramente occasione di incontrarlo tra il giugno del 1373 e il marzo del 1375. Jean Bondol doveva operare alla corte del re di Francia Carlo V ben prima del 1368, se a questa data «il re gli assegna una casa per i servizi che "nous a faïze le temps passé, fait encores ciascun jour et esperons qu'il face on temps a venir"» (A. Tomei, s.v. *Jean de Bondol*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. III, Roma 1992, p. 623). André de Beauneveu, originario di Valenciennes, si trovò a lavorare a Parigi nel 1364 alla realizzazione delle statue funebri di Carlo V, Giovanni il Buono, Filippo VI di Valois e di Giovanna di Borgogna, per Saint-Denis. In seguito partì per le Fiandre, chiamato dal duca Luigi di Mâle. Jean le Noir fu pittore di corte di Carlo V. Iniziò a lavorare per il re di Francia intorno al 1358. Al 1375 risale l'ultima menzione dell'artista nei libri di spese della casa di Valois, citato come operante alle *Petites Heures* di Jean de Berry e residente a Bourges (A. Châtelet, *Les artistes de Charles V*, in *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les heures du maréchal Boucicaut*, Dijon 2000, p. 49 s).

Filippo l'Ardito era evidentemente sensibile al realismo nordico di Sluter, di Jacques de Baerze, così come alla grazia senese che, attraverso l'opera di Simone Martini e di Matteo Giovannetti ad Avignone e a Parigi⁵⁹, era giunta ad addolcire e impreziosire con novità spaziali e tecniche l'arte francese. Il fatto stesso che il duca di Borgogna convocasse come primo pittore l'Arbois (il quale, allo stile francese poteva aver sposato uno stile improntato ai più raffinati esempi di Giotto e dei giotteschi allora visibili in Italia settentrionale, attraverso una fusione che incontrava sia il gusto di corte in *Lombardie* che quello dei Valois) testimonia un interessamento del duca in direzione dell'arte italiana prima ancora dei suoi viaggi ad Avignone⁶⁰. Questa considerazione permette di far luce (anche in assenza di sicure testimonianze pittoriche) sullo stile che l'opera dell'Arbois dovette presentare. È lecito pertanto ritenere che codesto stile (già improntato di suggestioni tecnico-stilistiche franco-fiamminghe⁶¹), facendo verosimilmente uso della *grisaille*⁶² e pervaso da un naturalismo nordico e da un linearismo gotico francese, si fosse strutturato sulle novità spaziali italiane, addolcito e "arrotondato" sull'esempio del tardo Giotto⁶³ e dei giotteschi più raffinati operosi in area settentrionale.

È di fondamentale importanza considerare che l'Arbois venne assunto come *peintre de Mgr* e che fu il primo pittore in carica presso Filippo l'Ardito⁶⁴. Ciò suggerisce che il duca di Borgogna gli commissionasse dipinti su tavola o affreschi e, nel caso dei codici di lusso, solo libri d'ore strettamente personali, eseguiti sotto la sua diretta supervisione. Va altresì riscontrato che, presso la corte di Parigi, a differenza dei pittori di corte che operavano su tavola e su muro e, in casi particolari, eseguivano veri e propri dipinti su pergamena⁶⁵, i miniatori, in genere, non venivano "scel-

⁵⁹ A Parigi, nella Sainte-Chapelle, era allora visibile una tavola probabilmente di mano di Matteo Giovannetti, raffigurante *Giovanni il Buono in atto di recare omaggio a Papa Clemente VI*. H. Kahr, *Jean le Bon in Avignon*, «Paragone Arte» 17, 197 (1966), pp. 3-16, tavv. 1-10; C. Sterling, *La Peinture à Paris, 1300-1500*, Paris 1987, p. 188.

⁶⁰ De Winter, *La Bibliothèque de Philippe le Hardi duc de Bourgogne (1365-1404)* cit., p. 94.

⁶¹ L'arte franco-fiamminga doveva incontrare il gusto di Filippo l'Ardito che ospitò a corte, tra il 1402 e il 1404, Pol Van Eyck. H. Bouchot, *I primitivi francesi. "L'ouvrage de Lombardie"*, «L'Arte» 8 (1905), p. 21.

⁶² Tecnica sviluppata e perfezionata da Jean Pucelle ed ereditata dai grandi artisti francesi alla corte di Carlo V.

⁶³ Visibile all'epoca a Milano forse nelle decorazioni delle sale del palazzo di Azzone Visconti e nella cappella dedicata alla Vergine e a S. Gottardo. Vd. Roberto Cassanelli, *Milano*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, p. 11 ss.

⁶⁴ Prost, *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363-1477)* cit., pp. 299-300, 333 nt. 5. A Jean d'Arbois, il 21 giugno del 1376, succederà Jean de Beaumetz. Vd. *supra*, nt. 39.

⁶⁵ Un celebre esempio ci è offerto dal bifoglio miniato da Jean Bondol contenuto nella *Bible historique* donata da Jean de Vaudetar a Carlo V; Aia, Rijksmuseum, Meermann-Westreenianum, 10 B 23, f. 2r.

ti" e remunerati direttamente dai principi, bensì dagli *écrivans*, copisti che realizzavano «la mise en page»⁶⁶ dei codici.

La decisione di Filippo l'Ardito di convocare un artista francese dall'Italia poté forse maturare in seguito all'intenzione di intraprendere qualche sontuosa campagna decorativa. Il soggiorno che vide l'Arbois attivo alla corte di Digione dal 10 maggio circa al 21 giugno del 1373 potrebbe suggerire l'ipotesi di un'impresa decorativa su muro⁶⁷ quale, ad esempio, quella dell'oratorio di Digione o della cappella del castello di Argilly⁶⁸. Jean de Beaumetz, che divenne pittore e *varlet de chambre* del duca a partire dal giugno del 1376⁶⁹ (ossia dopo il probabile rientro in Lombardia di Jean d'Arbois forse negli ultimi mesi del 1375⁷⁰), lavorò alle decorazioni dell'oratorio di Digione fino al 1378⁷¹. Il fatto stesso che il duca avesse richiesto come primo pittore di corte, in sostituzione dell'Arbois, un artista proveniente da Parigi che avrebbe avuto modo di conoscere l'Arbois (durante il soggiorno parigino di questi tra il giugno del 1373 e il marzo del 1375) può gettare luce sulla possibile eredità di Jean d'Arbois in Francia.

A Parigi Jean d'Arbois entrò verosimilmente in contatto con l'opera di artisti che poteva aver conosciuto ancor prima del suo arrivo in Italia (quali

⁶⁶ De Winter, *La Bibliothèque de Philippe le Hardi duc de Bourgogne (1365-1404)* cit., p. 88.

⁶⁷ La presenza molto probabilmente pluriennale dell'artista in Lombardia poteva infatti aver favorito un approfondimento, da parte del pittore, dell'impiego della tecnica a fresco. Queste stesse considerazioni potrebbero chiarire anche il soggiorno, primaverile ed estivo, che vide l'Arbois attivo nelle Fiandre per circa sei mesi; l'artista potrebbe aver partecipato a una campagna decorativa presso la residenza municipale di Bruges. Si consideri, a questo proposito, che lo stesso soggiorno di sei mesi a Bruges dello scultore Jean de Marville, trascorso l'anno successivo a quello della presenza di Jean d'Arbois, ossia nel 1376, può essere messo in relazione con i cicli decorativi della residenza municipale. Vd. I. Monsieur Dupin, s.v. *Jean de Marville*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, vol. VII, Roma 1986, p. 303.

⁶⁸ La sontuosa cappella del castello di Argilly (una delle dimore preferite dal duca di Borgogna) fu distrutta nel 1590; tuttavia, ci resta una testimonianza del 1519 che la descrive come «faicte de carrons plombes pour la pluspart, deans laquelle sont les douze appostres eslevez et plusieurs aultres ymaiges et painctures bien somptueuses, ensemble deux oratoires qui sont fort ruynes tant en painctures que aultrement [...]» (Arch. Côte d'Or, B. 474, f. 7v-8); cfr. Prost, *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363-1477)* cit., p. 22 nt. 4.

⁶⁹ *Ivi*, art. 2713, p. 512 s.

⁷⁰ L'ultima menzione del pittore nei registri di spese del duca di Borgogna risale alla data del 19 ottobre 1375. Forse, il pittore lasciò la corte di Filippo l'Ardito poco dopo. Dimier, *Les Primitifs français II. Règnes de Charles V et de Charles VI* cit., p. 106; S. Lavassière, *Dictionnaire des Artistes et ouvriers d'Art en Bourgogne*, Paris 1980, p. 13; cfr. anche Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., p. 224, e Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., p. 457.

⁷¹ D. Thiébaud, s.v. *Jean de Beaumetz*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. III, Roma 1992, p. 276; Prost, *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363-1477)* cit., pp. 527, 536, 616.

il Bondol, Jean le Noir, i dipinti e le miniature di Jean Pucelle) nonché col miniatore chiamato convenzionalmente *Maître de la bible de Jean de Sy*⁷².

Alla luce di ulteriori argomentazioni di seguito esposte, è a mio parere possibile avanzare cautamente l'ipotesi nuova di un riconoscimento di Jean d'Arbois nel pittore che fu a capo della decorazione del codice cavalleresco *Guiron le Courtois* di Parigi (ms. Nouv. Acq. fr. 5243), appartenuto a Bernabò Visconti ed eseguito intorno al 1377⁷³. Questo manoscritto decorato in area milanese con una stesura pittorica delicata, spesso quasi monocroma o monocroma, prossima in taluni fogli, o particolari, alla *grisaille*, può considerarsi un *unicum* insuperato nel panorama artistico lombardo⁷⁴. È di estrema importanza, tuttavia, sottolineare che la cultura figurativa eccezionalmente ricca di questo artista non si limita all'area fran-

⁷²) All'*atelier* di quest'ultimo, in particolare, furono commissionati dei libri d'ore per il duca di Borgogna poco dopo il soggiorno di Jean d'Arbois alla corte di Parigi. Ciò dimostra l'evidente prossimità che l'Arbois dovette avere con questi artisti alla corte di Carlo V e testimonia ancora una volta come la circolazione e il "prestito" stesso di artisti, da una corte all'altra, fossero all'epoca frequenti. De Winter, *La Bibliothèque de Philippe le Hardi duc de Bourgogne (1365-1404)* cit., p. 88 s.

⁷³) La scoperta dell'appartenenza del codice *Guiron le Courtois* (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Nouv. Acq. fr. 5243) a Bernabò Visconti si deve alla Sutton (K. Sutton, *Milanese Luxury Books. The Patronage of Bernabò Visconti*, «Apollo» 134 [1991], pp. 322-326). Per una riflessione sulla data di esecuzione del codice, vd. *infra*, nt. 88. Per un riconoscimento del codice del *Guiron le Courtois* come opera di alta sintesi tra la pittura lombarda e quella francese, cfr. Tassetto, *La miniatura tardogotica lombarda e i suoi rapporti con l'Europa. Il messale Libro d'Ore Lat. 757* cit., pp. 31, 35.

⁷⁴) L. Castelfranchi Vegas, *Il percorso della miniatura lombarda nell'ultimo quarto del Trecento*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento* cit., p. 299. Solo i frontespizi del *De Viris Illustribus* attribuiti ad Altichiero sono all'altezza della raffinatezza stilistica del *Guiron*. Questa corretta osservazione ha indotto una parte della critica a considerare la possibilità che il «Maestro del *Guiron*» fosse un artista di area veneta o più specificamente veronese (M. Salmi, *La pittura e la miniatura gotica*, in *Storia di Milano*, vol. V, Milano 1955, p. 874; L. Cogliati Arano, *Miniature Lombarde*, Milano 1970, p. 416 s.; Castelfranchi, *Il percorso della miniatura lombarda nell'ultimo quarto del Trecento* cit., p. 300). Tuttavia, se fu Jean d'Arbois l'artista che operò alle miniature del *Guiron le Courtois*, non è da escludere una presenza dell'artista a Verona o a Padova e pertanto un suo contatto con Altichiero e con l'area veronese (si considerino ancora, a questo proposito, la *Tebaide* attribuita dal Mellini ad Altichiero, G.L. Mellini, *Disegni di Altichiero e della sua scuola*, «Critica d'arte» 51 [1962], pp. 1-24, e la *Prima decina* di Tito Livio dell'Ambrosiana, ms. C 214 Inf, avvicinato dalla Toesca al Valerio Massimo di Bologna; I. Toesca, *Alcune illustrazioni lombarde del 1377*, «Paragone Arte» 9 [1954], p. 24; vd. anche R. Cipriani, *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo dell'esposizione, Milano 1958, p. 28; Cogliati Arano, *Miniature Lombarde* cit., p. 404; Castelfranchi Vegas, *Il percorso della miniatura lombarda nell'ultimo quarto del Trecento* cit., p. 320 nt. 15). Si rammenti che l'Arbois fu convocato alla corte di Filippo l'Ardito, nel 1373, dalla *Lombardie*, termine che, come fece notare la Fruet, nei registri di spese del duca di Berry poteva riferirsi anche a Verona (Fruet, *Stefano da Verona e Stefano di Francia* cit., p. 108). A Verona, come osservava la stessa studiosa, operò in seguito Stefano, il che può suggerire una precedente consuetudine con la città.

cese, facendo propria la cultura veneta nelle sue accezioni padovane e veronesi; cultura che indusse l'artista a sperimentare differenti tecniche sia di impostazione figurativa (con una capacità di resa spaziale e atmosferica che non finisce di stupire) sia di stesura pittorica. Si tratterebbe, secondo la presente ipotesi, di un pittore "non tipicamente francese" ossia di un artista che non può e non deve essere considerato entro i limiti di un ambito strettamente francese, in quanto non riflette da vicino il tipico stile pittorico maturato in Francia nelle botteghe dei miniatori parigini. Si tratta piuttosto, a mio parere, di un artista che ha avuto modo di forgiare il proprio stile su differenti, altissimi modelli e il cui linguaggio si presenta, dunque, difficile da discernere in quanto squisitamente "internazionale". Questa straordinaria cultura figurativa, maturata a contatto con numerosi artisti e ambiti culturali, unita a una capacità tecnica insuperata, si manifesta nelle diverse stesure pittoriche "sperimentate" dall'artista lungo le pagine del codice. A un gusto spiccato per le rese sfumate opalescenti dovute a lumeggiature acquerellate a biacca stese direttamente sulla pergamena alternate ad acquerellature a biacca e colore, rafforzate nelle ombre da righe di solo colore (come è possibile osservare nei calzari color malva del cavaliere nella celebre partita a scacchi di f. 3v, così come nelle armature dei cavalieri che si scontrano a f. 40v) l'artista alterna l'impiego della tecnica monocroma a *semi-grisaille* che, contrapposta in taluni fogli all'uso di stesure a corpo per lo sfondo, rammenta gli esiti di artisti quali Bondol e de Hesdin.

L'ipotesi che il codice sia stato miniato nei suoi fogli più preziosi da un artista francese⁷⁵ o, per meglio dire "da un pittore di corti sia italiane che francesi" che si trovò a operare a mini particolarmente raffinati su richiesta di Bernabò Visconti⁷⁶, nel periodo in cui fu presumibilmente attivo alla corte viscontea lo stesso Arbois⁷⁷, può essere avanzata sulla base di precise considerazioni. Innanzitutto l'impostazione delle miniature *à bas-de-page* le quali, aperte alla narrazione come veri e propri quadri, indicano che questo artista trattò le pagine di pergamena con la sensibilità di un pittore di tavole e di affreschi. La tecnica acquerellata monocromata a *semi-grisaille*⁷⁸ permise inoltre all'artista di sfruttare le qualità tattili della

⁷⁵ L. Réau, *Histoire de la peinture au Moyen Age. La Miniature*, Melun 1946, p. 137; E. Arslan, *Riflessioni sulla pittura gotica "internazionale" in Lombardia nel tardo Trecento*, «Arte Lombarda» 8 (1963), p. 58. Vd. *infra*, nt. 85.

⁷⁶ Così come accadde, alla corte di Parigi, ad artisti quali Jean Bondol, Colart de Laon, Jean d'Orléans, che dipinsero miniature solo su richiesta del proprio committente. Vd. Sterling, *La Peinture à Paris, 1300-1500* cit., p. 192.

⁷⁷ Ossia nell'ultimo quarto del XIV secolo.

⁷⁸ Ben distinta dalla policromia squillante dei tipici codici di produzione milanese quali il Libro d'Ore di Bianca di Savoia, i *Messali-Libri d'Ore* Lat. 757, e Smith Lesouëff 22 di Parigi, Bibliothèque Nationale. Castelfranchi, *Il percorso della miniatura lombarda nell'ultimo quarto del Trecento* cit., p. 301. È da osservare, a questo proposito, che nei fogli del

pergamena con una tecnica che può essere considerata alla base della formazione stessa di Giovannino de' Grassi⁷⁹. A questo proposito, una recente osservazione alla lente del codice mi ha permesso di individuare, sull'estremità destra di f. 1v, il particolare stupefacente di una scena di caccia al cervo ambientata in una radura incorniciata da soffici fronde, la quale sembra precorrere lo stesso Pisanello suggerendone, forse, un'origine stilistica. Il cervo, figurato a tratteggio a china bruna, è l'unico particolare rifinito del foglio. La china assume, qui, una colorazione diversa, un tono più caldo, prossimo al colore del manto dell'animale. La tecnica grafica indaga sottilmente la forma slanciata delle corna, quella dell'occhio con l'alone di pelo più chiaro che lo attornia, la forma naturalissima del muso colto di profilo, della narice dilatata nella corsa, dei muscoli del collo, gonfi nello sforzo del moto della testa che si volge all'indietro, annunciando insuperata lo stile di Giovannino nei *bas-de-page* dell'Offiziolo e nelle pagine più preziose del *Taccuino* di Bergamo. Il levriero dal muso appuntito, dall'occhio rotondo, vitreo, immobile, dalla lunga lingua che si incurva tra le fauci spalancate, può considerarsi, a mio parere, il prototipo originale dei levrieri raffigurati nel *Taccuino* a f. 17r nella scena della caccia al cinghiale, chiarendo ulteriormente i contatti strettissimi che Giovannino e il suo *atelier* dovettero avere con questo artista e suggerendo, forse, nello stesso Arbois, l'artefice primo del modello della caccia al cinghiale ripreso nelle *Très riches heures* del duca di Berry.

Tornando alle componenti squisitamente "francesi", alcuni dettagli a *grisaille* della *Bibbia di Jeanne d'Evreux*, illustrata da Jean Pucelle, la miniatura della *Bible historique* che illustra Jean de Vaudetar in atto di rendere omaggio a Carlo V, opera di Jean de Bondol⁸⁰, la decorazione del 1373 di una raccolta di poesie di Guillaume de Machaut a opera dell'*atelier* del *Maître de la bible de Jean de Sy* ove, a f. D (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1584) opera il principale maestro⁸¹, e il particolare di Filippo l'Ardito in preghiera, dello stesso artista, nelle *Grandes Heures* del 1376-78 (Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 3-1954, f. 13⁸²) possono spiegare in parte, a mio parere, la componente stilistica e il gusto pittorico per la resa monocroma e soffusa dei carnati propria dei fogli più preziosi del

ms. Nouv. Acq. fr. 5243, ove le rifiniture pittoriche si devono ad aiuti (presumibilmente, in parte, milanesi) i colori si fanno più piatti e squillanti.

⁷⁹) M. Rossi, *Giovannino de Grassi*, Cinisello Balsamo 1995, pp. 34, 36. Tassetto, *La miniatura tardogotica lombarda e i suoi rapporti con l'Europa. Il messale Libro d'Ore Lat. 757* cit., pp. 31, 35.

⁸⁰) Vd. ntt. 65 e 103.

⁸¹) De Winter, *La Bibliothèque de Philippe le Hardi duc de Bourgogne (1365-1404)* cit., fig. 112.

⁸²) *Ivi*, fig. 111.

*Guiron*⁸³. Il naturalismo estremo di ogni particolare, dai corpi dei cavalieri, dei cavalli, dei levrieri, alle battaglie, agli interni di corte, colti, come ebbe a dirne Edoardo Arslan, con una sensibilità ottica fiamminga⁸⁴, permette di misurare la grandezza di questo artista prossimo al gusto dei pittori di corte dei Valois⁸⁵. Si consideri, a proposito, l'affinità stilistica che lega la scena di battaglia a f. 34 del *Guiron* a un disegno francese datato 1370 ca. figurante uno scontro cavalleresco (New York, Pierpont Morgan Library, cat. N. 19, f. 5r⁸⁶). Inoltre è di estrema importanza osservare che il «Maestro del *Guiron*», unico e insuperato nel suo genere (ed evidentemente in vista alla corte di Bernabò Visconti, nella cui città è possibile ritenere avesse aperto una fiorente bottega⁸⁷) operò proprio nei medesimi anni in cui si trovò a operarvi l'Arbois. Il manoscritto del *Guiron* di Parigi venne alla luce intorno al 1377⁸⁸, ossia poco dopo il probabile rientro di Jean d'Arbois in Lombardia.

⁸³ A questo proposito è di notevole interesse osservare che durante il soggiorno a Bruges, nella primavera del 1375, Filippo l'Ardito fece dono a Luigi di Mâle di un esemplare del *Voir dit* di Guillaume de Machaut. Questa notizia è riferita da Eustache Deschamps a Guillaume de Machaut nei versi di una ballata (Deschamps, *Oeuvres*, XI, 22, ballade CXXVII; De Winter, *La Bibliothèque de Philippe le Hardi duc de Bourgogne (1365-1404)* cit., p. 56). Il libro, che si può ipotizzare fosse stato illustrato a Parigi (ove risiedeva lo stesso Guillaume de Machaut e ove, per l'appunto, ulteriori testi di Machaut erano stati illustrati) se non fu decorato dall'Arbois, tuttavia, con ogni probabilità, fu visto dall'artista, presente al seguito del suo signore a Bruges nel 1375. Al *Livre du Voir dit* di Parigi (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 1584), forse modello per il codice donato a Luigi di Mâle (la data di questo codice cade quasi certamente tra il 1365 ca. e il 1377) sono stati avvicinati il disegno francese su pergamena con scena di corte (Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. 3202) e il disegno francese su pergamena con partita e ulteriori scene di corte del 1370 ca. (Oxford, Ashmolean Museum, inv. 371), vd. D. Byrne, *A 14th-Century French Drawing in Berlin and the "Livre du Voir-Dit" of Guillaume de Machaut*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 47 (1984), pp. 243-257. L'identico prototipo della partita di inv. 371 ricompare nella partita a scacchi a f. 3v del *Guiron* (nonché a f. 120v dell'Offiziolo Visconti, Firenze, Bibl. Naz., BR 397), prossimo nello stile sia al *Maître de la bible de Jean de Sy* che al *Guiron le Courtois* di Parigi.

⁸⁴ Arslan, *Riflessioni sulla pittura gotica "internazionale" in Lombardia nel tardo Trecento* cit., p. 52.

⁸⁵ Personalmente concordo con Réau (Réau, *Histoire de la peinture au Moyen Age. La Miniature* cit., p. 137) e Arslan (Arslan, *Riflessioni sulla pittura gotica "internazionale" in Lombardia nel tardo Trecento* cit., p. 58) nel ritenere quest'opera, nelle miniature più raffinate, di mano di un artista francese. Già l'Arslan notò le affinità stilistiche tra le miniature del *Guiron* e la miniatura del bifoglio della *Bible historique*, opera di Jean Bondol (*ibidem*).

⁸⁶ Vd. R.W. Scheller, *Exemplum, Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca 900-ca 1470)*, p. 218, fig. 104.

⁸⁷ Si consideri in particolare: Sutton, *Codici di lusso a Milano: gli esordi* cit., pp. 110-139; Sutton, *Milanese Luxury Books. The Patronage of Bernabò Visconti* cit., pp. 322-326.

⁸⁸ Ilaria Toesca riconobbe nel Valerio Massimo, *Facta dictaque memoranda Romanorum libri* (ms. 2463 della Biblioteca Universitaria di Bologna), un artista ascrivibile al «Maestro del *Guiron*» o a uno dei suoi maggiori collaboratori. La tesi della Toesca permise di

La morte dell'Arbois, registrata a Pavia nel 1399, trova un riscontro cronologico con la campagna di decorazione del castello pavese, che proseguì lungo l'ultimo decennio del secolo. A questa ipotesi viene in soccorso quanto suggerito da Boskovits, il quale affermò che «l'anonimo miniatore del *Guiron le Courtois* della Biblioteca Nazionale di Parigi (ms. Nouv. Acq. fr. 5243), [fu] probabilmente autore pure di affreschi quali due deliziose *Figure di giovani donne* del Castello Visconteo di Pavia»⁸⁹. In seguito, Andrea de Marchi osservò che «come dipingesse Jean d'Arbois è un quesito probabilmente destinato a rimanere a lungo ozioso. Ma qualche idea, o per lo meno il riflesso, ce lo possono fornire alcuni frammenti di affresco, di qualità sorprendente e che dovettero interessare anche il giovane Gentile, supersiti in una stanza al piano superiore dell'ala orientale del castello, quella che nel 1469, quando Galeazzo Maria Sforza vuole far restaurare e in parte rinnovare da Bonifacio Bembo l'intera decorazione del castello, viene descritta come *la camera da li roxe et damisele*»⁹⁰ (fig. 8). La foggia degli abiti che vestono le dame riconducono, a detta dello studioso, «ad una data assai prossima al 1400 e forse anche un po' precedente»⁹¹. Recenti studi, tuttavia, condotti da Donata Vicini hanno messo in luce una documentazione che potrebbe situare il termine *ante quem* della realizzazione delle *Dame* al 1393⁹².

È pertanto lecito ritenere che proprio l'Arbois sia stato l'esecutore di questo ciclo decorativo. Ciò che sorprende di queste *damisele* è la fattura delicatissima che, all'intimo naturalismo dei *Tacuina sanitatis*, sposa un raffinato gusto monocromo, riscontrabile nella soffusa delicatezza degli

anticipare la datazione del manoscritto del *Guiron* (precedentemente riferita all'ultimo ventennio del secolo, ovvero dal 1380 in poi) al 1377, essendo questa la data che compare sull'*explicit* del Valerio Massimo di Bologna, «opinione condivisa anche da Avril, dalla Quazza e dalla Sutton, che propende per gli anni intorno al 1375» (F. Tasso, s.v. «Maestro del Guiron», in *Dizionario bibliografico degli artisti*, in *La Pittura in Lombardia. Il Trecento* cit., p. 419). La data 1377 è accettata come approssimativa anche dalla Castelfranchi: Castelfranchi, *Il percorso della miniatura lombarda nell'ultimo quarto del Trecento* cit., p. 301; cfr. anche Tassetto, *La miniatura tardogotica lombarda e i suoi rapporti con l'Europa. Il messale Libro d'Ore Lat. 757* cit., p. 35.

⁸⁹) Boskovits, Introduzione al catalogo dell'esposizione *L'arte in Lombardia dal Gotico al Rinascimento* cit., p. 10.

⁹⁰) De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 15.

⁹¹) *Ibidem*.

⁹²) «Tra il 1393 e il 1395 la "camera dominabus" [...] è ripetutamente deputata per la sottoscrizione di importanti atti e alleanze politiche» (D. Vicini, *Nota sulla decorazione trecentesca del castello di Pavia al tempo di Gian Galeazzo Visconti*, in *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi*, Milano 1998, p. 33). Secondo altri studiosi questo ciclo potrebbe coincidere con la campagna decorativa intrapresa da Giangaleazzo Visconti nel 1380; cfr. E.S. Welch, *Galeazzo Maria Sforza and the Castello di Pavia, 1469*, «Art Bulletin» 71, 3 (1989), p. 355.

incarnati e nella pellicola pittorica che, nella resa dei fiori, può dirsi “opalescente”⁹³. Le *Dame* pavesi mostrano una resa stilistica degli occhi identica a quella delle miniature del *Guiron* di Parigi: il taglio è reso a mezzo di linee brune che ne ombreggiano delicatamente la parte superiore; sulle iridi nocciola chiaro si stagliano le pupille vivide; così anche le rifiniture rosse della bocca e delle guance (dove la tecnica a tratteggio verticale, in una *Dama*, è ancora visibile), la resa dei capelli a delicatissime linee ondo-se e il disegno di una mano che rammenta, nelle dita secche e appuntite, certe mani dei primi fogli del *Guiron*, avvicinano questi affreschi agli esiti più alti del codice parigino. Non è da escludere, inoltre, una partecipazione dell'Arbois alle campagne decorative del Castello pavese del 1366 e del 1380⁹⁴ le quali, tuttavia, non significarono necessariamente uno stabilirsi dell'artista a Pavia. Per quanto numerosi cantieri stessero aprendosi alla fine del secolo (il Castello dal 1361, la chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro, la cui ristrutturazione ebbe inizio dal 1380, la Certosa dal 1396) ancora negli anni Ottanta il *milieu* artistico pavese doveva apparire meno “illustre” rispetto a città come Milano, Mantova, Verona, Padova. Pavia conobbe la sua più grande stagione di fioritura artistica nel corso dell'ultimo decennio del secolo⁹⁵. Dal momento che Galeazzo II e Giangaleazzo si trovano nella necessità di dover domandare ai Gonzaga che venissero inviati loro pittori *in bona quantitate* disposti a operare alle decorazioni del Castello pavese (ne sono testimonianza le due lettere viscontee del 1360 e del 1380⁹⁶) è lecito ritenere che all'epoca a Pavia non fossero attive numerose botteghe. La stessa produzione libraria evidenzia quali diversità di gusto sussistessero tra Milano e Pavia nell'ottavo e nono decennio del se-

⁹³) Vicini, *Nota sulla decorazione trecentesca del castello di Pavia al tempo di Gian Galeazzo Visconti* cit., p. 34. Di notevole interesse è l'osservazione di De Marchi a proposito di una profonda affinità fra la resa fisionomica e la delicatezza cromatica del volto di queste dame e gli esiti di Gentile da Fabriano, che sembrano poter confermare una formazione pavese in un'opera quale la tavola con la *Madonna col Bambino in trono, San Nicola da Bari, Santa Caterina d'Alessandria e donatore*, Berlino, Gemäldegalerie. Cfr. A. De Marchi, *Meteorite in Lombardia: Gentile da Fabriano a Pavia e a Brescia. Pisanello a Mantova, Masolino e Vecchietta a Castiglione Olona*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, p. 290.

⁹⁴) Ipotesi plausibile dal momento che l'Arbois giunse probabilmente in Italia settentrionale intorno alla metà degli anni '60 del XIV secolo e nel 1380 poteva trovarsi a operare di nuovo in Lombardia.

⁹⁵) De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 14.

⁹⁶) Del 23 maggio 1366 è la lettera di Galeazzo II Visconti diretta a Guido Gonzaga, Signore di Mantova: Maiocchi, *Codice diplomatico di Pavia dall'anno 1300 all'anno 1550* cit., p. 2 s., doc. n. 6; C. Magenta, *I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia*, Pavia 1883, vol. I, p. 86; vol. II, p. 27 – Arch. Stor. di Mantova, Rubr. E, Reg. Litt. Del 25 settembre 1380 è la lettera di Giangaleazzo a Ludovico Gonzaga: Maiocchi, *Codice diplomatico di Pavia dall'anno 1300 all'anno 1550* cit., p. 5, doc. n. 14.

colo⁹⁷; a Milano, ancora alla fine del settimo decennio, avevano sede le più fiorenti botteghe di miniatori⁹⁸. Ritengo inoltre che una più che ventennale presenza dell'Arbois a Pavia avrebbe influito maggiormente sullo stile e sul gusto locali, mentre, come osservò acutamente Toesca già nel 1905, Michelino da Besozzo, il più grande artista pavese dell'epoca, attivo verosimilmente come miniatore, in gioventù, presso la bottega di Pietro da Pavia⁹⁹, fece proprio, nella maturità, uno stile di gusto forse più renano che franco-fiammingo¹⁰⁰.

Durante il soggiorno in Italia settentrionale (sia prima della partenza per la Francia nel 1373, che dopo il rientro nel 1376) la fama di cui godeva l'Arbois poteva aver messo l'artista in contatto con diverse corti lombarde, come quella dei Gonzaga e degli Scaligeri, facendo forse del pittore una figura itinerante prossima agli stessi Gentile da Fabriano e Michelino da Besozzo (artisti accanto ai quali, come si è visto, l'Arbois fu menzionato). L'ipotesi è plausibile, dal momento che il termine generico *Lombardie*¹⁰¹, come fece notare la Fruet, «si estendeva, negli inventari del duca di Berry [fratello di Filippo l'Ardito], anche a Mantova ed a Verona, cioè a luoghi dove più tardi troviamo Stefano»¹⁰².

L'opera di Jean d'Arbois in *Lombardie* va pertanto ricercata, a mio parere, nel *corpus* di dipinti attribuibili al «Maestro del *Guiron*» (in particolare nei mini più preziosi del codice del *Guiron le Courtois*), mentre un chiaro riflesso stilistico può essere riconosciuto nell'opera certa di Stefano da Verona.

Un'osservazione alla lente dell'*Adorazione dei Magi* di Stefano da Verona permette un puntuale riscontro stilistico con talune miniature del codice visconteo ascrivibili al «Maestro del *Guiron*», il cui stile (riferibile a una probabile origine franco-fiamminga¹⁰³) sembra porsi alla base della

⁹⁷) L. Castelfranchi, *La formazione e gli esordi di Michelino da Besozzo miniatore*, «Prospettiva» 83-84 (1996), pp. 116-127.

⁹⁸) Ne è esempio l'*Iliade* di Leonzio Pilato appartenuta a Petrarca, ove questi «annotò sulla carta di guardia del suo codice: *domi scriptus, patavi cept(us), ticini perfect(us), mediolani illuminatus et ligatus, anno 1369*» (Sutton, *Codici di lusso a Milano: gli esordi* cit., p. 119). Oltre a questo codice anche la *Historia Augusta* di Petrarca (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 5816) fu copiata a Verona e miniata a Milano. Castelfranchi, *Il percorso della miniatura lombarda nell'ultimo quarto del Trecento* cit., p. 319 nt. 9.

⁹⁹) Castelfranchi, *La formazione e gli esordi di Michelino da Besozzo miniatore* cit., pp. 116-127.

¹⁰⁰) Toesca, *Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi* cit., p. 337.

¹⁰¹) Si è visto più sopra che l'Arbois venne convocato alla corte di Borgogna dalla *Lombardie*.

¹⁰²) Fruet, *Stefano da Verona e Stefano di Francia* cit., p. 108.

¹⁰³) A questa ipotesi viene incontro un'affinità stilistica, già riscontrata da Arslan (Arslan, *Riflessioni sulla pittura gotica "internazionale" in Lombardia nel tardo Trecento* cit., p. 56), tra le miniature del *Guiron* e il bifolio miniato della *Bible historiale*, opera di

formazione pittorica dell'artista che, a circa sessant'anni di distanza, oltre a una tecnica affine di stesura pittorica, ne ripete i prototipi fisionomici ¹⁰⁴.

Secondo parte della recente critica ¹⁰⁵ i documenti menzionati da Esther Moench nel 1986 (in seguito trascritti dalla Karet ¹⁰⁶), concernenti i registri di spese di San Pietro in Ciel d'Oro, testimonierebbero una presenza attiva dell'Arbois alle decorazioni del Monastero eremitano ¹⁰⁷.

Anzitutto è necessario considerare che tali documenti recano semplicemente il nome *Iohannis* e il diminutivo *Iohanolus* o *Iohannolus* ¹⁰⁸ e che, in mancanza di un toponimo o di un patronimico, non possono rive-

Jean Bondol, figurante Jean de Vaudetar che presenta la Bibbia a Carlo V (Aia, Rijksmuseum, Meermanno-Westreenianum, 10 B 23, c. 2r). A un confronto stilistico si evidenzia un trattamento affine dei carnati e degli indumenti, entrambi sottilmente monocromati e contrapposti alle campiture piatte di colore per lo sfondo. Questo stesso gusto per la stesura del colore è presente in una miniatura di Jacquemart de Hesdin, conservata a Parigi (Paris, Musée du Louvre, RF 2835) e figurante un Cristo portacroce. A un'accurata indagine il minio presenta una stesura del colore a righe sottili e distinte assai prossima sia alla realizzazione delle ombre nel *Guiron*, sia alle figure dell'*Alfabeto policromo* di ambito del de' Grassi, sia, ancora, a taluni particolari della tavola di Brera (vd. *infra*).

¹⁰⁴) Cfr. figg. 1, 2, 3, 4.

¹⁰⁵) Boskovits, Introduzione al catalogo *L'arte in Lombardia dal Gotico al Rinascimento* cit., p. 10; Karet, *The Pavian Origins of Stefano da Verona* cit., p. 9; M. Tanzi, *Pavia, in La pittura in Lombardia, il Quattrocento* cit., p. 113; De Marchi, *Meteorite in Lombardia: Gentile da Fabriano a Pavia e a Brescia. Pisanello a Mantova, Masolino e Vecchietta a Castiglione Olona* cit., p. 290; Tassetto, *La miniatura tardogotica lombarda e i suoi rapporti con l'Europa. Il messale Libro d'Ore Lat. 757* cit., p. 31.

¹⁰⁶) Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., pp. 458-460.

¹⁰⁷) Come già scritto al primo paragrafo, la Moench, nel 1986, ha avanzato con assoluta prudenza la proposta di un riconoscimento di Jean d'Arbois nei documenti pavesi del 1385 e del 1392 (Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., p. 226). Tuttavia, in seguito, parte della critica ha ripreso con molta meno cautela quest'ipotesi (cfr. *supra*, nt. 105) giungendo, in alcuni casi, a considerare per certa una collaborazione, non documentata dai registri di spese (cfr. Maiocchi, *Codice diplomatico di Pavia dall'anno 1300 all'anno 1550* cit., pp. 11-12, docc. n. 37, 38, e Sellin *Michelino da Besozzo* cit., p. 18), tra Jean d'Arbois e Michelino da Besozzo agli affreschi di San Pietro in Ciel d'Oro nel 1388. «Giovanni worked with Michelino da Besozzo, who was the major master involved in the project» (Karet, *The Pavian Origins of Stefano da Verona* cit., p. 9). «[...] Michelino si avvale della collaborazione di un maestro Ambrogio e di Giovanni "degli Erbosi": quest'ultimo, attivo nella stessa chiesa nel 1385 (e documentato a Pavia da quella data ad un'altra compresa tra il 1392 e il 1399, quando risulta già morto) è stato riconosciuto nel francese Jean d'Arbois [...]» (Tanzi, *Pavia, in La pittura in Lombardia. Il Quattrocento* cit., p. 113). «Michelino da Mulinare da Besozzo (ca. 1365/70-1450) was the major master employed at San Pietro in Ciel d'Oro in Pavia, when Jean d'Arbois was working there» (Karet, *The Drawings of Stefano da Verona and his Circle and the Origins of Collecting in Italy: A Catalogue Raisonné* cit., p. 5).

¹⁰⁸) *Iohannis* e *Iohannolus* potevano indicare all'epoca anche due diversi individui; di conseguenza non si ha la sicurezza che il *Magister Iohannis* ricordato nel libro di spese del Monastero del 1385, benché compaia una volta menzionato come *Iohanolo*, fosse il *Iohan-nolus pinctor* attivo alle decorazioni del monastero nel 1392.

lare, con certezza, l'identità dell'artista o degli artisti menzionati¹⁰⁹. Non si dimentichi inoltre di notare che, in quasi tutti i documenti veneti, padovani, trevigiani e veronesi, tra cui, forse, anche uno pavese¹¹⁰, riferibili a Stefano da Verona¹¹¹, non viene tralasciata l'origine francese di Jean d'Ar-

¹⁰⁹) Diversamente sia dal documento di Treviso del 1399 che riporta: ... *Stephanum pictorem quondam Ser Johannis de herbosio, provincie franthie* (Fruet, *Stefano da Verona e Stefano di Francia* cit., p. 102), sia dal documento pavese dello stesso anno testimoniato da Comi e Robolini, che menziona un «Giovanni degli Erbosio».

¹¹⁰) ... *Stefanum gallum pictorem filium quondam Iohannis* ... (Pavia, 17 marzo, 1412); Maiocchi, *Codice diplomatico di Pavia dall'anno 1300 all'anno 1550* cit., p. 33, doc. n. 141. Questo stesso documento è menzionato da Andrea De Marchi il quale, però, non ritiene si riferisca a Stefano affermando: «[...] non può essere il figlio di Jean d'Arbois, Stefano veronese, perché l'anno seguente è già morto» (De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 15). In effetti il codice del Maiocchi riporta un documento del 31 gennaio 1413, ove è menzionato uno ... *Stefanini galli pintoris* ... privo, tuttavia, di patronimico (Maiocchi, *Codice diplomatico di Pavia dall'anno 1300 all'anno 1550* cit., p. 34, doc. n. 144). Il documento del 1413 non può riferirsi ovviamente a Stefano da Verona, anche perché, oltre al decesso impossibile nel caso dello Stefano figlio di Jean d'Arbois, vi è menzionata la moglie di Stefanino, *Luzia*, che non corrisponde né alla Tarsia di Verona, né all'Alba di Padova. La mancanza, tuttavia, di un patronimico, nel caso di Stefanino, non permette una sicura identificazione di questi con lo Stefano francese figlio del «fu Giovanni»; è dunque probabile che a Pavia, il 17 marzo del 1412, potessero soggiornare sia Stefano da Verona ... *Stefanum gallum pictorem filium quondam Iohannis* ..., che Stefanino, pittore anch'egli di origine francese, marito di Luzia e morto l'anno successivo.

¹¹¹) Stefano avrebbe costruito la propria carriera padovana, su ipotesi della Fruet (Fruet, *Stefano da Verona e Stefano di Francia* cit., p. 103), grazie a un contratto dotale stipulato il 3 maggio 1406 con «Alba, vedova di Matteo "armarolo"» (*ibidem*; ipotesi recentemente ripresa da E. Karet, *A New Document Relating to Stefano da Verona: Tarsia's Testament of 1458*, «Arte Lombarda» 137 [2003], pp. 59-61). La bigamia, secondo la Fruet, fu probabilmente evitata in quanto, forse, il matrimonio con Alba non avvenne ed il contratto, fittizio, servì a Stefano per ottenere la cittadinanza di Padova il 23 giugno del 1407 e la carica di gastaldo il 12 giugno del 1412. Nel 1986 Esther Moench, discorde con l'ipotesi della Fruet, considerando i pericoli in cui all'epoca si incorreva per bigamia (Moench, *Stefano da Verona: La quête d'une double paternité* cit., p. 223), pubblicò due documenti inediti che forse testimoniano la presenza di Stefano a Treviso tra il 1402 e il 1404 (*ivi*, p. 223 nnt. 33-34). Il primo, del 1402, menziona il pittore, *Stephanus de Arboxio*, recante a battesimo il figlio *Anthonijs Christoforus*; il secondo, del 1404, cita lo stesso *Stephanus de Arboxio pinctore* in veste di padrino di *Jacobus Nicolai filius Bartholomei de Sancto Salvatore*. A mio parere è altamente improbabile che il documento del 1402 registri la presenza di un figlio nato dal matrimonio con Tarsia, dal momento che ritengo fosse inverosimile che la fanciulla (considerando pure l'eventualità che a dieci anni circa fosse andata davvero in sposa a Stefano), all'età di tredici anni circa potesse aver messo al mondo un bambino; il documento potrebbe testimoniare il battesimo di un figlio naturale suggerendo, assieme al documento successivo, l'ipotesi che l'artista potesse aver vissuto qualche anno a Treviso stabilendosi, in seguito, a Padova. Le date di nascita di Tarsia e di Stefano si deducono dal documento d'anagrafe di Verona del 1425, ove Stefano compare all'età di cinquant'anni, mentre la sposa all'età di trentacinque. Essendo probabile una compilazione del registro d'anagrafe l'anno precedente, ossia il 1424 (G. Gerola, *Questioni storiche di arte veronese. I pretesi due Stefani detti da Zevio e Vincenzo di Stefano*, «Madonna Verona» 2 [1908], p. 150; G. Cervellini, *Quando nacque Stefano da Verona?*, «ivi» 9 [1909], pp. 97-103), Stefano nac-

bois la quale, se non è menzionata di seguito al nome *Iohannis*, viene specificata per il figlio Stefano; per esempio: *magister Stefanus pictor de Francia quondam Iohannis habitator Padue in contrata Domi ...* (9 novembre 1396); *magister Stefanus pictor, filius quondam Iohannis de Francia et nunc habitat Padue ...* (3 maggio 1406); *magister Stefanus depictor q. Iohannis de Parixio ad presens habitator Padue in contrata Domi ...* (19 agosto 1409); *Stefanus de Francia pictor q. Iohannis de contrata Domi ...* (27 febbraio 1414)¹¹².

Lascia perplessi come la Karet, onde avvalorare l'ipotesi di una consuetudine dell'Arbois con Pavia, mentre suggerisce d'interpretare l'*uno sotio* dei documenti del 1385 come Stefano da Verona¹¹³, riporti nell'articolo del 1992 la menzione di un'introvabile documentazione che testimonierebbe la presenza dell'Arbois a Pavia nel 1373, dunque prima della partenza dell'artista per la Francia. Questa stessa documentazione appare, a un'indagine accurata delle fonti finora conosciute, irreperibile¹¹⁴.

que nel 1374 ca., mentre Tarsia intorno al 1389; pertanto, nel 1399, la fanciulla doveva avere all'incirca nove o dieci anni. A testimonianza della consuetudine di Stefano con la città di Treviso potrebbe porsi il documento trevigiano del 18 gennaio 1410, trascritto interamente dalla Karet, che registra come testimone di un contratto di dote ... *magistro Stephano pictore quondam Iohannis de Francia qui moratur in Padue ...* (Treviso, Arch. di Stato, Notarile 870, c. 42; Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., p. 421). Ritengo che, a seguito del contratto stipulato con la famiglia di Tarsia, figurante con ogni probabilità una promessa di matrimonio, Stefano poté sposarsi realmente con Alba, senza apparire agli occhi della legge bigamo. In seguito al probabile decesso di Alba, avvenuto forse nel 1418 (l'ultimo documento noto alla critica che menziona la presenza dell'artista a Padova risale al 1418, vd. Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., p. 429 s.) Stefano poté sposare la promessa sposa Tarsia che, all'epoca, contava ca. 28-29 anni. La credibilità di questa ipotesi, alla luce di una rilettura dei documenti, mi è stata confermata dal prof. Silvio Ferrari, docente di Diritto Canonico presso l'Università degli Studi di Milano.

¹¹² I documenti sono tratti, rispettivamente da: Padova, Arch. di Stato, Notarile T. 416, c. 411r; Padova, Arch. di Stato, Notarile T. 652, c. 193; Padova, Arch. di Stato, Notarile T. 481, c. 73; Padova, Arch. di Stato, Notarile T. 22, c. 46 (A. Sartori, *La cappella di San Giacomo al Santo*, in *Il Santo*, Padova 1966, p. 341; Fruet, *Stefano da Verona e Stefano di Francia* cit., p. 103 ntt. 17-19, p. 112; Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., pp. 400, 412, 429).

¹¹³ ... *dedi magistro Iohanni pinctori, pro ipso et uno sotio ...*; ... *magistro Johanolo et socio ...*; ... *magistro Iohanni et socio*, etc. (Pavia, Biblioteca Universitaria, ms. Aldini 509, *Liber expansarum operum circa ecclesiam et conventum et cartam S. Patris Augustini, ab anno 1380 usque ad annum 1402*, f. 19r). Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit., pp. 458-459. «I suggest that the associate of Giovanni listed in the *Liber expansarum* of 1385 was none other than his son Stefano» (Karet, *The Pavian Origins of Stefano da Verona* cit., p. 9). La giovanissima età di Stefano all'epoca del documento del 1385 (dieci, undici anni circa) ritengo non faciliti l'identificazione con il nostro artista.

¹¹⁴ Anche la Tassetto, forse in seguito a quanto scritto dalla Karet, ritiene documentato un soggiorno di Jean d'Arbois presso il castello di Pavia prima del 10 maggio 1373 (Tassetto, *La miniatura tardogotica lombarda e i suoi rapporti con l'Europa. Il messale Libro d'Ore Lat. 757* cit., pp. 31, 55 nt. 21). La prima menzione conosciuta di Jean d'Arbois risale

Riprendiamo ora in considerazione le seguenti testimonianze, che Padre Rodolfo Maiocchi riporta nel suo Codice diplomatico di Pavia: «– 1375, 15 aprile. Nella casa di Roberto de la Cruce in Porta Palacense Parrocchia di S. Michelino in foro Magno. Teste a compera: *Johannollus pinctor filius quondam domini Manfredolli*. (Arch. Notar. Atti di Mangano Tommasino, pacco 1352-76) – 1388, 6 maggio. Nella casa d'abitazione del pittore in Porta Palacensi in Parochia S. Secundiani: *Giovanni della Rippa e Contessa de Buscariis sua moglie confessano versus Magistrum Girardinum de Rubeis filium quondam Iohannis pictorem ibi presentem di aver ricevuto da lui a prestito fiorini mille [...]. Si obbligano a restituire al pittore la somma fra un anno*. (Arch. Notar. Atti di Oliari Antonio, pacco 1388) – 1388, 26 giugno. In casa del Notaio in Porta Laudense in Parrocchia di S. Maria Nuova, il *Magister Antonius de Rubeis filius quondam Magistri Iohannis suos missos et procuratores constituit Magistrum Girardinum de Rubeis eius fratrem etc. sua causas*. (Arch. Notar. Atti di Oliari Antonio, pacco 1388)»¹¹⁵.

Il primo documento riportato menziona un *Johannolus pinctor*, a proposito del quale Maiocchi dice in nota: «Molto probabilmente questo Giovannolo pittore è lo stesso che troveremo a lavorare in San Pietro in Ciel d'Oro nel 1385 e 1392, e che muore nel 1399»¹¹⁶, tuttavia *Johannolus pinctor filius quondam domini Manfredolli* non è Jean d'Arbois. Nulla esclude (in mancanza per il momento di ulteriori documenti) di poter cautamente identificare codesto *Johannolus* col «Giovannolo pittore» operante per il Monastero nel 1392. I documenti del 6 maggio e del 26 giugno 1388 testimoniano un *quondam Iohannis pictorem* e un *quondam Magistri Iohannis*; si trattava verosimilmente del medesimo artista, *Iohannis de Rubeis*, padre del pittore *Girardinus de Rubeis* e del fratello di questi, *Magister Antonius de Rubeis*. Il fatto stesso che Girardo Rossi fosse impegnato nella campagna di decorazioni del Monastero e fosse in seguito “familiare” di Giangaleazzo¹¹⁷ e in favore presso la corte viscontea di Pavia (gra-

al 10 maggio del 1373 e si trova in un registro di spese di Filippo l'Ardito (Arch. Côte d'Or, B. 1483, f. 50). L'artista da quella data è documentato in Borgogna e in seguito a Parigi. La stessa Karet afferma: «Master Jean d'Arbois is recorded in Burgundian documents beginning May 10, 1373; no earlier documents concerning the painter are known» (Karet, *Stefano da Verona: the Documents* cit. p. 378). Di conseguenza l'osservazione della stessa studiosa: «[...] in Pavia where Jean d'Arbois was documented in 1373» (Karet, *The Pavian Origins of Stefano da Verona* cit., p. 9), non seguita da note, né da trascrizioni documentarie da parte della stessa, appare imprecisa.

¹¹⁵) Maiocchi, *Codice diplomatico di Pavia dall'anno 1300 all'anno 1550* cit., p. 4, doc. n. 11, p. 10, docc. nn. 33, 35.

¹¹⁶) *Ivi*, p. 4 nt. al doc. n. 11.

¹¹⁷) Girardo Rossi è menzionato operoso alle decorazioni e ristrutturazioni del monastero di San Pietro in Ciel d'Oro dal 29 marzo 1382; dal mese di luglio il pittore è citato assieme ad Antonio. Vd. Padre R. Maiocchi, *Codex Diplomaticus Ord. E. S. Augustini Paviae*, vol. I, Pavia 1905, p. 131 ss. Girardo fu inoltre esente dal pagamento di imposte tra il

zie appunto ai contatti con Bonifacio Bottigella¹¹⁸), induce a considerare che potesse essere suo padre quel «Maestro Giovanni»¹¹⁹ operoso agli affreschi di San Pietro in Ciel d'Oro tra l'1 e il 20 giugno del 1385. La data 1385 non impedisce di avanzare cautamente un'ipotesi di identificazione di questo *Magister Iohannis* (già morto entro il 6 maggio del 1388) con il *Magister Iohannis* testimoniato operoso nel luglio del 1385. Tanto più illuminante si presenterebbe, a questo punto, la proposta della Karet di leggere nel *sotio* menzionato dai documenti il figlio di questi: non più Stefano da Verona, bensì Girardo Rossi. Si consideri inoltre la tesi, avanzata cautamente dalla critica, di un soggiorno a Pavia, intorno al 1380, di Giovanni di Benedetto da Como¹²⁰, ossia un ulteriore «Maestro Giovanni».

Si fanno strada, pertanto, diverse ipotesi che allontanano l'interpretazione di una sicura presenza dell'Arbois alle decorazioni del Monastero. D'altra parte non è sicura nemmeno la presenza costante dell'Arbois a Pavia lungo l'ultimo quarto del XIV secolo, così come non è certo che l'apprendistato di Stefano si sia svolto in questa città.

3. *Sulle tracce di Stefano da Verona: nuove proposte per un'origine milanese*

La tavola con l'*Adorazione dei Magi*, conservata presso la pinacoteca di Brera, è l'unica opera che manifesta oggi, con chiarezza, la tecnica pittorica di Stefano da Verona. Firmata e datata (sebbene l'ultima cifra appaia ridipinta¹²¹) essa è riferibile con sicurezza agli anni Trenta del Quattrocento, prestandosi a illustrare l'attività matura dell'artista. Su questa tavola è possibile osservare con precisione la stesura a tempera e, da un'indagine accurata, è lecito trarre talune considerazioni a proposito delle molteplici influenze stilistiche e tecniche che vennero a confluire, lungo gli anni, nell'opera dell'artista.

1393 e il 1398. Cfr. Maiocchi, *Codice diplomatico di Pavia dall'anno 1300 all'anno 1550* cit., p. 13, doc. n. 44; M.G. Albertini Ottolenghi, *Problemi della pittura a Pavia nella prima metà del Quattrocento*, «Arte Cristiana» 75, 718 (1987), p. 6.

¹¹⁸) Albertini Ottolenghi, *Problemi della pittura a Pavia nella prima metà del Quattrocento* cit., p. 6.

¹¹⁹) Dunque Giovanni Rossi.

¹²⁰) S.B. Tosatti, *Per le tecniche pittoriche della miniatura tardomedievale, qualche esempio dal Gotico Internazionale in Lombardia*, «Studi di storia delle Arti» 5 (1983-85), p. 52.

¹²¹) E. Moench, *Stefano da Verona: Adorazione dei Magi*, in *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Milano 1990, pp. 366-371; E. Karet, *Stefano da Verona's Brera Adoration of the Magi: Patronage, Politics, and Social History*, «Arte Lombarda» 113 (1995), pp. 13-26.

Un'osservazione diretta del dipinto consente di trarre alcune precise considerazioni. Sia la tecnica di stesura pittorica, sia lo stile figurativo della tavola di Brera sembrano confermare un'affinità stilistica con le miniature di mano del «Maestro del *Guiron*», suggerendo così una formazione dell'artista presso la bottega milanese del Maestro che propongo di identificare con Jean d'Arbois.

La pellicola pittorica della tavola mostra, in alcune parti, una stesura del colore a brevi tratteggi fitti, secchi e separati, lontani dagli impasti morbidi di Michelino da Besozzo, presenti in opere quali la tavola di Siena con lo *Sposalizio Mistico di Santa Caterina* o il *Frontespizio con l'Elogio Funebre di Giangaleazzo Visconti* (vd. fig. 5). La stesura propria di Stefano è riscontrabile nella veste della Vergine così come nell'esecuzione della manica dell'abito del re Mago anziano (fig. 1). Questa medesima tecnica a tratteggio è visibile in talune delle miniature del *Guiron le Courtois* di Parigi. Si osservi, in particolare, la stesura (probabilmente a minio) a brevi tratti distinti sulle gote dei cavalieri nella scena di Tarsin che cattura la moglie di Morhoul a f. 14v (fig. 2), non dissimile dalla tecnica con cui Stefano ha eseguito la lumeggiatura della manica del re Mago anziano (il profilo del quale, tra l'altro, presenta un'affinità stilistica sorprendente con quello dei cavalieri, la cui fronte compie un unico arco col naso adunco; una tipologia affatto insolita, riscontrabile in talune miniature dello «Smith-Lesouëff» su verosimile influenza del «Maestro del *Guiron*» e certamente lontana dai prototipi micheliniani).

Il «Maestro del *Guiron*», che unì a una grazia lineare francese e all'uso di una tecnica prossima, in taluni esiti, alla *grisaille* un'attenzione naturalistica franco-fiamminga e una forza espressiva da giottesco veneto, si distinse, in certi particolari, per una stesura del colore affatto insolita: nella resa delle ombre ad un breve tratteggio fitto sovrapponeva leggere acquerellature¹²². Al f. 14v questa tecnica è riscontrabile nelle ombre degli indumenti. Si consideri, in particolare, la schiena del cavaliere sulla destra, ove, a un'attenta osservazione, è possibile individuare con chiarezza le righe verdi e l'acquerellatura verde chiaro (fig. 2). La medesima tecnica di stesura è inoltre riscontrabile negli incarnati, sebbene depauperati, delle *Dame* affrescate indagate più sopra. Nella veste della Vergine dell'A-

¹²²) Ringrazio infinitamente la dott.ssa Anna Sacchi per avermi suggerito, per prima, questa preziosa osservazione tecnico-stilistica, confermata da un'attenta osservazione dal vero. In effetti la resa delle ombre (così come delle luci) varia a seconda della tecnica stilistica che il maestro impiega. In taluni punti i tratteggi si presentano senza acquerellature, stesi direttamente sul fondo della pergamena, a determinare sia le ombre che le luci (in quest'ultimo caso rese con biacca, come a f. 42v), in altri punti i tratteggi si presentano affiancati a lumeggiature a biacca o sovrapposti ad acquerellature, a rendere, in questi casi, l'opalescenza del colore più sopra esposta.

dorazione dei Magi di Brera è possibile osservare un medesimo tipo di stesura: i fini tratteggi rossi si sposano a una velatura acquerellata rosata (fig. 9). È ben visibile la sottigliezza esecutiva con la quale Stefano da Verona dipinse le barbe e i capelli dei Magi, un'indagine finissima che riconduce ancora una volta al *Guiron*. Si consideri il re Mago anziano (fig. 1), la cui barba realizzata a sottili pennellate rammenta quella del personaggio in penombra, sulla destra, al f. 3v. Ulteriori fisionomie caratteristiche del romanzo cavalleresco compaiono nel dipinto di Stefano: si confronti il re Artù al f. 2v del *Guiron* (fig. 4) con il re Mago al centro (fig. 3); medesima è la tipologia dei volti (identica è l'espressione) così come la soluzione delle pettinature, risolte in entrambi i casi in due bande lisce di capelli, indagate sottilmente nelle ciocche finissime¹²³. È possibile confrontare anche le labbra dritte e sottili, le curvature leggere delle narici e il taglio un poco obliquo degli occhi, caratteristiche fisionomiche proprie di entrambe le figurazioni; medesima è, infine, la tipologia delle corone.

Marco Rossi, in un recente studio, ha sottolineato il ruolo fondamentale del «Maestro del *Guiron*» sulla formazione di Giovannino de' Grassi¹²⁴, avanzando la proposta di un apprendistato di Giovannino presso la sua bottega. Le osservazioni dello studioso si estendono a un'indagine tecnica sulla stesura pittorica delle miniature del *Guiron*: «[...] l'ombroso sfumato del colore, giustamente esaltato dalla critica più recente, con richiami finanche giotteschi, può essere già di per sé sufficiente a spiegare le delicate stesure pittoriche di Giovannino, dal *Taccuino* di Bergamo all'*Offiziolo*, senza bisogno d'invocare – troppo precocemente – lo “sfumato boemo”»¹²⁵. A ulteriore dimostrazione di questa formazione si pone, a mio parere, la medesima osservazione tecnico-stilistica avanzata per Stefano da Verona, ossia l'uso delle righettature acquerellate riscontrabile anche in talune miniature del *Taccuino di disegni* della Biblioteca Civica di Bergamo (cod. delta 7.14). A questo proposito è illuminante un confronto tra la stesura a brevi tratteggi separati rosati, che compone l'ombreggiatura fra i due seni della veste della Vergine nell'*Adorazione dei Magi* di Brera, e il tratteggio sulla veste della dama figurata entro l'alfabeto

¹²³) Sorge spontanea una riflessione sulla moda dell'epoca: in questo caso Stefano pare essersi ispirato a un'acconciatura in voga sessant'anni prima, dal momento che il *Guiron le Courtois* è riferibile al 1377 ca. (vd. *supra*, nt. 88) e la tavola di Brera è datata 1435. Se l'artista si formò alla bottega del «Maestro del *Guiron*» come sembrerebbero confermare questi confronti tecnico-stilistici, è lecito supporre ch'egli apprese fin da fanciullo un *modus* figurativo che lo accompagnò lungo tutta la carriera.

¹²⁴) «Già dai primi fogli del codice [il *Guiron* di Parigi], si apre alla vista lo straordinario mondo che sarà di Giovannino: dai cavalli, dal cervo e dai cani di f. 1v, la consistenza dei quali è appena suggerita da leggere stesure di colore come nel *Taccuino* di Bergamo [...]» (Rossi, *Giovannino de Grassi* cit., p. 34).

¹²⁵) *Ivi*, pp. 34-36.

policromo a f. 30r del *Taccuino* (fig. 10). Questa stessa figura reca inoltre una tipologia estremamente affine alla Vergine di Brera, sia nella fisionomia del volto che nella resa del corpicino agile e delle mani affusolate, lontana dalle tipologie micheliniane, dai corpicini “oscillanti”, dalle gocce di biacca sulle punte dei nasi adunchi, dalle inconfondibili arcate sopraccigliari e dalle boccucce rientranti un poco storte, proprie del pittore pavese (fig. 5).

La formazione di Giovannino presso la bottega del «Maestro del *Guiron*» può essere pertanto confermata da un’indagine stilistica. Il medesimo linguaggio sorprendentemente naturalistico, che fa delle figurazioni del *Guiron* veri e propri quadri di respiro atmosferico¹²⁶, venne accolto da Giovannino negli schizzi del *Taccuino* di Bergamo¹²⁷, ove le stesure di colore a velature acquerellate sottili si adagiano sulla pergamena sfruttandone le qualità tattili ai fini di una resa, come già osservò Roberto Longhi, “puntinista”, riscontrabile in taluni particolari del *Guiron* come nella muta di cani nella scena di caccia a f. 71v. Le medesime fisionomie del *Guiron* compaiono (come nel caso di Stefano) nelle fanciulle dell’alfabeto di Bergamo, ove all’inclinazione leggera delle teste volte di tre quarti corrispondono gli stessi occhietti a mandorla, i nasini dritti in punta e le piccole bocche proprie delle dame del *Guiron*.

Giovannino de’ Grassi ebbe verosimilmente modo di collaborare a Milano con le numerose botteghe che si ripartivano il lavoro dei codici miniati. È naturale, pertanto, supporre che si presentasse all’artista l’occasione di conoscere, oltre all’Arbois, ulteriori personalità impegnate tra gli anni Settanta e Ottanta alla realizzazione dei codici di lusso viscontei. Da questi numerosi contatti, oltre che dall’esempio di Simone Martini, ebbe forse origine lo stile particolarissimo dell’*Offiziolo Visconti*¹²⁸.

Talune Vergini dell’*Offiziolo*, di mano di Salomone, richiamano sorprendentemente la Madonna dell’*Adorazione* di Brera. Mi riferisco, nei *Funerali della Vergine* (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Landau Finaly 22, c. 40v), alla grazia affusolata della Madonna leggerissima e, nella *Natività* dipinta entro l’iniziale P a c. 87r del *Beroldo*, alla Vergine longilinea, avvolta e composta entro la curvatura gotica del manto, caratterizzata da

¹²⁶) Si consideri a questo proposito anche il *Cristo che trionfa sui soldati mandati ad arrestarlo* della Wallace Collection (London, M 348), riconosciuto all’artista da De Marchi (De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., pp. 22, 41 nt. 38).

¹²⁷) «Il *Taccuino* di Bergamo può essere posto cronologicamente tra il *Guiron le Courtois* e l’*Offiziolo Visconti*, ossia a cavallo degli anni Settanta e Ottanta» (Rossi, *Giovannino de Grassi* cit., p. 42).

¹²⁸) Come nota correttamente Marco Rossi (*ivi*, p. 43) il frontespizio del Virgilio di Petrarca miniato ad Avignone da Simone Martini intorno al 1340, giunto a Pavia nel 1388, poté essere per Giovannino un esempio di indagine naturalistica. Il frontespizio ispirò forse al de’ Grassi quella resa “pulviscolare” (De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 22; Rossi, *Giovannino de Grassi* cit., p. 81) propria delle miniature dell’*Offiziolo*.

braccia e mani sottili come fusi, che la rendono “sorella” della Vergine di Brera¹²⁹. Anche la capanna è pressoché identica a quella della tavola braidense. Talune fisionomie proprie dell'*Adorazione dei Magi* affiorano nell'opera dei de' Grassi, elaborate dallo stile vibrante e disfatto di Giovanni e Salomone, permettendo ancora un confronto con la tavola di Brera: penso al *Rimprovero ad Adamo ed Eva* entro l'iniziale C a c. 54r dell'*Offiziolo Visconti*, forse opera di Salomone, ove il viso dell'Eterno rievoca nel profilo del naso, nella divisoria centrale dei capelli e nella stessa barba il re Mago al centro dell'*Adorazione*, prossimo, stilisticamente, alle figurazioni del re Artù nei primi fogli del *Guiron* di Parigi¹³⁰. A c. 2v dell'*Offiziolo*¹³¹ nell'*Annuncio a Gioacchino*, un pastore col proprio cane è animato da quella vena spiritosa e fiabesca propria della tavola di Milano. Nell'iniziale B a c. 132r¹³², il David, forse di mano di Salomone de' Grassi¹³³, presenta una tipologia fisionomica assai prossima al re Mago sulla destra dell'*Adorazione*, raffigurato anch'egli di tre quarti col nasino dritto, con la fronte bombata, il mento piccolo, femmineo, i capelli corti mossi, biondi.

Prendendo in esame i grandi disegni attribuibili con sicurezza a Stefano da Verona, ulteriori argomentazioni vengono a rafforzare l'ipotesi di coincidenze stilistiche con l'opera del «Maestro del *Guiron*»¹³⁴. In questo corpus, la cui resa grafica è aguzza e puntuta, ritengo di poter scorgere un'affinità di stile (che richiama il gusto classico e monumentale della statuaria antica) con gli otto disegni tratti dai *Facta dictaque memoranda Romanorum libri*, ms. 2463, della Biblioteca Universitaria di Bologna, già avvicinati da Ilaria Toesca al «Maestro del *Guiron*»¹³⁵. Se si considerano in particolare i *Nudi* a f. 67v delle quattro figure femminili, le grafie dei panneggi indubbiamente scultorei (come le stesse figure), realizzati a mezzo d'innomerevoli tratti dritti e incrociati, si presentano assai prossime allo stile disegnativo di Stefano: si confronti, in particolare, la seconda figura da destra e l'ultima a sinistra di f. 67v del Valerio Massimo con la figura

¹²⁹) Come la figura femminile di ambito di Giovanni de' Grassi a f. 30r del *Taccuino* di Bergamo.

¹³⁰) Cfr. con quanto detto in proposito *supra*.

¹³¹) Firenze, Biblioteca Nazionale, BR 397.

¹³²) Firenze, Biblioteca Nazionale, BR 397.

¹³³) A. Cadei, *Belbello miniatore lombardo. Artisti del libro alla corte dei Visconti*, Roma 1976, p. 33.

¹³⁴) Si tratta dei celebri disegni di Firenze, Londra, Dresda e New York. Vd. in part. G. Fiocco, *Disegni di Stefano da Verona*, «Proporzioni» 3 (1950), pp. 56-64, tavv. XXXVI-XLVI; Karet, *The Drawings of Stefano da Verona Reconsidered* cit., pp. 5-45; Karet *The Drawings of Stefano da Verona and his Circle and the Origins of Collecting in Italy: A Catalogue Raisonné* cit., pp. 46-51, 60-73, 78-81.

¹³⁵) La studiosa attribui i disegni a un suo collaboratore. Toesca, *Alcune Illustrazioni lombarde del 1377* cit., pp. 23-26. Vd. anche Castelfranchi, *Il percorso della miniatura lombarda nell'ultimo quarto del Trecento* cit., p. 301 e ntt. 16 e 18, p. 320.

femminile al centro del foglio di Dresda inv. C 125r. Il motivo stesso della donna seminuda (vd. la figura sulla sinistra a inv. C 125v) è un tema caro a Stefano da Verona.

Se dopo circa sessant'anni, in un tardo lavoro di gusto prettamente miniaturistico quale l'*Adorazione dei Magi*, Stefano da Verona mostrò ancora derivazioni tecnico-stilistiche dal «Maestro del *Guiron*» è lecito considerare la proposta di un apprendistato di Stefano a contatto con la bottega di questo artista. Ciò costituisce un ulteriore indizio per sostenere l'ipotesi di un'identificazione del «Maestro del *Guiron*» con Jean d'Arbois, dal momento che la formazione del figlio Stefano, com'è naturale e logico, dovette avvenire presso la bottega del padre. È, pertanto, a mio parere, da ricercarsi soprattutto nel doppio *exemplum* del «Maestro del *Guiron*» / Jean d'Arbois e di Giovannino de' Grassi (in questa *double paternité*¹³⁶) l'origine del linguaggio figurativo di Stefano, che ancora emerge nelle "forbicette" giovanniniane dei panneggi che terminano in punta le vesti dell'*Adorazione dei Magi*, entro una sensibilità pittorica ormai pervasa di echi veneti e boemi. Grazie a questa formazione Stefano poté acquisire una solida base stilistica che, a uno stile franco-fiammingo strutturato su componenti giottesche, mescolò un linguaggio artistico pervaso di ulteriori suggestioni d'Oltralpe, di echi avignonesi e martiniani.

Si affermò così, a mio vedere, nell'opera di Stefano, un particolare aspetto stilistico del Gotico Internazionale che gli permise di non cedere alla languida e ripetitiva (seppur seducente) maniera di Michelino da Besozzo. Ciò non toglie, tuttavia, che la vicinanza a Michelino in Lombardia, così come nel Veneto, abbia influito sul suo stile. Un'eco della pastosità micheliniana si riscontra nella morbidezza degli *Angeli* di San Fermo; così anche il corpicino morbidamente adagiato del *Bambino*, già nella chiesa dei Filippini a Verona, rivela la levità di tocco e di impasto propri dell'artista pavese¹³⁷.

4. Nuove proposte per un'evoluzione toscana

L'ipotesi suggestiva e sensibile di ulteriori approfondimenti di una presenza di Stefano da Verona a Roma si deve ad Andrea De Marchi che, nel suo studio su Gentile da Fabriano, attribuì a Stefano un affresco rie-

¹³⁶) Il termine, come visto più sopra, è stato usato dalla Moench in relazione, tuttavia, a Michelino da Besozzo. Cfr. nt. 13.

¹³⁷) Per un riferimento fotografico dell'opera andata perduta con i bombardamenti del '45 vd. E. Arslan, *Un affresco di Stefano da Verona*, «Le Arti» 21 (1943), pp. 203-206, tav. LXXXIII.

merso da scavi di inizio Ottocento compiuti nell'area limitrofa di Santa Maria del Popolo, ove un tempo sorgeva un antico convento¹³⁸. Il dipinto appare oggi murato sull'altare della sacrestia della chiesa¹³⁹. L'idea di un soggiorno romano suggerisce di interpretare la frase di Vasari (non ancora presa nella considerazione che merita da parte della critica), «Alcuni affermano che prima che venisse a Firenze [...]»¹⁴⁰, come probabile testimonianza di un passaggio di Stefano nella città toscana, in occasione appunto del viaggio verso Roma. Secondo De Marchi, la verosimile presenza di Stefano a Roma venne forse a coincidere con quella di Pisanello, chiamato nel 1431 da Papa Eugenio IV a ultimare le decorazioni di Gentile da Fabriano, lasciate incompiute nel 1427. Come osserva lo studioso: «[...] dopo la morte di Martino V e la successione al soglio papale di un veneziano, Gabriele Condulmer, venne favorito l'afflusso di maestranze dal Veneto»¹⁴¹.

Se l'ipotesi è corretta, Stefano da Verona poté entrare in contatto con l'opera di numerosi artisti allora operosi in Emilia, in Toscana e a Roma, risentendo di suggestioni visibili sia nell'opera grafica¹⁴² sia nell'opera pittorica.

Il disegno che, a mio vedere, meglio testimonia un'evoluzione stilistica in questa direzione, e che sarei propensa a datare intorno alla metà degli anni Trenta, è f. 214 Inf. 20 della Biblioteca Ambrosiana di Milano, figurante l'*Allegoria delle Arti Liberali (Dialettica – o Logica – e Grammatica)*, eseguito in uno stile già aperto a certi sviluppi del rinascimento toscano¹⁴³ (fig. 11). Le figure femminili, dotate di una grazia classica e di una dolcezza naturalistica prima assenti nei disegni di Stefano (a parte la *Carità degli Uffizi*¹⁴⁴, a mio parere di poco precedente) presentano una resa grafica non più tormentata. La linea pura, a delicata china bruna, suggeriri-

¹³⁸) De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 198. L'attribuzione di De Marchi è assolutamente convincente. La Moench riprende la tesi di De Marchi: Moench *Stefano da Verona: la mort critique d'un peintre* cit., pp. 93, 95.

¹³⁹) De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 198.

¹⁴⁰) G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, ediz. Milanese, vol. III, Firenze 1878, p. 633.

¹⁴¹) De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 198.

¹⁴²) I quattro disegni di mano di Stefano da Verona conservati presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (inv. 1104 Er-v e inv. 1102 Er-v) permettono un confronto stilistico con l'opera grafica di Parri Spinelli anch'essa ivi conservata (p. es. inv. 8 Ev, inv. 35 Er, inv. 26 Er etc.). È possibile osservare nei disegni di Stefano la medesima tecnica a tratteggio incrociato quadrettato propria di Parri Spinelli e difficilmente riscontrabile nell'ulteriore corpus grafico riferibile all'artista; vd. anche Karet, *The Drawings of Stefano da Verona and his Circle and the Origins of Collecting in Italy: A Catalogue Raisonné* cit., p. 23 s.

¹⁴³) Gli ulteriori disegni facenti parte del corpus grafico isolato nel 1950 dal Fiocco, salvo la *Carità* del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (vd. *supra*, nt. 144) non presentano, a mio parere, il medesimo grado di comprensione naturalistica della forma.

¹⁴⁴) Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1101 E.

sce i contorni dei corpi e dei volti torniti dai lunghi colli snelli, indagando precisa, e quasi priva di ripensamenti, le pieghe delle vesti.

Questa stessa sensibilità linearistica è presente in un disegno del Pisanello con putti danzanti, copia da un rilievo di Donatello (Biblioteca Ambrosiana, F 214 Inf. 13). Pisanello manifesta in questo disegno un evidente riferimento stilistico alla scultura fiorentina; la grafia, propria dell'artista, a fitti e morbidi tratteggi paralleli (non esente da influenze di Michelino da Besozzo) accoglie nuove suggestioni, figurando i corpi dei putti con una linea delicata e pura.

Le precedenti considerazioni mi suggeriscono di avanzare cautamente l'ipotesi che Stefano avesse appreso la morbidezza "spanta" di disegni a linea pura quali l'*Allegoria della Logica e della Grammatica* e la *Carità* degli Uffizi in terra toscana. Ciò che stupisce maggiormente nel disegno dell'Ambrosiana è la grazia scultorea che non sembra risentire (nelle figure femminili almeno) di influenze lombarde. Si presenta inoltre di estremo interesse un'indagine delle acconciature femminili, che recano sopra il capo un velo che richiama le fogge sia della *Giuditta* di Donatello che dell'*Acca Larentia* e della *Rea Silvia* di Jacopo della Quercia (Fonte Gaia di Siena, fig. 12).

È indubbia la somiglianza tra le *Arti Liberali* di f. 214 Inf. 20 e l'*Acca Larentia* e la *Rea Silvia* di Siena: oltre alle acconciature delle teste femminili, medesimi si presentano i profili caratterizzati da una leggera inclinazione del capo, i lunghi colli resi attraverso un'unica, ininterrotta linea sinuosa. Nel disegno sono da notare inoltre i richiami alle volute proprie dei panneggi di Jacopo, visibili, a mio parere, nei due serpenti che si affrontano. Nel disegno dell'Ambrosiana, tuttavia, Stefano non cede completamente alle influenze della Quercia; ove questi adagia morbidamente le volute degli abiti (penso al particolare della *Fuga in Egitto* sulla facciata di San Petronio) o le anime di chiaroscuri tormentati (vd. l'*Acca Larentia* di Siena) le punte aguzze, inconfondibili, che terminano i panneggi di Stefano da Verona (proprie anche dell'*Adorazione dei Magi*) non vengono mai meno.

Propongo, pertanto, di sottolineare certi aspetti pre-rinascimentali del *corpus* maturo di disegni di Stefano da Verona nelle suggestioni che l'arte di Jacopo della Quercia poté esercitare sull'artista. Si consideri che all'epoca del probabile viaggio a Roma di Stefano (ossia il 1431 ca.) le sculture e i rilievi di Jacopo a Siena e a Bologna erano già visibili. La figura allungata di Eva nella scena della sua creazione, sul portale di San Petronio, sembra riflettere taluni esiti linearistici dell'artista "lombardo"¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Si consideri, a questo proposito, la figura femminile sulla destra di inv. 1106r (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi).

Un'eco dell'arte toscana è a mio parere evidente, a livello di esecuzione pittorica, in un particolare del Sant'Agostino in Sant'Eufemia, ove la testa di un angelo reggicortina presenta chiare evocazioni masoliniane, visibili nei riccioli morbidi a ciocche biondissime, nell'incarnato roseo più intenso sulle guance e sul mento, nella purissima arcata sopraccigliare; particolari che rammentano l'opera di Masolino in Lombardia¹⁴⁶. L'evidente affinità che il frammento di angelo presenta col re Mago sulla destra della tavola di Brera (datata 1435), mi induce a considerare come data indicativa del ciclo di Sant'Eufemia quel 1435 che vide appunto operoso Masolino da Panicale a Castiglione Olona. È inoltre di grande interesse considerare che, all'epoca del probabile viaggio a Roma, Stefano da Verona poteva aver ammirato l'opera di Masolino in San Clemente e in Santa Maria Maggiore¹⁴⁷.

Stefano compose le diverse suggestioni stilistiche entro un preciso sostrato Gotico Internazionale, giungendo a una fusione originale quanto preziosa.

5. *Appunti sull'iconografia degli affreschi di Mantova: l'esatta testimonianza di Vasari*

Il ciclo decorativo delle vele della prima campata laterale destra della chiesa di San Francesco a Mantova, riferibile a Stefano da Verona (andato distrutto coi bombardamenti del '45¹⁴⁸), venne interpretato dalla critica alla luce della descrizione fornita da Vasari degli affreschi della cappella Rama in San Francesco, riferiti dallo storico a Stefano da Verona. Negli affreschi che decoravano le vele della cappella Rama, Vasari riconobbe «i quattro Evangelisti a sedere». I supposti *Evangelisti* della prima campata destra «seduti all'orientale, accompagnati da vaghi volatili e da animali,

¹⁴⁶ Roberto Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio* (da «La Critica d'Arte» 25-26 [1940]), in *Da Cimabue a Morandi*, Milano 1995, p. 309.

¹⁴⁷ Non si dimentichi, inoltre, la cappella Brancacci che, considerando verosimile un passaggio dell'artista per Firenze, poteva essere stata vista da Stefano. L'artista poteva forse sentirsi più attratto dal gusto raffinato e sottile di Masolino che non dall'audacia naturalistica ed espressiva di Masaccio.

¹⁴⁸ Gli affreschi di San Francesco, attribuiti a Stefano da Verona dall'Ozzola, dopo la distruzione del ciclo nel '45, sono tuttora visibili grazie alla campagna fotografica Calzolari della chiesa di San Francesco, risalente al restauro Andreani (1942-43). La proposta attributiva di Ozzola (L. Ozzola, *Stefano da Zevio a Mantova, affreschi inediti distrutti* «Emporium» 58 [1952], pp. 63-68) venne accettata dalla critica, tuttora concorde nel riconoscere nelle immagini del ciclo di affreschi perduto gli *Evangelisti* descritti da Vasari.

sullo sfondo di spalliere di roseti e verzure»¹⁴⁹ presentano, tuttavia, insolite posture; inginocchiati a terra non scrivono, bensì leggono. Accanto a loro non compaiono i soliti attributi ma, da quanto risulta dalle fotografie Calzolari, un uccello acquatico (con ogni probabilità un airone), una fenice e una scimmia, in atto di urlare e porgere qualcosa (fig. 13). Nell'iconografia cristiana questi animali possono assumere un significato cristologico: l'airone può rappresentare la prefigurazione della *Passione* di Cristo (mentre la gru la *Prudenza* che sconfigge le insidie del Diavolo¹⁵⁰) la fenice la *Resurrezione*¹⁵¹ e la scimmia il *Diavolo*¹⁵².

Gli studiosi non si sono interrogati sui motivi di una scelta iconografica talmente insolita, né si sono chiesti come avrebbe potuto, lo stesso Vasari, a distanza di più di un secolo, riconoscerci la figurazione di *Evangelisti*. Si consideri che l'interpretazione cristologica veterotestamentaria, cara al medioevo, risaliva ancora alle epistole di San Paolo¹⁵³, e che alla luce delle considerazioni iconografiche sopra riportate i personaggi affrescati potevano rappresentare prefigurazioni veterotestamentarie della salvezza. A confermare tale ipotesi si pone la stessa *Annunciazione*, decorata nell'arco d'entrata alla prima campata destra e parte del medesimo ciclo di affreschi. Il tema dell'*Annunciazione* è infatti intimamente legato a quello della profezia della maternità della Vergine, dell'avvento di Cristo e, di conseguenza, alla raffigurazione dei Profeti¹⁵⁴.

Considero dunque più naturale e logico, da un punto di vista iconografico, suggerire di interpretare altrimenti questi personaggi leggenti, a mio parere *Profeti* dell'Antico Testamento. Alla luce di quest'ipotesi meglio si spiegano le foggie orientali (le lunghe vesti candide, i copricapi, le lunghe barbe) e l'atteggiamento di lettura. La chiave interpretativa cristologica si rivela come la più suggestiva se si considera che l'airone, probabilmente simbolo che prefigurava la *Passione*, poteva rappresentare la salvezza attraverso il sacrificio. La figura seduta a terra col viso rivolto verso l'alto potrebbe essere identificato con Geremia, profeta che annuncia il tema della *Passione*¹⁵⁵. La fenice è con ogni probabilità simbolo di *Resurrezione*, prefigurando il ritorno di Cristo sulla terra. La scimmia è da interpretarsi verosimilmente come un simbolo *in malo*; in questo caso essa

¹⁴⁹ C. Perina, *Stefano da Verona a Mantova*, in *Mantova. Le Arti*, vol. II/I, Mantova 1961, p. 244.

¹⁵⁰ Il "Libro della natura degli animali" (*Bestiario Toscano*), in L. Morini (a cura di), *Bestiari Medievali*, Parma 1987, p. 449; F. Zambon (a cura di), *Il Fisiologo*, Milano 1982, p. 47.

¹⁵¹ Il "Fisiologo" latino: "versio bis", in Morini (a cura di), *Bestiari Medievali* cit., pp. 25, 27.

¹⁵² *Ivi*, p. 51.

¹⁵³ E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano 1971, p. 195.

¹⁵⁴ Prof. Pier Luigi De Vecchi, comunicazione orale.

¹⁵⁵ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1956, p. 370.

era raffigurata con la bocca spalancata in atto di porgere al profeta, con entrambe le zampe, qualcosa che tuttavia non è riconoscibile sulla fotografia. Avanzo cautamente l'ipotesi ch'essa potesse rappresentare l'insidia del Diavolo che tenta attraverso il peccato. Il profeta che le rivolgeva lo sguardo poteva forse corrispondere a Daniele che, scampato ai sette leoni, simboli dei sette peccati capitali, prefigura la *Salvezza*¹⁵⁶. È di grande interesse, a questo proposito, osservare che il profeta Daniele veniva solitamente raffigurato giovane e imberbe¹⁵⁷ e che solo la figura dipinta accanto alla scimmia compare (tra le quattro ancora visibili nelle fotografie Calzolari) sbarbata e apparentemente giovanile.

C'è da chiedersi per quale motivo Vasari avrebbe confuso la prima cappella con la prima campata, poiché queste figure non comparivano in alcuna delle cappelle fatte decorare dalla famiglia Rama e Vasari ebbe verosimilmente modo di vedere gli affreschi dal vero. Inoltre lo storico era sempre abbastanza preciso a proposito dei luoghi ove si trovavano le opere¹⁵⁸. Considerando anche possibile una eventuale confusione iconografica da parte di Vasari, per quale motivo questi avrebbe fatto menzione solo degli *Evangelisti* e di *angeli* e non dell'*Annunciazione* e del *San Francesco che riceve le stimmate*? Sulla base delle fotografie la Perina (d'accordo con Volpe circa la restituzione del *San Francesco che riceve le stimmate* a Stefano¹⁵⁹) propose di attribuire all'artista un ulteriore ciclo di affreschi, contribuendo così alla presente rilettura interpretativa e iconografica dei dipinti di Stefano a Mantova: «[...] piuttosto ci sentiremmo di avanzare il nome di Stefano per la decorazione, purtroppo perduta, della volta di una seconda cappella della medesima chiesa, nelle cui vele compaiono – se la fotografia non inganna – quattro figure assise su troni fioriti di pinnacoli¹⁶⁰

¹⁵⁶) *Ivi*, p. 402.

¹⁵⁷) *Ivi*, p. 392.

¹⁵⁸) Questa preziosa osservazione mi è stata comunicata dal prof. Pierluigi De Vecchi.

¹⁵⁹) Perina, *Stefano da Verona a Mantova* cit., p. 257 nt. 29.

¹⁶⁰) Ozzola confuse queste decorazioni con quelle della prima campata della navata laterale destra ove figuravano: un *San Francesco che riceve le stimmate* a sinistra di un finestrone, un'*Annunciazione* nei pennacchi dell'arco d'entrata alla campata e le figure verosimilmente di *Profeti* (ritenute dalla critica *Evangelisti*) dipinte nelle vele. La Perina osservò che la figura di *Scrivente*, attribuibile a Stefano, assieme ad altre tre, faceva parte, con ogni probabilità, della decorazione della volta di una cappella. Quest'ipotesi è da ritenersi corretta poiché dalla fotografia dell'affresco è possibile osservare la sagoma dei costoloni triangolari delle vele di una cappella e, da un'ulteriore fotografia, è visibile l'interno della cappella (recante sulla volta lo stemma dei Rama) ove è riconoscibile il medesimo affresco, situato appunto in una vela. Tuttavia la Karet, in un recente studio (E. Karet, *Stefano da Verona's Stay in Mantua: A Re-examination*, «Arte Lombarda» 136 [2002], p. 12 s.) sostiene inspiegabilmente, d'accordo con l'Ozzola, che questa figura di *Scrivente* (più precisamente un *San Matteo*, vd. *infra*) fosse situata in una lunetta della cappella Rama, collocando gli affreschi più sopra trattati, situati in origine nella volta della prima campata laterale destra della chiesa, entro la volta della suddetta cappella. Di conseguenza, la studiosa ritiene

[fig. 14]. Il particolare di una *figura scrivente* sul consueto fondo tappezzato di fiori ci restituisce la cadenza che ci pare autentica del maestro veronese, con timbro di eletta purezza, nelle forme sinuose, quasi morbidi fusi di imponderabili fibre che tendono a sciogliersi nella fluida grafia»¹⁶¹. Un'attenta osservazione delle fotografie della campagna Calzolari in San Francesco mi ha permesso di identificare le tre ulteriori figure assise su troni fioriti menzionate dalla studiosa. Si tratta in effetti della decorazione della volta di una cappella della navata destra. La sicurezza con la quale il Bazzotti chiarisce la collocazione degli affreschi permette di ritenere che si trattasse di una cappella fatta decorare dalla famiglia dei Rama (committenza testimoniata dallo stesso stemma della famiglia ben visibile, nella fotografia, sulla volta della cappella¹⁶²). Un confronto dei troni con quello del *Sant'Agostino* in Sant'Eufemia è illuminante a proposito di un'attribuzione del ciclo a Stefano da Verona.

La proposta della Perina mi suggerisce (accogliendo la cauta ipotesi del Bazzotti¹⁶³) di interpretare la figura di *scrivente* come uno degli «Evangelisti a sedere» descritto da Vasari, tanto più che sul cartiglio affrescato, ben visibile in una delle fotografie Calzolari, è ancora possibile decifrare l'iscrizione *liber generationis*, dall'*Incipit Evangelium Secundum Mattheum*¹⁶⁴, permettendo, così, il riconoscimento di *San Matteo*¹⁶⁵ (fig. 15). Nel trono gotico alle spalle del Santo è possibile osservare le «spalliere di rosai» menzionate da Vasari. Le rose, infatti, non comparivano alle spalle delle figure in fogge orientali (è visibile, nelle fotografie, solo qualche stelo di giglio orientale) mentre, nella foto della figura di *San Matteo*, sono ben visibili. Avanzo pertanto la proposta di riconoscere nelle quattro figure assise, affrescate entro le vele di una cappella appartenuta alla famiglia Rama, gli *Evangelisti* testimoniati da Vasari.

L'apparente “dimenticanza” dello storico, a proposito delle figure che qui propongo di interpretare come *Profeti*, nonché dell'*Annunciazione*

che l'*Annunciazione* comparisse nell'arco d'entrata alla cappella, mentre in realtà essa risultava affrescata nei pennacchi del primo arco laterale destro della navata maggiore, come mostrano, a ben guardare, le fotografie.

¹⁶¹) Perina, *Stefano da Verona a Mantova* cit., p. 247.

¹⁶²) U. Bazzotti, *Mantova*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento* cit., p. 243.

¹⁶³) «Alla Perina va inoltre il merito di aver proposto di aggiungere agli affreschi ritrovati nella prima crociera della navata destra anche alcune figure, tra le quali tipico è uno *Scrivente* (l'*Evangelista* del Vasari?), che comparivano nella seconda cappella nell'usuale sfondo fiorito» (Bazzotti, *Mantova* cit., p. 243). Le fotografie della campagna Calzolari sono reperibili presso l'Archivio di Stato di Mantova.

¹⁶⁴) *Liber generationis Iesu Christi filii David filii Abraham ...* (Mt. I 1-2, in *Biblia sacra iuxta Vulgata versionem*, adiuvantibus B. Fischer et al., editionem quartam emendatam, Stuttgart 1994, p. 1527).

¹⁶⁵) Ringrazio infinitamente il prof. Paolo Piva per una prima interpretazione dell'iscrizione del cartiglio.

e del *San Francesco*, potrebbe spiegarsi, a mio parere, alla luce di scialbi antichi forse eseguiti in occasione delle pestilenze del 1497 e del 1528, che probabilmente oscurarono diversi affreschi.

La Perina, in disaccordo con la proposta dell'Ozzola di attribuire sia la *Vergine* che l'*Angelo annunciante* a Stefano da Verona¹⁶⁶, gli riferì la sola *Vergine*, proponendo di considerare l'*Arcangelo* opera di un artista quattrocentesco che si trovò ad affrescare in ulteriori luoghi nella medesima chiesa e che "restaurò" (o forse condusse a termine) la decorazione di Stefano¹⁶⁷. Personalmente concordo con la tesi della Perina e propongo di distinguere nell'*Arcangelo* dell'*Annunciazione* la mano del pittore mantegnese Nicolò Solimani¹⁶⁸ (fig. 16). Il Solimani (altrimenti noto come Nicolò da Verona) firmò un affresco della chiesa di Ognissanti a Mantova (ritenuto, dalle fonti locali, opera di Stefano da Verona¹⁶⁹): *Nicolaus-de v(er)ona / pinxit 1465*¹⁷⁰. Lo stesso artista fu operoso nelle cappelle fatte erigere dai Rama nella chiesa di San Francesco nel 1469; ne è testimonianza una lettera del Marchese di Mantova a Francesco Rama, in data 18 novembre 1469¹⁷¹.

Sulla base dei suddetti riscontri storici e alla luce di attenti confronti stilistici tra l'*Arcangelo* della fotografia Calzolari e particolari dell'affresco di Ognissanti¹⁷² avanzo l'ipotesi che l'*Annunciazione* di San Francesco sia stata conclusa da Nicolò da Verona, che dipinse l'*Arcangelo annunciante*

¹⁶⁶) Ozzola, *Stefano da Zevio a Mantova, affreschi inediti distrutti* cit., p. 68, f. 4; vd. anche Perina, *Stefano da Verona a Mantova* cit., p. 257 nt. 31.

¹⁶⁷) «Mentre riteniamo stefanesca la *Madonna dell'Annunciazione*, che si ritrae pensosa nel pennacchio destro dell'arcata affacciantesi sulla navata maggiore, non ci sentiamo di condividere l'opinione di Ozzola, che attribuisce al veronese anche l'*Angelo*, che a lei da sinistra si volge. In questa seconda figura infatti il plastico disegno e la scandita architettura volumetrica dichiarano una mano diversa e un'epoca più matura, che la imparentano con altre pitture di un maestro del pieno Quattrocento che ritroveremo nella stessa chiesa e che potrebbe aver compiuto o "restaurato" l'opera, di almeno un cinquantennio precedente, di Stefano» (Perina, *Stefano da Verona a Mantova* cit., p. 244 s.).

¹⁶⁸) Solimani fu uno dei grandi seguaci di Mantegna a Mantova. Cfr. F. Frangi, *Lombardia*, in *Pittura murale in Italia. Il Quattrocento*, Bergamo 1996, p. 176; P. Piva, *Nicolò da Verona. Biografia*, in M. Gregori (a cura di), *La pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, Milano 1989, p. 218.

¹⁶⁹) Gerola, *Questioni storiche di arte veronese. I pretesi due Stefani detti da Zevio e Vincenzo di Stefano* cit., p. 156; Piva, *Nicolò da Verona. Biografia* cit., p. 218.

¹⁷⁰) La firma era un tempo celata dalla cornice dell'altare e riemerse ad opera del Gerola all'inizio del Novecento: Gerola, *Questioni storiche di arte veronese. I pretesi due Stefani detti da Zevio e Vincenzo di Stefano* cit., p. 156.

¹⁷¹) *Ivi*, p. 157 nt. 1.

¹⁷²) Quali l'impostazione speculare all'*Arcangelo* del *San Giovanni Battista*, l'identico trattamento della volumetria del braccio e del volto di tre-quarti colto di sottoinsù, nonché i panneggi degli angeli di Ognissanti, affini nella soluzione delle pieghe ondose a quelli dell'affresco di San Francesco.

intorno al 1469. Questa nuova proposta attributiva permette di spiegare perché il nome di Nicolò da Verona, nell'affresco di Ognissanti, fosse stato misteriosamente adombrato da quello del più celebre Stefano da Verona¹⁷³: nella memoria locale i nomi di Stefano e di Nicolò da Verona potevano essere stati confusi, dal momento che i due artisti si trovarono probabilmente a operare, in due differenti periodi, a un medesimo ciclo di affreschi.

ROBERTA DELMORO
rodemy@tin.it

¹⁷³) Lo stesso Vasari riferisce l'affresco di Ognissanti a Vincenzo di Stefano (*Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* cit., p. 274) il quale, secondo l'acuta lettura che ne diede il Gerola (*Gerola, Questioni storiche di arte veronese. I pretesi due Stefani detti da Zevio e Vincenzo di Stefano* cit., p. 155), può essere interpretato come Stefano da Verona.



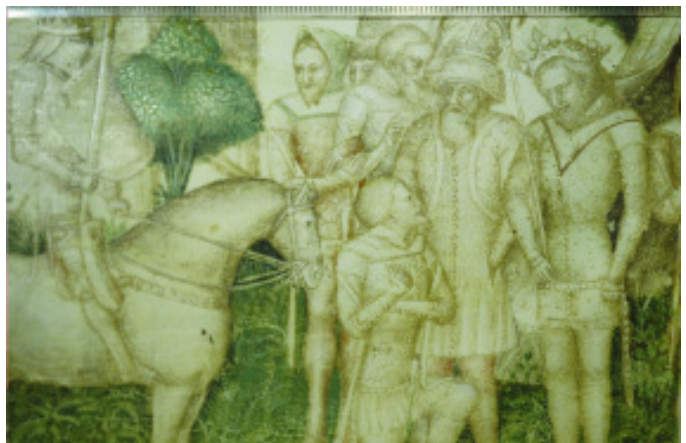
*Fig. 1. - Stefano da Verona,
Adorazione dei Magi,
tempera su tavola,
Milano, Pinacoteca di Brera,
part. di re mago.*



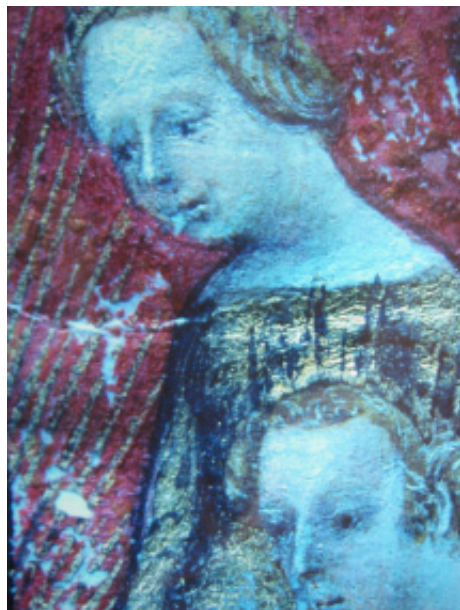
*Fig. 2. - Jean d'Arbois, attr.,
Guiron le Courtois
(ms. Nouv. Acq. fr. 5243, f. 14v),
Paris, Bibliothèque Nationale,
Tarsin cattura la moglie di Morhoult, part.*



*Fig. 3. - Stefano da Verona,
Adorazione dei Magi,
tempera su tavola,
Milano, Pinacoteca di Brera,
part. di re mago.*



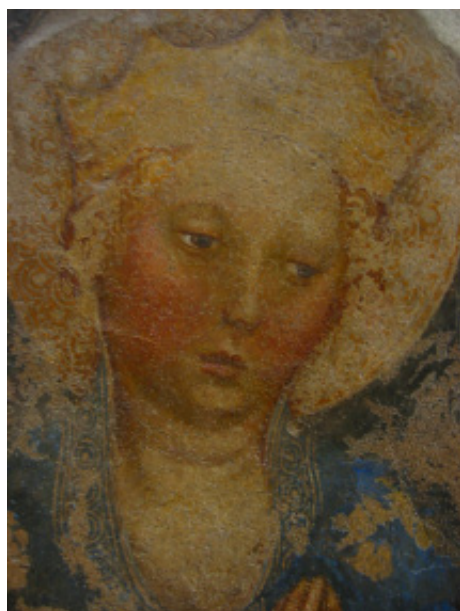
*Fig. 4. - Jean d'Arbois, attr.,
Guiron le Courtois
(ms. Nouv. Acq. fr. 5243, f. 2v),
Paris, Bibliothèque Nationale,
Fieramonte alla corte di Artù, part.*



*Fig. 5. - Michelino da Besozzo,
Elogio funebre di Giangaleazzo Visconti
(ms. lat. 5888, f. 1),
Paris, Bibliothèqu Nationale, part.*



*Fig. 6. - Michelino da Besozzo,
Madonna del Roseto,
tempera su tavola trasportata su tela,
Verona, Museo di Castelvecchio,
part. della Vergine col Bambino.*



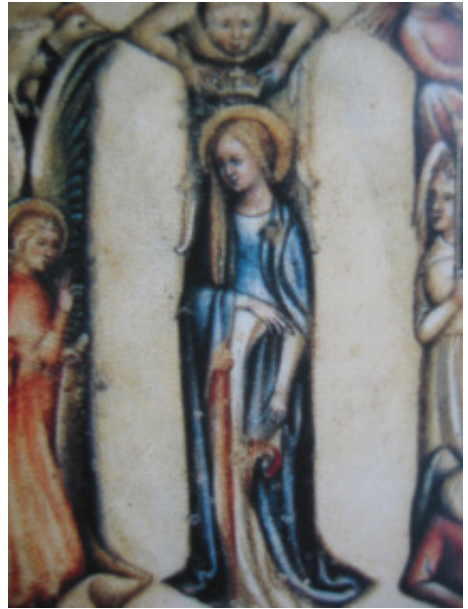
*Fig. 7. - Michelino da Besozzo,
Madonna col Bambino, angeli e donatore,
affresco staccato, frammento su telaio,
già chiesa dei SS. Cosma e Damiano,
Verona, Museo di Castelvecchio,
part. del volto della Vergine.*



*Fig. 8. - Jean d'Arbois, attr.,
Dama,
affresco,
Pavia, Castello Visconteo.*



*Fig. 9. - Stefano da Verona,
Adorazione dei Magi, tempera su tavola,
Milano, Pinacoteca di Brera,
part. della Vergine col Bambino.*



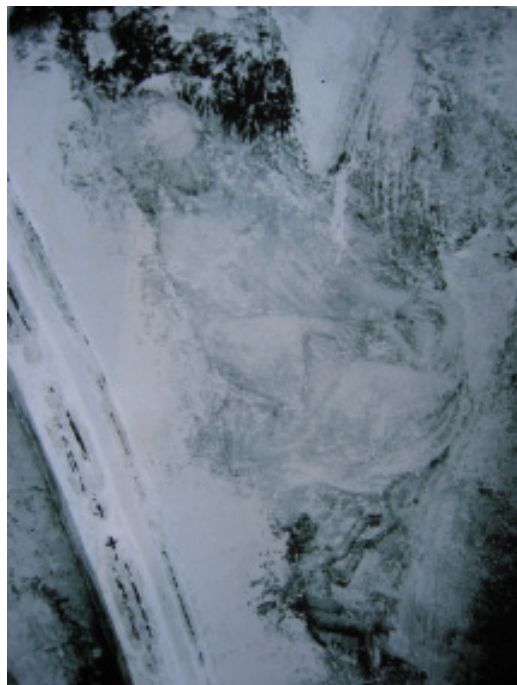
*Fig. 10. - Bottega di Giovannino de' Grassi,
Taccuino (cod. delta 7.14, f. 30r),
Bergamo, Biblioteca Civica,
Alfabeto Policromo, part.*



*Fig. 11. - Stefano da Verona,
Allegoria delle Arti Liberali (Dialettica –
o Logica – e Grammatica) (f. 214 Inf. 20),
gesso nero, punta d'argento
e penna a inchiostro marrone
su carta bianca,
Milano, Biblioteca Ambrosiana, part.*



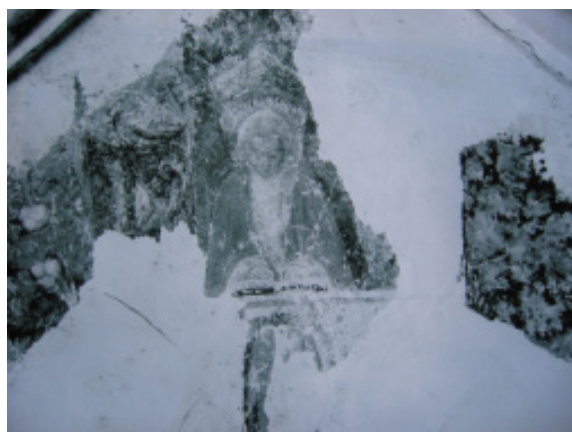
*Fig. 12. - Jacopo della Quercia,
Rea Silvia,
Siena, Fonte Gaia.*



*Fig. 13. - Stefano da Verona,
Profeta (forse Daniele), affresco,
già Mantova, chiesa di San Francesco,
volta della prima campata laterale destra, part.*



*Fig. 14. - Stefano da Verona,
Evangelisti, affresco,
già Mantova, chiesa di San Francesco,
volta della cappella Rama.*



*Fig. 15. - Stefano da Verona,
San Matteo, affresco,
già Mantova, chiesa di San Francesco,
volta della cappella Rama, part.*



*Fig. 16. - Nicolò Solimani, attr.,
Arcangelo dell'Annunciazione, affresco,
già Mantova, chiesa di San Francesco,
arco d'entrata alla prima campata
laterale destra.*