



Figura 1. Anonimo Bruxellese, *Madonna dell'Umiltà*, Dresda, Kabinett Kupferstich (1460-1490). © Kabinett Kupferstich Dresda

La *Madonna dell'umiltà* di Rogier van der Weyden Storia, evoluzione e rifunzionalizzazione di un modello iconografico

This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, pp. 269-270

Luigi Agus
*Accademia di Belle Arti
di Palermo*

Tra le diverse immagini mariane sviluppate nelle Fiandre durante il XV, più precisamente nella bottega di Rogier van der Weyden, una in particolare ebbe un larghissimo seguito, essendo stata replicata quasi ovunque in Europa fino al XVIII secolo innumerevoli volte, tanto che può essere definito “un cas à peu près unique de réception d’une composition rogérienne qui s’est prologée sans interruption depuis le XVII^e siècle, une réception que l’on peut sans hésitation qualifier de dupliquante, actualisante et personnelle, en dépit de son caractère tardif”¹. Si tratta di una tipologia di *Andachtsbilder* non direttamente collegata ai modelli iconografici più noti e codificati, né ad episodi scritturali precisi, pur essendo, in linea di massima, prossima alla tipologia *Ἐλεούσα* o *Γλυκοφιλόυσα*, come del resto è stato già evidenziato da altri studiosi². La Vergine infatti – le cui larghe chiome di capelli mossi e dorati ricadono sulle spalle coperte da un pesante e prezioso mantello che nasconde per intero le gambe – a differenza dell’iconografia tradizionale è seduta a terra e non regge il Bambino in braccio, ma lo sostiene con le mani, mentre quest’ultimo ritto in piedi, muovendo un passo le si approssima e gli accosta amorevolmente il viso, cingendole il collo col braccio destro.

Questa particolare iconografia, battezzata da Winkler *Madonna vom Kind umbalst*³ e facente chiaramente parte di quelle “simple compositions that were easily imitated and conformed to popular taste”⁴, venne elaborata, come già è stato evidenziato dalla critica in più riprese e con solide argomentazioni, da Rogier van der Weyden e la sua bottega dapprima a figura intera, poi a mezzo busto, quindi più volte replicata da altri artefici, a partire da Isebrant, Benson, Provost, alcuni altri vicini a Metsys e poi da altri artisti e botteghe in varie regioni europee⁵.

Dirk de Vos avanzò l’ipotesi che questo specifico modello rogeriano, pur ritenendolo comunque un caso isolato, fosse l’esito di una evoluzione formale originata dalla *Madonna Standing* di Vienna (Kunsthistorisches Museum) e da quella attualmente al Museo Nacional Thyssen-Bornemisza di Madrid (inv. 435; 1930.125), passando per alcune altre prove ormai perdute, di cui sarebbe testimonianza una *Madonna con Bambino* di Petrus Christus attualmente al Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa (inv. 5135),

da cui sarebbe a sua volta derivata quella di Dieric Bouts del Metropolitan Museum di New York (inv. 30.95.280). Un dipinto, quest'ultimo, la cui origine iconografica per Panofsky deriverebbe invece dal modello rogiariano della *Madonna Huston*⁶ (Houston, Museum of Fine Arts, inv. 44.535).

Sempre de Vos individuava quindi ben 72 repliche databili tra la fine del XV e i due secoli successivi, di cui le prime cinque presentano la Vergine a figura intera sotto un porticato; la sesta, andata perduta nel 1945, in cui è raffigurata sempre a figura intera, ma circondata dalla famiglia Van Horne, mentre nelle restanti, tutte cinque-seicentesche e uscite per lo più dalle botteghe di Isebrant, Benson, Provost o loro seguaci e imitatori, è rappresentata a mezza figura⁷. L'elenco proposto dallo studioso olandese, che parte comunque da quello di sette opere stilato da Friedländer il quale precisava che "there are many half-length versions of this composition, especially in Spain"⁸, non presenta, in alcuni casi, dati essenziali per l'attuale identificazione (soprattutto i numeri da 68 a 72). Più recentemente lo studioso Alexandre Dimov, in un prezioso e articolato contributo, ha ampliato tale lista arrivando a catalogare ben 195 repliche⁹.

L'ipotesi di de Vos, pur in parte spiegando la genesi della soluzione compositiva adottata nel perduto prototipo di van der Weyden, non è condivisibile da un punto di vista iconografico. Le madonne di Vienna, Madrid e Anversa, individuate dallo studioso, infatti, sono chiaramente delle *Virgo Lactans* o Παναγία Γαλακτοτροφούσα, mentre quella in oggetto si approssima, ma non coincide come già detto, con le tipologie Ἐλεούσα o Γλυκοφιλόσα, alla cui iconografia invece aderisce perfettamente quella newyorkese. Si tratta quindi di una elaborazione concettualmente autonoma, che assume una valenza ancora differente laddove si prende in considerazione quella che potrebbe essere stata l'immagine originaria, che porta a ricondurne l'iconografia alla *Madonna dell'Umiltà*, associata al pietismo francescano¹⁰. Se, infatti, è pur vero che il prototipo risulta irrintracciabile e presumibilmente perduto, lo si può agevolmente ricostruire attraverso una

serie di sei repliche dipinte, più un disegno ancora esistenti o comunque documentati attraverso immagini fotografiche, in parte segnalati come tali da De Vos stesso e da Friedländer¹¹ e ancor oggi ritenuti validi come testimonianze della soluzione iconografica originale¹².

I. Il prototipo e la sua iconografia

Particolarmente importante in tal senso sarebbe il disegno a inchiostro conservato presso il Kabinett Kupferstich di Dresda (mm 275x197, cat. AA5aaa) [fig. 1], che pur ritenuto "a rather mediocre copy"¹³ e lasciato incompiuto dal suo autore, rappresenta quasi certamente la più antica testimonianza esistente, proveniente molto probabilmente dalla stessa bottega di van der Weyden o di uno dei suoi prossimi seguaci¹⁴.

Il disegno, che è stato indicato anche quale possibile fonte di ispirazione per un altro della bottega di Antonello da Messina al British Museum¹⁵ (mm 245x121, inv. 1929,0103.1), presenta, entro un loggiato aperto, la Vergine ruotata di tre quarti verso la sua sinistra e seduta a terra, mentre regge il Bambino Gesù, che nudo e ritto in piedi, col braccio destro le cinge il collo abbracciandola, mentre con la sinistra si aggrappa alla veste della madre. Maria è abbigliata con una tunica e un ampio manto che dalle spalle ricade fino a terra coprendo, oltre le gambe, anche parte del pavimento. Sul capo, sopra un'ampia capigliatura le cui mosse chiome ricadono sulle spalle fin quasi ai fianchi, porta quella che sembra una kippah o una papalina.

Il pavimento su cui è assisa presenta una complessa decorazione a losanghe, ben definita in primo piano ma non verso il fondo, in cui si alternano ottagoni neri contornati da quattro triangoli bianchi a formare un quadrato, con gruppi di nove piccoli quadrati alternati bianchi e neri, i cui filari posti in corrispondenza dei lati esterni degli ottagoni contengono rombi, di cui quello centrale diviso in due triangoli. Sulla destra il pavimento è chiuso da

una soglia su cui poggiano due esili colonne, con quella in fondo addossata alla parete, dotate di capitelli a motivi vegetali reggenti una trave, che delimitano il margine aperto della loggia.

Sulla parete di fondo – incassata entro un incavo della parete dotato in basso di due sedili laterali – si apre una finestra divisa verticalmente in due parti uguali da un asse e orizzontalmente da un traverso posto a due terzi della sua altezza. I due fornic bassi, privi di vetri, sono dotati di due scuri lignei ciascuno, spalancati a sinistra e chiuso in basso e semi aperti in alto a destra, mentre quelli alti, ugualmente con scuri lignei ma totalmente aperti, sono chiusi da vetri a losanghe romboidali contornate da un motivo a cordone lungo i bordi. La parete sinistra termina in alto con una cornice che funge da imposta per la copertura a botte del loggiato. Quest'ultima è retta al centro da un asse verticale, poggiante su una trave a sua volta sistemata su una mensola incassata a sinistra – nel cui angolo sono disegnate tre piccole ragnatele – e il capitello della colonna centrale a destra.

La loggia si apre su un giardino, visibile anche dalla finestra, chiuso da un muro perimetrale a mattoni – a cui è addossata in basso una aiuola cinta da un muretto sempre in laterizi – terminante a destra con una torre cilindrica appena abbozzata affiancata da una porta che immette nella campagna circostante. Il giardino presenta al centro una serie di muretti che delimitano spazi verdi alternati a vialetti, mentre dietro al muro di cinta si apre un paesaggio collinare attraversato da un corso d'acqua, solcato da tre imbarcazioni, che circonda una rocca con alti edifici in cima. In fondo a destra si intravede un villaggio, mentre a sinistra le dolci colline sono arricchite da alberi alternati a piccole costruzioni.

Nonostante la non alta qualità che questo disegno presenta e il fatto che è per giunta incompiuto, alcuni dettagli sono chiaramente rivelatori per identificare non già il suo autore, quanto piuttosto l'artefice che ideò la composizione che riproduce. In tal senso è particolarmente interessante il motivo del pavimento, messo in diretta relazione con altri simili tipi-

camente rogeriani, come lo sportello sinistro del *Trittico Bladelin* (Berlino, Gemäldegalerie), quello, sempre sinistro, del *Trittico di Santa Colomba* (Monaco, Alte Pinakothek) e con il *San Luca che disegna la Vergine* (Boston, Museum of Fine Arts), tanto da essere considerato quasi una prova definitiva che l'ideatore della composizione sia proprio il pittore di Tournai¹⁶. Tuttavia, attraverso una più attenta osservazione, Alexandre Dimov, rileva come esistono “subtiles variations dans le carrelage de ces quatre versions”, tanto che “pourraient indiquer une évolution graduelle dans la conception des motifs de pavement rogiériens”¹⁷, la cui prima soluzione sarebbe quella del *Trittico Bladelin* e la più complessa quella del *San Luca che disegna la Vergine*, mentre il disegno sarebbe una soluzione intermedia¹⁸. Altrettanto è da dirsi per la copertura della loggia “a barca rovesciata” che ritroviamo sempre nel *Trittico di Santa Colomba*, nel *San Luca che disegna la Vergine* e nel *Trittico di Wert*; così come le esili colonnine con capitelli a motivi vegetali, sono estremamente simili a quelle del *Trittico di Abegg*, da cui sembra essere ripresa l'intera loggia, mentre la finestra la ritroviamo ad esempio nello scomparto centrale del *Trittico dell'Annunciazione* (Parigi, Louvre). Infine, il motivo a “s” invertita con cui sono disegnate le pieghe del manto della Vergine lo ritroviamo puntualmente nel saio francescano del *Trittico di Wert*¹⁹.

Tra i sei dipinti che riproducono il prototipo rogeriano, il più simile al disegno di Dresda è un olio su tavola (cm 41,3x31,5, cat. AA2aaa) dotato di cornice con iscrizione, già a Bradford in collezione Fattorini, passato più volte in asta e nel mercato antiquario²⁰ [fig. 2]. Rispetto al disegno sono identiche la posizione degli scuri semi aperti della finestra, i sedili alla base di quest'ultima, la volta, le colonne e i capitelli, la torre cilindrica che affianca la porta del giardino e infine la posizione della Vergine e quella del Bambino. Differiscono invece dal disegno il panorama sullo sfondo, il muro di cinta, la disposizione del giardino e la decorazione dei vetri della finestra. Vi è inoltre l'aggiunta di un'apertura centinata sulla parete di sinistra del patio e di una colonna, appena



Figura 2. Anonimo dei Paesi Bassi Meridionali, *Madonna dell'Umiltà*, già Londra, mercante Sam Fogg (1470-1500). © RKD

visibile lungo il bordo destro della tavola a ridosso della cornice. Le campagne sullo sfondo del dipinto, a differenza di quelle del disegno, sono caratterizzate da una ripida rocca a destra sormontata da un castello, alla cui base

un sentiero conduce verso una amena vallata attraversata da un corso d'acqua che si insinua tra le montagne verso l'orizzonte. Il muro di cinta del giardino, caratterizzato da aiuole incolte e vialetti sterrati, è posto più in basso

rispetto alla soglia della finestra ed è merlato, mentre la porta fortificata, dotata di un loggiato chiuso superiore, presenta una “P” entro un arco cieco a sesto acuto sopra la chiave di volta del varco di accesso. Infine, i vetri sono dotati di una raffinata decorazione quadrilobata che accoglie uno scudo centrale; il pavimento policromo presenta un disegno composto da triangoli e quadrati a formare ottagoni alternati e il collegamento fra la loggia e il giardino è possibile attraverso una gradinata con sei scalini delimitata da un cordolo laterale, non definita nel disegno.

La straordinaria coincidenza tra il dipinto e il disegno, pur con le differenze rimarcate sopra, permette non solo di poter avanzare una ipotesi attendibile di ricostruzione dell'iconografia originale rogieriana, ma anche di poterne immaginare le cromie originali e quindi darne una lettura iconologica piuttosto attendibile, magari andando ad individuare quegli elementi che l'artista aggiunse o modificò rispetto al prototipo. In tal senso non è da escludere l'ipotesi che anche il disegno, in alcune sue parti, sia frutto di una rivisitazione da parte del suo esecutore e che quindi non sia conforme in tutto e per tutto al prototipo a cui si ispira.

Alcune differenze già evidenziate, infatti, sono puntualmente presenti in un'altra replica, purtroppo visibile solo attraverso una foto in bianco e nero. Si tratta di un olio su tavola di cm 49,5x34,3, esposto nel 1929 ad Aix-la-Chapelle (Francia) quando era custodito in una collezione locale, ma proveniente *ab antiquo* dalla collezione J.P. Weyer di Colonia, da cui venne alienato nel 1862 (cat. AA6aaa)²¹. Come nel caso della prima tavola, anche in quest'ultima troviamo il muro di cinta del giardino merlato e più basso rispetto alla linea di base della finestra; la porta fortificata centinata sormontata da un arco cieco a sesto acuto dotata di torre cilindrica a sinistra e loggia chiusa superiore; i vetri decorati con un motivo quadrilobato con scudo centrale; il medesimo motivo a losanghe del pavimento; la terza colonna del loggiato, qui anche più visibile, e infine la gradinata con cordolo laterale che separa la loggia dal giardino, che pur occultata dalle ali dell'an-



Figura 3. Anonimo dei Paesi Bassi Meridionali, *Madonna dell'Umiltà e angeli*, già Parigi, collezione Carvalho (1470-1500). © Kik-Irpa

gelo genuflesso a destra, è chiaramente leggibile. Le differenze più marcate tra le due tavole, oltre il paesaggio sullo sfondo, sono certamente l'angelo genuflesso a destra che offre alla Vergine un vassoio di ciliegie o fiori, un libro aperto poggiato a terra e quel “muret forme un angle droit et est surmonté d'une petite colonne soutenant une double arcade”²² che forma due aperture, che tuttavia non fa altro che replicare, ampliandola, l'apertura presente nella prima tavola.

Il muro di cinta merlato, ma con il margine superiore posto ad un livello più elevato rispetto alla soglia della finestra, alla medesima altezza quindi di quello del disegno, lo ritroviamo anche in altre due repliche: la prima, già a Parigi in collezione Carvalho [fig. 3], è un olio su tavola di cm 45x32 (cat. AA1aaa)²³; l'altra, siglata CTR con accanto la data 1577, molto probabilmente riferibile ad un “restauro” con vaste integrazioni su un'opera preesistente, è ugualmente un olio su tavola di cm. 49x33



Figura 4. Anonimo dei Paesi Bassi Meridionali, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Vienna, asta Dorotheum del 31/03/2009, lotto 39 (1470-1500). © RKD

(cat. AA7aab)²⁴. In entrambi ritroviamo anche il medesimo disegno del pavimento e la stessa porta fortificata con torre cilindrica laterale e loggiato chiuso superiore ripresi anche negli altri dipinti analizzati. Differenze, in questo caso, si rilevano nella finestra di fondo, che nel dipinto Carvalho presenta gli scuri nella medesima posizione, ma nelle due porzioni alte i vetri sono decorati ad occhio di bue, mentre nell'altro dipinto "modernizzato" la parte superiore della finestra risulta murata. Altra differenza, che sembra richiamare il disegno, è il fatto che la loggia è separata dal giardino – in entrambi più ampio – da un solo gradino, mentre è presente l'apertura centinata stretta sulla parete di sinistra del primo dipinto analizzato. Infine, nel dipinto Carvalho troviamo tre angeli in coro che si affacciano dalla porta a sinistra, un altro seduto a terra sulla soglia della loggia con un organo portativo e un libro parte aperto, mentre nel giardino un muretto

in laterizi chiude una porzione con fontana centrale; nell'altro rimodernato nel 1577 due putti che incoronano la Vergine, un angelo a destra che suona un liuto e la seconda campata del loggiato tamponata.

Se le repliche fin qui analizzate documentano alcune costanti fisse, non presenti o comunque difformi dal disegno di Dresda, come la forma della porta fortificata con torre cilindrica laterale, il muro di cinta merlato, un'apertura sul muro di sinistra del patio, la terza colonna sul margine destro del dipinto, il disegno del pavimento, ma soprattutto la posizione della Vergine e del Bambino, poco possono dirci circa le cromie, visibili attualmente solo nel dipinto già Fattorini e in un altro, già presso la collezione polacca Skórzewski a Czerniejewo, poi passato in asta nel 2009 (cat. AA3aab)²⁵. Si tratta di un olio su tavola di cm. 70x56 [fig. 4], che pur riprendendo la medesima iconografia, presenta alcune soluzioni compositive differenti rispetto alle repliche già analizzate, che paiono più frutto di un processo di semplificazione, dovuto al livello qualitativa-

mente inferiore del dipinto. Così, ad esempio, la finestra, pur avendo gli scuri lignei nella stessa posizione e formato, è priva di vetri; il pavimento ha una semplice soluzione a scacchiera; la porta fortificata non ha il torrino laterale, ma è dotata ugualmente di loggia chiusa superiore e i capitelli risultano più corti e semplificati. Differisce il muro di cinta che oltre a non avere merli, ma un terminale a due falde rosso, è posto quasi a metà altezza rispetto alla finestra e presenta un doppio angolo che porta la porzione verso la torre ancora più in fondo verso l'orizzonte. Vi sono poi in aggiunta un angelo musicante seduto a terra a destra in basso che suona un'arpa; un uomo con tonaca e cappuccio nel giardino, identificato come un San Giuseppe²⁶ e, per concludere, la Vergine indossa sul capo un sottile diadema ornato sul fronte da un medaglione aureo quadrilobato circondato da perle con incastonato al centro un rubino.



Figura 5. Maestro della Cappella del Noviziato di Monteoliveto, *Sacra Famiglia*, Tournai, Musée des Beaux-Arts (1475-1500). © Kik-Irpa; Figura 6. Id., foto Galerie Georges Petit, maggio 1900 (1475-1500). © Kik-Irpa

Nonostante tali differenze, le gamme cromatiche di quest'opera sembrano confermare quelle dell'esemplare già Fattorini. Le colonne sono di un rosso scuro che evoca il porfido; i capitelli, le basi e i gradini bianchi a richiamare il marmo statuario; la volta "a barca rovesciata" è chiaramente lignea; il pavimento, pur semplificato nel caso Skórzewski, presenta cromie alternate che vanno dal bianco all'ocra-giallo che richiamano l'alabastro; il manto della Vergine è rosso bordato con ricami a fili d'oro, mentre la sua camiciola nera; infine, le pareti del patio sono grigie. Dati, questi ultimi, che portano a pensare che l'originale rogeriano avesse questi stessi colori e una soluzione compositiva con alcune peculiarità più volte replicate nei dipinti già analizzati, come il muro di cinta merlato; la porta fortificata con loggia chiusa superiore e torricino cilindrico laterale; un'apertura sulla parete sinistra della loggia e forse una gradinata con cordolo che

separava quest'ultima dal giardino. Si tratta, infatti, di soluzioni non solo più volte replicate in Dresda – ma molto prossime a quelle adottate da van der Weyden in altri dipinti, come ad esempio nell'*Annunciazione* del Metropolitan Museum di New York, dove ritroviamo il medesimo *hortus conclusus* cinto da una muraglia turrita con una porta fortificata dotata di loggia chiusa superiore con torricino cilindrico laterale.

Più complesso è il caso dell'ultima replica esistente, oggi custodita al Musée des Beaux-Arts di Tournai [fig. 5], ma in passato presso la collezione Cernuschi di Parigi e, a seguito di una vendita avvenuta presso la parigina Galerie Georges Petit il 25 e 26 maggio 1900²⁷, in quella Van Gelder di Bruxelles. Da quest'ultima passò, *manu militari*, alla collezione del famigerato maresciallo Hermann Wilhelm Goering durante la Seconda Guerra Mondiale,

quindi, per confisca, allo stato belga, che lo destinò al Ministero dell'Educazione Nazionale a Bruxelles, per poi passare all'attuale collocazione nel 1950 (cat. AA4aac). Il dipinto, pur esposto al pubblico e quindi accessibile, non corrisponde all'originale, ormai visibile solo attraverso una foto d'archivio [fig. 6], visto che la tavola attuale (cm. 155x101) è il risultato di un maldestro e sconsiderato restauro di tipo invasivo, attraverso cui venne eliminata l'intera porzione destra e ridipinte alcune altre parti²⁸.

L'opera, attribuita al Maestro della Cappella del Noviziato di Monteoliveto, originario di Utrecht e attivo a Bruges nell'ultimo quarto del XV secolo²⁹, vede al centro la Vergine, abbigliata con un largo manto azzurro oltremare su camicia nera, che accosta a sé il Bambino nella solita posa già vista nelle repliche precedenti, mentre è incoronata da due angeli che la sovrastano, entrambi con tunica bianca coperta, in quello di destra, da un mantello rosso e in quello di sinistra verde. Alla sua destra sta San Giuseppe, vestito con una tunica vermiglio con cappuccio, ritratto mentre porta una ciotola con la minestra e un cucchiaino. Ai piedi di Maria alla sua sinistra, accucciato sul pavimento dal complesso disegno a losanghe ocra, grigie e marroni, sta un cane e subito sotto un cartiglio recante una iscrizione in caratteri gotici ormai indecifrabile. Il gruppo sta all'interno di una loggia con un solo fornice a destra aperto tra due colonne, da cui si intravede un giardino con aiuole cinte da muretti in mattoni e serrato da un muro, ugualmente in laterizi, che lo separa da un paesaggio dominato dal mare sullo sfondo solcato da una imbarcazione. La parete di fondo del loggiato è coperta da un baldacchino in prezioso tessuto porpora bordato di verde e ricamato in fili d'oro, mentre lungo la parete di sinistra è presente una porta in legno chiusa. Prima dello sciagurato restauro, secondo quanto è possibile vedere dalla foto del 1900 relativa alla vendita Cernuschi, il dipinto si completava a destra con il secondo fornice della loggia, attraverso cui entrava San Damiano³⁰ vestito con un ricco abito in velluto scuro e cuffia, mentre reggeva la cassetta dei medicinali con la sinistra e uno strumento chirurgico con la destra.

Sullo sfondo si vedeva chiaramente la porta fortificata con loggiato chiuso e torre cilindrica laterale, mentre sullo sfondo dominava una ripida rocca dietro un folto boschetto³¹.

La tavola di Tournai, come del resto quella Skórzewski, sono l'esito di un processo di adattamento di una soluzione formale avente originariamente un proprio significato ad un altro differente e distinto, in altre parole si tratta di "copie interpretative", per utilizzare una definizione di Didier Martens³². Nel primo caso, infatti, la Vergine "est done désignée dans l'image non seulement comme *Domina de humilitate* mais aussi, paradoxalement, comme *Regina caelorum*"³³; mentre nel secondo, la presenza di San Giuseppe nel giardino, il muro di cinta basso, la semplificazione del disegno del pavimento del patio e l'angelo musicante, sembrano suggerire il tema del riposo durante la fuga in Egitto, come correttamente suggerito da Alexandre Dimov³⁴. La lettura quindi dell'iconografia originaria è possibile solo attraverso le repliche Carvalho, Fattorini, Weyer, oltreché dal disegno di Dresda e in parte da quella siglata CTR. Tra queste l'unica di cui si dispone di una immagine a colori, come già evidenziato, è la tavola già in collezione Fattorini [fig. 2].

In quest'ultima, come già sottolineato prima, la Vergine, seduta a terra, è abbigliata con un prezioso mantello vermiglione bordato con una banda ricamata in fili d'oro e risvolto verde nelle maniche, indossato su una camicia in velluto nero con riflessi azzurri con tre bottoni sui polsi e sottoveste bianca, appena sporgente dalla scollatura della camicia. Il Bambino, ritratto completamente nudo con la gamba sinistra che muove un passo in avanti, più che baciare la madre sembra quasi consolarla, visto che quest'ultima ha uno sguardo dimesso, quasi melanconico. Questa soluzione compositiva, chiaramente riferibile alla Madonna dell'Umiltà resa secondo la tipologia *Ἐλεούσα* o *Γλυκοφιλούσα*, sembra tuttavia suggerire una lettura legata, più che all'infanzia di Gesù, alla sua passione. Il manto rosso, infatti, sembra legato al sangue versato del Figlio, quindi all'amore e alla carità, al sacrificio e al martirio, essendo quello utilizzato liturgicamente duran-



Figura 7. Maestro I.A.M. di Zwolle, *Madonna con Bambino portacroce*, incisione (1485 circa); Figura 8. Rogier van der Weyden (bottega), *Sacra Famiglia con San Paolo e donatore*, New York, Metropolitan Museum (1460-80). © MET New York

te la Settimana Santa, mentre il Bambino ritto in piedi che muove un passo in salita con il braccio destro attorno al collo della madre e il sinistro leggermente piegato, richiama chiaramente il Cristo dell'andata al Calvario, con la croce sostituita dalla Madre. Un'ipotesi che sembra trovare conferma nel fatto che la Madonna indossa sotto al mantello una camicia nera con riflessi azzurri, segno di lutto. Si tratta quindi di una tenera, compassionevole e umile Θεοτόκος che sostiene suo figlio, ancora bambino, ma dal destino segnato, nel momento del suo massimo sacrificio per la redenzione del genere umano, frutto, probabilmente, di una sintesi e reinterpretazione di iconografie passioniste, come quella di una incisione del Maestro I.A.M. di Zwolle del 1485 circa, dove il Bambino, rivolto verso destra, regge una pesante croce a tau [fig. 7]. Una soluzione iconografica, quest'ultima, derivante sempre da un'idea di van der Weyden, visto che è tratta, specularmente, dalla *Sacra Famiglia con San Paolo e donatore* del Metropolitan Museum di New York (cm 57.5 x 48.3, inv. 32.100.44),

ritenuta un tempo autografa e ora di bottega, proveniente dalla collezione Crespi di Milano [fig. 8], da cui sono tratte almeno altre tre repliche, una a Madrid in collezione Orue, data alla bottega di Memling che presenta la variante della Madonna come *Virgo Lactans* (cm 37,2x26,5); un'altra al Philadelphia Museum of Art (cm 66x47.9, inv. 321), che invece vede Maria con un libro in mano incoronata da un angelo, entrambe in controparte, e infine un'ultima in collezione privata a Milano assegnata ad anonimo lombardo del XVI secolo (cm 40x 30, Fototeca Zeri, cat. 22119)³⁵.

Una lettura, questa, che sembra trovare conferma, oltretutto nella tavola Skórczewski, in altre opere che riproducono la medesima Madonna con Bambino a figura intera, sempre rivolta a destra, ma sistemata in un paesaggio. Si tratta di due opere caratterizzate da un mantello rosso che avvolge la Vergine su una veste molto scura, che come è stato notato, non fanno altro che "confirmer la monochromie du prototype rogiérien"³⁶. La prima è un olio su tavola (cm 42,5x30), più volte passato sul



Figura 9. Joachim Patenier (ambito), *Riposo durante la fuga in Egitto*, San Pietroburgo, Hermitage (1510-1520). © Hermitage San Pietroburgo; Figura 10. Pieter Claeissens I (ambito), *Riposo durante la fuga in Egitto*, San Marino (USA), Art Museum and Botanical Gardens, The Huntington Library (1520-1530). © The Huntington Library San Marino

mercato antiquario e già a Colonia in collezione Pierre Heim, attribuito prima ad Ambrosius Benson poi ad un anonimo brabantino vicino a Bernard van Orley con una datazione al 1510-20 circa (cat. AB2abb)³⁷; la seconda è sempre un olio su tavola (cm 39,5x27,5, cat. AB3aaa), custodito all'Hermitage di San Pietroburgo, attribuito all'ambito di Joachim Patenier [fig. 9] che, vista la presenza del San Giuseppe sullo sfondo che attinge acqua da un abbeveratoio, va letta come un *Riposo durante la fuga in Egitto*³⁸.

Altre tre opere risultano utili per ulteriormente confermare questo tipo di iconografia, anche se presentano la variante del mantello rosso aperto che mostra una tunica sottostante bruno-verde molto scura, forse frutto di un processo di ossidazione del blu scuro, che copre, a sua volta, la camicia nera presente anche nelle altre repliche. La prima, attribuita all'ambito di Pieter Claeissens I [fig. 10], è un

Riposo durante una fuga in Egitto – tema già visto nelle repliche Skórzewski e di San Pietroburgo – custodita all'Art Museum and Botanical Gardens del The Huntington Library di San Marino in California (cm 91x71, cat. AB1aba), che nello sfondo, entro un lussureggiante paesaggio dominato da un'alta rocca con un castello turrato in cima, presenta le scene del *Miracolo del raccolto* e della *Fuga in Egitto*³⁹. La seconda, facente parte in origine di un trittico i cui pannelli laterali sono andati perduti ed attribuita al Maestro di Briviesca, è custodita al Museum Belle Godshuis di Ypres in Belgio (cm 61,1x44,2, cat. D5aaa). In questo caso nel paesaggio, dominato da una brulla montagna con una fortezza in cima, si dispiegano l'episodio della vita di San Girolamo relativo alla fondazione del monastero a Betlemme a destra e una scena contadina⁴⁰, forse anch'essa riferibile allo stesso santo, a sinistra, probabilmente per evocare il ruolo centrale del dottore della

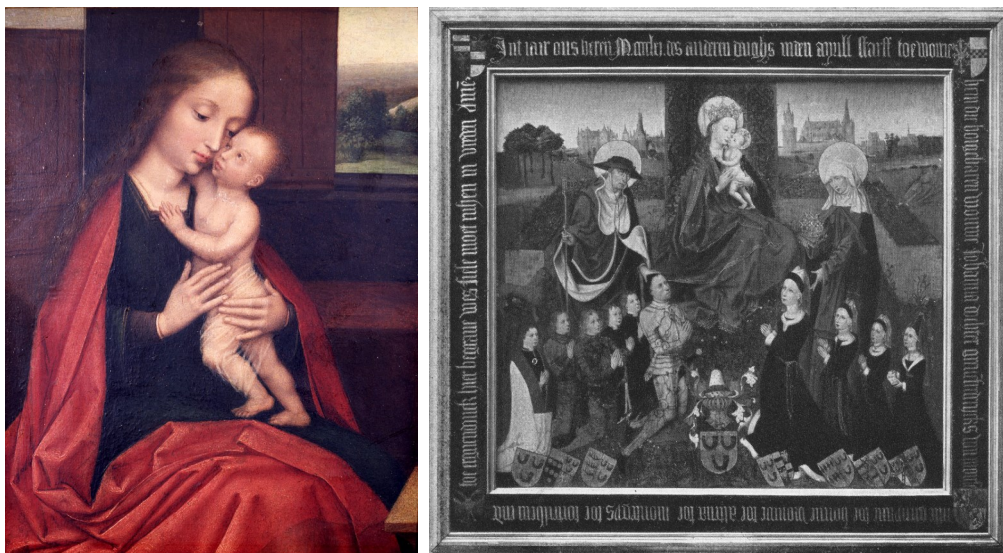


Figura 11. Gruppo Isenbrant, *Madonna dell'Umiltà*, Madrid, Museo Lázaro Galdiano (1520-1530). © Museo Lázaro Galdiano Madrid; Figura 12. Rogier van der Weyden (bottega), *Madonna dell'Umiltà e la famiglia de Hornes*, già Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum, Gemäldegalerie, distrutto nel 1945 (1461-1476 circa). © Kik-Irpa

Chiesa nella stesura della *Vulgata* e quindi della conoscenza della Parola, resa viva attraverso l'incarnazione divina nel seno della Vergine. Per finire, l'ultima è invece una piccola tavola custodita al Museo Lázaro Galdiano di Madrid (cm 23x17,2, cat. CB2aba) [fig. 11], in cui la Vergine con il Bambino è rappresentata fino alle ginocchia entro un ambiente domestico con una finestra sullo sfondo aperta su un panorama campestre. Quest'ultima, in particolare, pur non essendo a figura intera e quindi prima di una serie comprendente altre due identiche rappresentazioni in miniatura, di cui si parlerà in seguito, è stata considerata come l'esito della riduzione di una tavola più grande, forse a seguito in un incendio che ne distrusse i lati, in cui la Vergine sarebbe stata rappresentata a figura intera⁴¹. L'interno intimo di questa tavola con un banchetto davanti al gruppo Madre-Figlio su cui forse poggiava un libro, rinvia alla meditazione sui misteri dolorosi e quindi si ricollega a quella visione passionista a cui sarebbe legato il prototipo rogeriano.

Caso del tutto isolato è la tavola, datata al

1461-76, un tempo presso la Gemäldegalerie del Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino [fig. 12], andata distrutta nell'incendio del Friedrichshain nel 1945 (cm 87x94, cat. ACa1aad), in cui la stessa Madonna con Bambino a figura intera rivolta sempre a sinistra, è assisa su un viridario di un *hortus conclusus*, affiancata da San Girolamo con il leone alla sua destra e Santa Elisabetta d'Ungheria alla sua sinistra, che gli presentano dieci membri della famiglia de Hornes "bienfaiteurs de l'abbaye de Sint-Elisabethsdal, tandis que celle fondée par Jacques a saint Jérôme pour patron". La Vergine è separata dal paesaggio sullo sfondo, dominato da costruzioni gotiche turrette, da un pesante drappo in broccato, mentre la cornice che lo inquadrava riportava una iscrizione in memoria di Jeanne de Meurs, contessa di Hornes, deceduta nel 1461/42. La tavola già a Berlino, considerata "le plus ancien écho pictural du modèle rogiérien qui nous soit parvenu"⁴³, pur nota solo attraverso una immagine in bianco e nero, ma ben descritta nelle sue cromie in una pubblicazione precedente la sua distruzione



Figura 13. Gherardo Starnina, *Madonna dell'Umiltà*, Firenze, Uffizi (1403)

attraverso cui è stata anche proposta una ricostruzione cromatica⁴⁴, non fa altro che confermare l'iconografia della Madonna dell'Umiltà sul modello di alcune italiane molto simili, come quella di Gherardo Starnina custodita alla Galleria degli Uffizi di Firenze, datata 1403 [fig. 13] o quella di Ventura di Moro, passata ad un'asta nel 1962⁴⁵, più tarda forse di una trentina d'anni. Come nel caso di quella rogiariana, queste ultime due, presentano la Madonna seduta a terra rivolta a destra che sostiene il Bambino, che sta in piedi mentre gli accarezza il mento nel primo caso o abbraccia la madre, nel secondo. Un modello che ritroviamo, con alcune modifiche, anche nelle Fiandre, come dimostra la cosiddetta *Madonna del Praticello* di Robert Campin della Gemäldegalerie di Berlino, ma anche in altri dipinti con la Vergine

rivolta a sinistra, mentre sostiene il Bambino che teneramente l'abbraccia, com'è il caso di una tavola del Maestro di Borgo alla Collina⁴⁶ o in un'altra sempre di Ventura di Moro⁴⁷.

Stabilito che la versione originaria rogiariana è una interpretazione della *Madonna dell'Umiltà* con evidenti riferimenti alla Passione di Cristo, resta da comprendere la funzione del porticato aperto su un giardino cinto da una muraglia fortificata. Se quest'ultimo evoca certamente la verginità di Maria⁴⁸, più complesso risulta essere l'interpretazione del portico entro cui è assisa la Vergine. Le colonne in porfido, i capitelli e le basi in marmo, il pavimento alabastrino, la volta lignea a "barca rovesciata" e la gradinata, visibile in due delle diverse repliche, sembrano evocare più che l'ingresso di una casa, il pronao di un tempio. Nella replica Fattorini, infatti, è possibile notare come la semicolonna di fondo è grigia esattamente come le pareti del portico, assumendo in tal modo la funzione di una lesena decorativa, mentre le altre due colonne – una visibile solo in minima parte – sono in porfido, come già detto, e funzionano da elementi strutturali. Un dato quest'ultimo, unito all'apertura centinata sulla parete a sinistra che si trova esattamente in linea con il secondo intercolumnio, che fa pensare ad un porticato con tre fornic sul fronte, separati da due colonne libere centrali e chiuse da due ante laterali con terminazioni lesenate. Una struttura tipica di un pronao *in antis*, anche se la finestra sullo sfondo, la tipologia di copertura lignea e le esili colonnine con capitelli fitomorfi, fanno pensare ad una rivisitazione gotica di un tempio classico. Idea che trova conferma nella gradinata con cordolo laterale che unisce l'edificio al giardino sottostante e nell'apertura della parete, che rappresenta il passaggio tra il pronao e la cella. Maria, in tal modo, si troverebbe esattamente al centro del porticato davanti all'accesso alla parte più sacra del tempio, assumendo la tripla funzione di *jauna ecclesiae-jauna coeli*; intercessora presso suo Figlio, che attraverso il suo sacrificio redime l'umanità, e anfitrione che accoglie i pellegrini. Non a caso nella versione di Tournai la Vergine, accompagnata dal suo sposo Giuseppe, accoglieva San Damiano, che

entrava nel portico proprio dall'intercolumnio centrale.

La lettura complessiva dell'invenzione rogieriana, ormai perduta, ma desumibile dalle repliche esistenti, ci restituisce una interessante iconografia con cui è perfettamente riassunto il ruolo di Maria come madre della Chiesa, in quanto madre di Cristo, che attraverso il suo estremo sacrificio offre la liberazione dal peccato e conduce verso la Gerusalemme Celeste al cospetto del Padre. Il percorso è chiarito dalla muraglia merlata che cinge il giardino, che come quelle difensive di una città, protegge *l'hortus conclusus*, simbolo della verginità di Maria, fungendo da confine della Gerusalemme terrena. Al centro di questo giardino delle delizie sta la *domus-ecclesiae* con il suo pronao, dove la Madonna, umile tra gli umili, accoglie i pellegrini mostrando suo Figlio, che nudo e in cammino, pur ancora bambino, ma non più lattante, ricorda la salita al Calvario, viatico che permette l'accesso alla cella più sacra del tempio, che è il termine dell'iter escatologico, ossia il santuario della vita eterna dopo la resurrezione dalla carne. Questa perfetta sintesi teologica è forse la chiave del successo che questa immagine, pur nelle sue molteplici varianti, ebbe nella storia dell'arte, tanto da poterlo ritenere un caso quasi unico nel suo genere.

II. Repliche, reinterpretazioni e nuovi modelli.

Il modello rogieriano della *Madonna dell'Umiltà* a figura intera, con la variante del *Riposo durante la fuga in Egitto*, analizzato attraverso le repliche menzionate in precedenza, non verrà più ripetuto, lasciando spazio, già agli inizi del XVI secolo, ad una nuova versione a figura intera o a mezzo busto, formalmente simile, ma iconologicamente distinta. Unica eccezione è un olio su tavola (cm 41,8x31,6, cat. AAa1aaa), realizzato probabilmente a Bruges, in cui lo stesso gruppo di Maria con il Bambino è ripreso in controparte. Passato sul mercato antiquario olandese prima del 1935⁴⁹ è nota solo attraverso un'immagine in bianco e nero [fig. 14]. Nel dipinto la Vergine è seduta a terra



Figura 14. Anonimo di Bruges, *Riposo durante la fuga in Egitto*, già L'Aia, mercante Dorus Hermsen (1520 circa). © RKD

su uno sperone roccioso ricoperto da un prato fiorito con accanto un cesto di vimini aperto da cui emerge un telo con sopra un pane, delle ciliegie e una pera, con attorno una borraccia ricavata da una zucca, una piccola ciotola, una pera, tre pesche, un sacco e un bastone. Lo sfondo paesaggistico, ripreso a volo d'uccello, è caratterizzato da un corso d'acqua che percorre il dipinto trasversalmente, solcato a destra da un ponticello in pietra con un viandante che lo sta per percorrere e un asino che bruca a sinistra. Oltre il fiume sta un villaggio composto da un gruppo di case anche a più livelli con gli abitanti intenti alle loro occupazioni. Più in fondo la campagna, segnata da dolci declivi collinari orlati di alberi da cui spunta una chiesetta, sprofonda verso valle in un ampio fiume ansato.

Quest'ultimo dipinto, unico caso di *Madonna dell'Umiltà* rogieriana in controparte, già interpretato correttamente come un *Riposo durante la fuga in Egitto*⁵⁰, potrebbe essere il risultato del riutilizzo di un cartone che circo-



Figura 15. Anonimo di Bruges, *Riposo durante la fuga in Egitto*, già Berna, asta Stuker del 20/05/2016, lotto 2001 (1540-1550)

lava all'interno di qualche bottega brussellese, già adoperato per qualche altra opera nel verso corretto. Questa idea, già suggerita da Alexandre Dimov⁵¹, sembra trovare conferma attraverso il confronto con il dipinto già nella collezione Pierre Heim di Colonia, dato, come abbiamo visto, a qualcuno vicino a Bernard van Orley con una datazione al 1510-20 circa⁵² (cat. AB2abb), ossia di poco precedente rispetto alla cronologia proposta per l'opera in controparte, attestata al 1520 circa. Affiancando le due opere in scala, per quanto possibile attraverso le foto disponibili, i due gruppi della Madonna con Bambino sembrano perfettamente sovrapponibili e della stessa identica dimensione. Anche il paesaggio dei due dipinti presenta notevoli similitudini, com'è il caso della soluzione del fiume trasversale, il ponticello in pietra ad arco percorso da un viandante e le case del villaggio con tetti spioventi delimitati da cordoli a gradoni. Si tratta di si-

mitudini formali che ritroviamo anche confrontando le versioni della Vergine sotto la loggia Fattorini e Weyer, che sembrano realizzate con il medesimo cartone anche per quanto riguarda il muro di cinta del giardino, la finestra e la porta fortificata; oppure per quella Carvalho e quella siglata CRT, che ugualmente sembrano derivare dal medesimo modello. Dati che evidentemente certificano la circolazione di cartoni che venivano utilizzati e riutilizzati da vari artefici anche a distanza di tempo e in differenti botteghe.

Accanto al primo modello di van der Weyden, già allo scorcio del XV secolo, si sperimentavano altre soluzioni, sempre a figura intera, ma in controparte, che prevedevano la Vergine non più seduta direttamente a terra, ma su un rialzo, come per richiamare un trono. Di questa nuova versione esistono due tipologie differenti, la prima con il gruppo di Maria, vestita con tunica azzurra e mantello rosso, e il Bambino isolati nel paesaggio; la seconda, in cui Maria col Bambino sono elemento centrale di un *Riposo durante la fuga in Egitto*, che per questo prevede la presenza di un gruppo di quattro angeli a sinistra e San Giuseppe a destra.

Della prima tipologia abbiamo due sole testimonianze anche piuttosto tarde, essendo entrambe databili al 1540-50 circa, tra l'altro estremamente simili tra loro a livello compositivo. La prima, custodita al Suermondt-Ludwig-Museum di Aquisgrana (cm 81x59, cat. AAa2ada), presenta tonalità algide tendenti all'azzurro, con il Bambino nudo appena protetto da un velo trasparente, dalla pelle eburnea come la Madre. La seconda, passata nel mercato antiquario nel 2016 (cm 69,5x49, cat. AAa3aca), ha tonalità più morbide e calde, ulteriormente smorzate da vellutate velature che restituiscono un'atmosfera più accogliente e serena, mentre il Bambino è avvolto dalla vita in giù con un candido telo bianco⁵³ [fig. 15].

Il secondo gruppo, che come già accennato rappresenta il tema del *Riposo durante la fuga in Egitto*, per cui lo stesso gruppo rogeriano, come abbiamo visto, è stato utilizzato più volte, vede ugualmente la Vergine seduta su un



Figura 16. Monogrammist BM, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Washington, National Gallery (1480-1490). © National Gallery Washington; Figura 17. Marcellus Coffermans, *Riposo durante la fuga in Egitto*, già Ginevra, Galleria De Jonckheere (seconda metà XVI sec.)

rialzo a sedile, abbigliata con tunica azzurra e mantello rosso mentre regge il Bambino in piedi che l'abbraccia appoggiato su un panno bianco. I due sono circondati, come già accennato prima, da un gruppo di quattro angeli a sinistra, uno che regge uno spartito musicale, un altro con le braccia incrociate sul petto, uno ancora che si sporge da dietro la Vergine guardando il Bambino e un ultimo, all'estrema sinistra, che timidamente fa capolino. A destra è lo sposo di Maria, sprofondato nel sonno, con bastone e cappello nella mano sinistra, mentre con la destra si regge la testa. Questa versione deriva da una incisione tedesca del Monogrammist BM, stampata attorno al 1480-90 [fig. 16], probabilmente in Alsazia (mm 222x155), ripresa poi da Marcellus Coffermans in una versione da lui firmata passata sul mercato antiquario nel 2018 (cm 26x19,5, cat. AC1aca) [fig. 17] e in un'altra, che vede in alto l'aggiunta di Dio Padre, custodita al Museo del

Prado di Madrid (cm 10x8 circa, cat. AC2afa), dove è inserita in un polittico ricomposto con più tavole dello stesso autore⁵⁴. A queste due repliche se ne deve aggiungere una terza, attribuita al Maestro delle Madonne paffute, apparsa sul mercato nel lontano 1974 che, pur riprendendo l'incisione, è di dimensioni maggiori rispetto alle due di Coffermans (cm 81x65, cat. D4afa), presenta un angelo a destra al posto del San Giuseppe, mentre quello all'estrema sinistra è assente. Si tratta della tavola centrale di un trittico nei cui pannelli laterali, ritenuti di altra mano, sono rappresentati il donatore accompagnato da San Giorgio, a sinistra, e Sant'Orsola con le Vergini a destra⁵⁵.

Attraverso questa nuova interpretazione del soggetto rogeriano, risulta evidente come la *Madonna dell'Umiltà* si trasformi in una *Regina cali*, che maestosa e ieratica si impone mostrando suo Figlio, che la abbraccia teneramente, nella medesima posizione che potrem-



Figura 18. Hans Holbein il vecchio, *Madonna Gossenbrot*, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum (1499)

mo definire “passionista”. Un elemento, quest’ultimo, che non solo permane, ma anzi viene ulteriormente rimarcato dal telo bianco o trasparente che evoca direttamente il sudario di Cristo e assente in tutte le repliche con il portico, così come nelle versioni di Ypres, dell’Hermitage [fig. 9], de Hornes [fig. 12] e già Hermsen [fig. 14]; mentre fa la sua comparsa in quelle di San Marino [fig. 10], Madrid [fig. 11] e in altre due passate sul mercato rispettivamente nel 1996, ma già in collezione Heim (cat. AB2abb), e nel 2016 a Berna (cat. AAA3a-ca) [fig. 15]. Non è casuale, a mio avviso, che l’invenzione di van der Weyden venga sovente utilizzata, come abbiamo visto, nella rappresentazione della *Fuga in Egitto*, secondo dei sette dolori della Vergine, dopo la profezia di Simeone, che si concludono con la sepoltura di Cristo.

La Γλυκοφιλούσα assume in tal modo la

duplice funzione di regina del cielo e di avvocata presso suo Figlio e sposo, che redime i peccati dell’umanità attraverso il suo sacrificio. In tal senso può essere richiamata anche la *Madonna Gossenbrot* di Hans Holbein il vecchio del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga [fig. 18], che pur non potendola ricomprendere nella categoria delle *Madone embrassée par l’Enfant* rogeriane, come invece è stato proposto da Dimov⁵⁶, ebbe comunque un suo ruolo nello sviluppo della tipologia della Vergine seduta su un rialzo e non più a terra rivolta verso sinistra e non più a destra. Nella Madonna di Norimberga, pur non presentando il Bambino che si muove in salita, il richiamo al sacrificio salvifico di Cristo è ugualmente presente attraverso il cardellino, simbolo della Passione⁵⁷, che gli porge l’angelo a destra, mentre la maestà del Figlio è richiamata dal globo crucifero retto dall’angelo a sinistra e la Divina Provvidenza dalla quaglia⁵⁸ appollaiata sul capitello sinistro del trono. Iconografia che viene ripresa e ulteriormente rafforzata nella *Madonna con Bambino e angeli* di Martin Schaffner del Musée des Beaux-Arts di Béziers⁵⁹, che riprende quella di Holbein, dove compaiono ben tre cardellini, mentre assieme al globo crucifero l’angelo di sinistra regge anche uno scettro, in alto sull’arco che separa la scena in primo piano dal paesaggio compare una Annunciazione scolpita a rilievo e in fondo nella stanza della Vergine, con il letto coperto da un telo porpora è presente un candelabro a due braccia con una sola candela, per altro spenta e consumata. In quest’ultimo caso l’autore in un’unica opera evoca tutti gli elementi mariani teologicamente rilevanti, dall’Incarnazione, e quindi il *fiat* di Maria, fino alla Passione di Cristo, la sua Resurrezione, con cui torna ad essere acclamato come Maestà eterna, e la *Dormitio Virginis*, richiamata da quella stanza oscura, vuota con una sola candela spenta.

Complesso è quindi ricostruire gli andamenti di queste evoluzioni formali e iconografiche, che ebbero, molto probabilmente, sviluppi autonomi e paralleli, tra la fine del XV e l’inizio del XVI secolo, assieme alla soluzione che ebbe il successo maggiore, ossia quella a mezzo busto, che, salvo qualche raro caso, è



Figura 19. Fratelli Bening (bottega), *Riposo durante la fuga in Egitto*, Breviario Grimani, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Lat. I, 99, f. 830v (1510-1520); Figura 20. Id., *Simboli mariani per la recita delle Litanie Lauretane*, Breviario Grimani, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Lat. I, 99, f. 831r (1510-1520). © Internet culturale

sempre rappresentata rivolta verso sinistra. In effetti le prime attestazioni della Vergine a mezzo busto, ma rivolta a destra, sembrano essere due miniature di cui si è già accennato, che rappresentano il *Riposo durante la fuga in Egitto* – tema che ritroviamo in altre due repliche più tarde, con la Vergine ugualmente a mezzo busto ma rivolta a sinistra, la prima passata ad un'asta nel 1999⁶⁰ (cm 24,7x19, cat. CA4cba), la seconda nel 2013⁶¹ (cm 121,4x94,2, cat. CA8dba) – che sembrano replicare le soluzioni già viste nei dipinti del Lázaro Galdiano di Madrid [fig. 11], di San Marino [fig. 10] e di Ypres, soprattutto da un punto di vista compositivo. La prima, attribuita alla bottega dei fratelli Bening, è contenuta nel *Breviario Grimani* della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia⁶² (cat. CB3ada) [fig. 19] e riprende Maria abbigliata con sottoveste bianca, camiciola oca, tunica azzurra e manto rosso orlato con un ricamo a fili d'oro con la

testa ornata dal medesimo sottile diadema con medaglione circondato da perle e rubino centrale presente nella versione Skórczewski [fig. 4]. Nella miniatura, tuttavia, il Bambino veste una tunicella semi trasparente, non presente nelle altre repliche finora menzionate, ma che ritornerà in alcune a mezzo busto successive. Lo sfondo è contraddistinto da una piana con un prato rigoglioso e verdeggiante circondato da lussureggianti alberi ai lati, percorso, in fondo a sinistra, da San Giuseppe con l'asino, mentre a destra si nota un gregge di pecore con il loro pastore sdraiato sul prato, più in fondo un viandante che percorre un sentiero e due altri personaggi che discutono sotto un albero con accanto una vacca.

La seconda miniatura, che riprende con piccole varianti quella veneziana, era un tempo custodita presso la collezione del principe Galtzine di Mosca; quindi, messa in vendita presso la Galerie M. Schulthess di Basilea nel feb-



Figura 21. Fratelli Bening (bottega), *Santa Barbara*, Breviario Grimani, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Lat. I, 99, f. 828v (1510-1520). © Internet culturale

braio del 1951 (cat. CB1aca), è oggi nota esclusivamente attraverso una immagine d'archivio in bianco e nero⁶³. La puntuale ripresa, perfino delle pieghe del manto, dello scollo della tunica e della camiciola sottostante, dalla versione di Ypres, nonché del diadema da quella Skórzewski [fig. 4], ci riporta nuovamente alla *Madonna dell'Umiltà* iniziale, magari secondo un'ulteriore versione andata perduta che sommava le caratteristiche delle due, anche se la figura ripresa dal ginocchio in su sembrerebbe non offrire certezze assolute in tal senso. A confermare il fatto che l'autore della miniatura si fosse ispirato alla composizione rogeriana a figura intera, riportandola attraverso un restringimento del campo, è la miniatura precedente contenuta nello stesso volume (c. 828v) raffigurante una Santa Barbara seduta a terra su un prato, delimitato da un muretto, mentre legge che ne riprende puntualmente da posizione [fig. 21].

A completare l'immagine mariana è la miniatura che segue proprio nella pagina a fronte del breviario, composta da una serie di elementi simbolici accompagnati da citazioni riprese dal Vecchio Testamento che ne esplicano chiaramente il significato⁶⁴, dominati in alto dalla stessa Vergine Assunta in cielo con alcuni passi del Cantico dei Cantici (4,1-7) [fig. 20]. Vi troviamo, ad esempio, una fontana e un recinto, molto simili a quelli presenti nella replica Carvalho, indicati come “fons ortorum” (Ct 4,15) e “hortus conclusus”, (Ct 4,12). Troviamo ancora i gigli, le rose e un alto arbusto, definiti, nell'ordine, “sicut lilium inter spinas”, allusione al carattere virginalità di Maria (Ct 2,2); “[quasi] plantatio rosae [in Iericho]”, come elogio della sapienza, ma anche Maria come rosa mistica nel giardino di Dio (Sir 24,18) e “Virga Jesse floruit”, sintesi dei passi del profeta Isaia (Is 11,1-2), che ritroviamo rispettivamente nelle versioni Carvalho, Skórzewski [fig. 4] e nel disegno di Dresda [fig. 1]. Si tratta, in altre parole, di una miniatura che non fa altro che completare quella della *Fuga in Egitto* a fronte, attraverso una serie di richiami biblici strettamente legati alla figura della Vergine, come la “Turis David, [collum tuum, quae aedificata est] cum propugnaculis” (Ct 4,4), con cui si richiama il ruolo della Chiesa in difesa dell'ortodossia della fede; la “porta Caeli”, in quanto la Madre di Dio tiene le chiavi delle soglie eterne; la “civitas Dei” ove è coronata regina degli angeli e dei santi; la “oliva speciosa” (Sir 24,19), che evoca il suo essere misericordiosa; il “puteus aquarum viventium” (Ct 4,15), che si riferisce al suo sposo mistico e infine lo “speculum sine macula” (Sap 7,26), che riflette la bontà e della luce eterna divina⁶⁵, retto dall'angelo che si rivolge proprio in direzione dell'altra immagine a fronte, instaurando una sorta di dialogo tra le due pagine. Tutti elementi che aiutano anche ad interpretare correttamente le composizioni rogeriane già menzionate e che sono puntualmente ripresi, con un diverso ordine, in diverse repliche uscite dalla bottega di Isenbrant o suoi seguaci, sovente accompagnate negli sportelli laterali dalla scena della *Fuga in Egitto*, mutate, molto probabilmente, da una incisio-

ne del Maestro di Anna di Bretagna, contenuta nel *Horae beatae Mariae Virginis, cum calendario* edito da Thielman Kerver in prima edizione nel 1503⁶⁶.

Le due immagini del *Breviario Grimani*, che non a caso si trovano l'una accanto all'altra e sono entrambe visibili a libro aperto, come una sorta di dittico, sono collocate alla fine del volume a conclusione della recita dei divini uffici secondo i tempi dell'anno, in modo che le preghiere si concludessero sempre con le invocazioni alla Madonna, resa visibile attraverso la sua raffigurazione nella pagina sinistra. Invocazioni leggibili nella miniatura della pagina destra, come abbiamo visto, che attraverso una serie di simboli e titoli riveste la funzione di guida alla preghiera, molto probabilmente recitata attraverso le *litanie lauretane* che, per l'appunto, "traggono origine sia da formule devozionali sia da figure bibliche tradizionalmente associate a Maria"⁶⁷. La riduzione dell'immagine a mezzo busto assume, dunque, il ruolo di invito alla meditazione teologica attraverso l'orazione. Non, quindi, un'immagine mariana standardizzata e convenzionale, quanto piuttosto una rappresentazione con una sua precisa efficacia⁶⁸, come lo saranno alcune successive repliche, ritenute addirittura delle *Gnadenbild*, quindi con valenza taumaturgica e miracolosa, ruolo probabilmente derivante proprio dalla loro ricercata composizione, che rinvia ad una concezione teleologica, resa visibile per mezzo di una narrazione figurativa, ricercata e profonda, con finalità sotterrica.

III. Consolidamento e diffusione di una nuova e definitiva soluzione iconografica

Fu molto probabilmente tra il secondo e l'inizio del terzo decennio del Cinquecento che a Bruges, forse presso la bottega di Adriaen Isenbrant, venne elaborata una nuova versione della Madonna rogeriana, che costituirà il definitivo modello a cui si ispirarono le repliche successive. Si tratta di una *Madone embrassée par l'Enfant* a mezza figura che, pur riprendendo



Figura 22. Gruppo Isenbrant, *Madonna del Buon Consiglio*, Budapest, Szépművészeti Múzeum (1510-1530)

specularmente quella a figura intera già vista ad esempio nel modello dell'Hermitage [fig. 9], presenta alcune peculiarità che la contraddistinguono rispetto a tutte le precedenti, ivi incluse quelle a mezzo busto miniate, che certamente appaiono come le più prossime a questa definitiva. La Vergine, seduta su un sedile e non più a terra, a differenza del modello porta, sopra la solita tunica rossa su camicia scura e sottoveste bianca, una cappa, ugualmente rossa, fermata sul petto, a destra e sinistra, da due bottoni rotondi in tessuto del medesimo colore dell'abito e un velo che le copre il capo, mentre il Bambino è parzialmente coperto da una banda trasparente che lo avvolge dalle ascelle in giù, con un lembo che ricade dal braccio destro.

Questo nuovo modello iconografico venne ideato, quasi certamente, per favorire l'intima



Figura 23. Monogrammist GB, *Madonna del Buon Consiglio*, Saragozza, Museo Provincial de Bellas Artes (1510-1530); Figura 24. Anonimo di Bruges, *Madonna del Buon Consiglio*, Città del Messico, Museo Nacional de San Carlos (1530-1560)

devozione mariana attraverso un'immagineritratto resa ancora più intensa dal fondo monocromo, che va a sostituire il paesaggio, fino a quel momento utilizzato sia nelle immagini a mezza figura, sia in quelle a figura intera, come abbiamo visto. Non a caso i due esempi di questo tipo, indicati come i più antichi⁶⁹, sono tavole di medie dimensioni centinate a doppio inflesso, dato che porta a credere che in origine fossero parti centrali di trittici con portelle andate poi perdute, come quello ancora superstita della Fundación Sancho el Sabio di Vitoria-Gasteiz in Spagna (cm 112x154, cat. D3dba), che tuttavia presenta uno sfondo paesaggistico⁷⁰ [fig. 25]. Si tratta di due dipinti su tavola custoditi rispettivamente al Szépművészeti Múzeum di Budapest⁷¹ (cm 107,5x68,5, cat. BBg4bba) [fig. 22] e al Museo Provincial de Bellas Artes di Saragozza⁷² (cm 99x67, cat. BBg7bba) [fig. 23], il primo a sfondo monocromo nero, il secondo verde e sigla-

Secondo la tradizione, riferita dal gesuita Tomás Muniesa nel 1691, il dipinto di Saragozza venne portato in Aragona da Martín Gurrea y Aragón, conte di Ribagorza e duca di Villahermosa, per volontà della consorte Luisa de Borja y Aragón, la quale, prima della partenza del marito per le Fiandre, chiese di portargli “no alguna gala, ni joya, ni cintas de la moda de aquellos Países; sino de los insignes Pintores, que allí florecian, una Imagen de la Virgen, que se le pareciesse: y se explicó, en quel fuesse no solamente hermosa, sino igualmente honesta, y grave”⁷³. Il conte duca, al rientro dalle Fiandre, portò con sé non solo la “divota imagen de Nuestra Señora”⁷⁴ di un “aventajado pincel”, richiesta dalla moglie, ma anche una scultura della Vergine in marmo “para no quedar corto”. Si trattava di “una valiente pintura de Nuestra Señora con su Divino Hijo en los brazos, tendido el cabello sobre el manto: de rostro muy hermoso, honesto, y grave, qual la pidió la Duquesa”, che



Figura 25. Anonimo di Bruges, *Madonna del Buon Consiglio tra Giuseppe d'Arimatea e Maria Maddalena*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Sancho el Sabio (1530-1560); Figura 26. Roland de Moys, *Madonna del Buon Consiglio*, Pamplona, Museo de Navarra (fine XVI sec.). © Museo de Navarra Pamplona

venne sistemata “en el Altar del Oratorio, los Duques tienen con mucha decencia, y aliño en su Palacio de Zaragoza”, che il conte duca ottenne in dono “quando defendió del saco el Convento de las Monjas Bernardas de San Quintín, que la tenían en mucha estimación, y veneración”⁷⁵. Del dipinto “dio copias a todos sus hijos, para propagar en todos su devoción”⁷⁶. Il nobile spagnolo venne quindi in possesso del dipinto nell’agosto del 1557 a seguito della battaglia di San Quintino. Tuttavia, più che riceverlo in dono, come narra la storia, sembra più verosimile che lo abbia sottratto al convento di monache cistercensi di Notre-Dame de Fervagues, nei pressi di Fossomme – soppresso durante la Rivoluzione Francese – visto che il monastero venne dato alle fiamme e la chiesa rasa al suolo dalle truppe spagnole. Il dipinto, una volta portato in Spagna, venne prima sistemato nel palazzo di Martín Gurrea y Aragón; quindi, donato dopo il 1578 al monastero cistercense di Viruela, da dove il XIII duca di Villahermosa lo recuperò per donarlo al museo di Saragozza, mentre i pittori che giunsero con il conte duca per realizzare le repliche furono Roland de Moys e Paul Scheppers⁷⁷.

Al di là dell’avventurosa storia del dipinto saragozzano e la sua dibattuta autografia⁷⁸,

importa la sua iconografia, identica a quella del pannello di Budapest, pur nella differenza stilistica che tra i due indubbiamente sussiste. In particolare, sono importanti almeno tre dettagli, assenti nelle repliche precedenti e nel prototipo rogeriano. Uno di questi, particolarmente interessante, è quello relativo all’abbigliamento della Vergine, il cui mantello rosso sembra fissato alla tunica del medesimo colore, attraverso due bottoni rivestiti dello stesso tessuto, sistemati all’altezza del petto, di cui solo uno visibile. Non sembra, infatti, che i due lembi del mantello fossero uniti da “un cordon [...] qui n’est plus visible à l’heure actuelle”⁷⁹, dato che questo dettaglio è presente anche in altri dipinti, dove il nastro è ugualmente non visibile, come ad esempio la tavola custodita al Museo Nacional de San Carlos di Città del Messico⁸⁰ (cat. BBg8bbj) [fig. 24] o quella della Pinacoteca Malaspina di Pavia⁸¹ (cm 32x20, cat. BB30bba). Il mantello, inoltre, tende a formare un risvolto lungo il bordo, che in corrispondenza del bottone raggiunge il punto massimo di tensione, determinando una doppia piega sul lato opposto, cosa che può avvenire solo quando il mantello è fissato, attraverso un’asola, alla tunica sottostante con un bottone cucito su quest’ultima. L’eventuale nastro o cordoncino, chi sa se mai dipinto

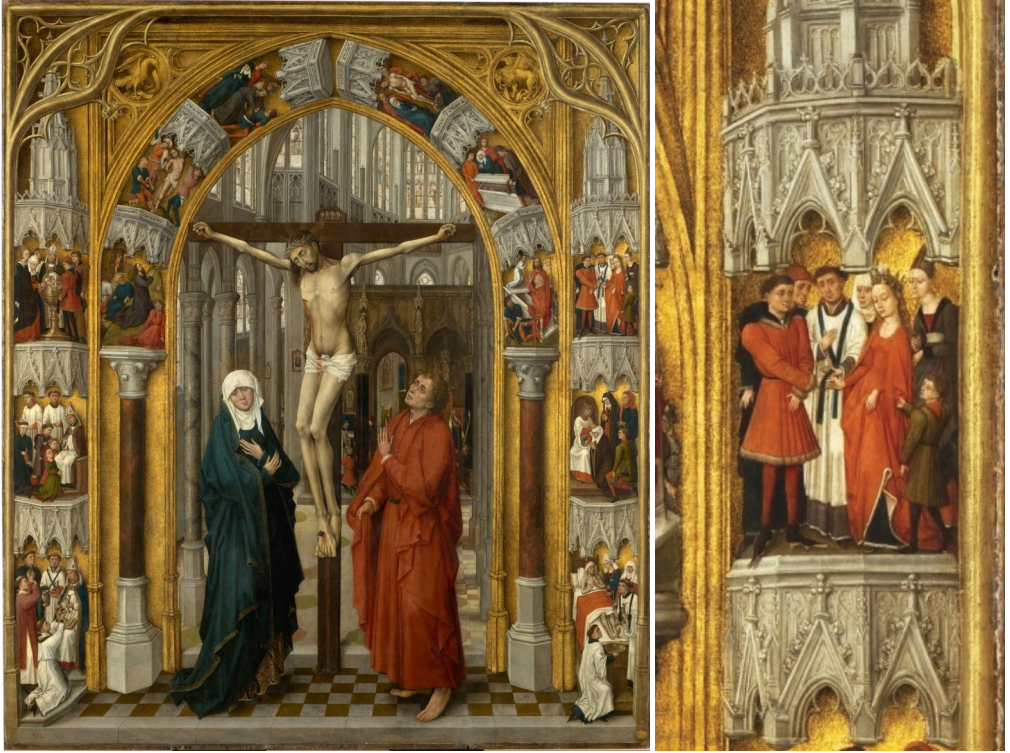


Figura 27. Maestro del Trittico della Redenzione, *Trittico della Redenzione*, Crocifissione, Madrid, Prado (1450 ca.). © Museo del Prado Madrid

dall'artista, sarebbe stato quindi nient'altro che un elemento decorativo senza alcuna funzione, dato che sembra trovare dimostrazione osservando altre repliche dove il bottone in tessuto è sostituito da una broche in oro con un rubino centrale e perle laterali, dietro cui viene fatto passare un nastro o un cordoncino che lo unisce a doppio giro all'altro bottone, non visibile perché nascosto dal Bambino, raffigurato privo di tensione e fissato al bottone con un fiocco a quattro cappi con le estremità pendenti decorate con perle, come è chiaramente visibile, ad esempio nel dipinto al Museo de Bellas Artes di Siviglia⁸² (cat. BB18dba), nella *Gnadenbild* della Wallfahrtskirche di Sammarrei⁸³ (cat. BBa10dbb) [fig. 31] o in numerose altre repliche di questo tipo⁸⁴ [fig. 30]. Costatazione che trova ulteriore conferma osservando le repliche che invece presentano chiaramente il nastro che unisce i due lembi del mantello, come quelle assegnate a Roland de

Mois custodite rispettivamente al Museo de Navarra di Pamplona (cat. BAb2cbak) [fig. 26] e in collezione privata belga⁸⁵ (cat. BBa5bbg), dove infatti il mantello non presenta alcun risvolto, ma solo pieghe che si dipartono dal bottone.

Altre due particolarità del tutto nuove di questa versione sono la banda trasparente che avvolge il Bambino e il velo che copre solo la parte sommitale del capo della Vergine. Resta da stabilire il possibile significato che questi elementi innovativi apportano all'iconografia originaria, modificandone o meno il significato.

Per quanto riguarda il mantello fissato in quel modo e che, quindi, va considerato come parte integrante dell'abito, lo troviamo estremamente simile e del medesimo colore nella scena del sacramento del matrimonio del pannello centrale del *Trittico della Redenzione* del Prado di Madrid, indossato dalla sposa, che



Figura 28. Anonimo laziale, *Madonna del Buon Consiglio*, Genazzano, Santuario (1390-1410); Figura 29. Anonimo aragonese, *Madonna della Consolazione*, Parigi, Galerie Ekinium (fine XVI sec.)



assume anche il medesimo atteggiamento con il capo leggermente chino e gli occhi abbassati [fig. 27]. Il trittico, certamente opera di un ancora anonimo diretto seguace di van der Weyden, si rifà per certi versi al *Trittico dei Sette Sacramenti* del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa dato proprio al maestro di Tournai⁸⁶, dove è rappresentata in modo simile la scena, anche se la sposa indossa un pesante abito, ugualmente rosso, con risvolti bianchi, tenuto in vita da una larga cintura verde e una spilla in oro con un rubino centrale e quattro perle laterali, molto simile a quelle che ritroviamo in diverse repliche del nostro soggetto (cat. BB21dbb, BBa10dbb) [fig. 30 e 31].

La funzione quindi di questo tipo di abbigliamento indossato dalla Vergine è quella di richiamarne il ruolo di sposa dello Spirito Santo, oltre che, contemporaneamente, madre e figlia di suo figlio. Si tratta del mistero certamente più profondo e insondabile che riguarda la Madonna, che in questo caso diventa una raffigurazione concretamente percepibile. Vestita come una sposa accoglie il suo consorte come si conviene ad una casta e “honesta” donna – per utilizzare il termine del Muniesa – con lo sguardo dimesso e un atteggiamento pudico. Il suo sposo è però Bambino, suo

stesso figlio, che le si avvicina amorevolmente cingendola sotto il capo con la sinistra e accostandosi pudicamente per baciarla, con un gesto che richiama le parole del *Cantico dei cantici*: “leva ejus sub capite meo et dextera illius amplexabitur me” (Ct 2,6), riprese, non a caso, nelle iscrizioni di almeno nove repliche del nostro modello⁸⁷ (e) e come avviene nelle classiche Γλυκοφιλούσα. Un amorevole gesto di Gesù che si compie attraverso un cammino in salita, che ricorda, come già sottolineato, la salita al Calvario, quindi la Passione, secondo un percorso che lo porterà alla morte, richiamata chiaramente dalla banda trasparente che in parte lo avvolge, che non sarebbe altro che il sudario del sepolcro, che pare stia abbandonando durante la sua resurrezione. Una lettura che sembra trovare conferma anche del già citato trittico della Fundación Sancho el Sabio in Spagna [fig. 25], unico superstite centinato completo di portelle, dove sono raffigurati, rispettivamente a sinistra e a destra, Giuseppe d’Arimatea e Maria Maddalena con il vaso degli unguenti (cat. D3dba), che chiaramente si riferiscono alla morte di Cristo⁸⁸. Personaggi che ritroviamo, molto simili, nelle portelle di diversi altri trittici che riportano al centro la *Deposizione* con il Cristo retto da Nicodemo che lo porge alla Vergine consolata da San



Figura 30. Bottega di Ambrosius Benson, *Madonna del Buon Consiglio*, già Abalarte, Madrid asta del 18-19/05/2021, lotto 207 (XVI sec.); Figura 31. Anonimo bavarese, *Madonna di Sammarei*, Sammarei, Wallfahrtskirche (XVII sec., seconda metà)

Giovanni, secondo una nota iconografia rogieriana⁸⁹, tra i quali riveste particolare interesse quello del Museo de Bellas Artes di Cadice (cm 104x70), le cui figure laterali sono identiche a quelle del nostro, tanto da far propendere per la provenienza dalla medesima bottega⁹⁰.

Maria, quindi, assume un ruolo centrale come mediatrice privilegiata verso il “Consigliere ammirabile, Dio potente, Padre eterno, Principe della pace” (Is 9,5), accogliendolo tra le sue braccia come figlio e sposo, nella piena consapevolezza che verrà messo a morte a causa dei peccati dell’umanità, per poi resuscitare al fine di giustificare l’umanità stessa (cfr. Rm 4,25). Un percorso che parte dall’incarnazione e giunge fino alla resurrezione, perfettamente riassunto in una immagine mariana che avrebbe quindi il solo scopo di suggerire l’unica via corretta e giusta, ossia suo Figlio, Sposo e Padre. Una sorta di *Ὁδηγήτρια*, a cui “appartiene il consiglio e il buon sen-

so” (Pr 8,14), che mostra come amare Cristo. Non a caso questa particolare postura, pur in controparte, è molto vicina alla cosiddetta *Madonna del Buon Consiglio* di Genazzano [fig. 28], che credo, vista la popolarità raggiunta dopo il ritrovamento dell’affresco ritenuto miracoloso nel 1467, possa essere una versione rivista in ambito fiammingo, attraverso una rilettura della precedente versione rogieriana a figura intera⁹¹. Una lettura quest’ultima che ovviamente non vale per tutte le numerosissime repliche di questa particolare iconografia, che, come si vedrà più avanti, presentano un notevole numero di varianti. Un esempio abbastanza esplicito in tal senso è un dipinto, passato recentissimamente sul mercato antiquario (olio su tavola, cm 78x69, cat. BAa1b-baj), in cui troviamo il consueto gruppo della Madonna con Bambino, a cui si aggiunge un San Giovannino a destra e un cesto di frutta in primo piano, accompagnata tuttavia dall’iscrizione “Mater Consolacionis”⁹² [fig. 29], ossia

la *Madonna della Consolazione*, la cui iconografia tradizionale, pur non pienamente codificata, è tuttavia differente. È per questa ragione, forse, che la Vergine porta, sopra una camicia verde e una sottoveste bianca, una tunica nera su cui è fissato il mantello rosso con i bottoni in tessuto ugualmente rossi; il Bambino è avvolto da un impalpabile velo trasparente; il San Giovannino stringe a sé una croce formata da due bastoncini di legno mentre indica il gruppo e infine il cesto di frutta contiene pere, pesche, uva, ciliegie e fichi, tutti evidenti richiami alla Passione di Cristo, per cui la Vergine assume il ruolo, appunto, di *Mater consolationis*.

IV. Per un catalogo iconografico della Madonna abbracciata dal Bambino rogieriana.

Nonostante i precisi riferimenti, fin dalla prima versione rogieriana, alla Passione di Cristo e alla *Madonna del Buon Consiglio* per la più tarda versione Isenbrant, appare complesso identificare una univoca iconografia di riferimento, visto, come si accennava prima, che di questa particolare *Madonna con Bambino* si contano, secondo quanto è emerso dal presente studio e da quelli precedente già menzionati⁹³, ben 230 repliche, con varie ambientazioni e tipologie, che rinviano a distinti significati e altrettante letture. Per questa ragione si è pensato di creare un catalogo unico in cui ogni esemplare è identificato attraverso un codice alfanumerico formato da tre parti, la prima – composta da una o due lettere maiuscole a cui se ne può aggiungere una minuscola – con cui si identifica la tipologia iconografica secondo quattro varianti generali, a loro volta divise in sottovarianti e varianti derivate, più una per le opere non più rintracciabili; una seconda numerica che identifica la singola opera all'interno della categoria di riferimento e infine l'ultima composta da tre o quattro lettere minuscole con cui sono individuati determinati caratteri iconografici o iscrizioni.

Nel catalogo iconografico generale che si è redatto, allegato al termine di questo articolo, sono riportati, per ogni opera, la tecnica, le

dimensioni, la datazione proposta negli studi più recenti o nei cataloghi dove appaiono, e l'ultima collocazione rilevata. A questi dati si aggiungono i numeri identificativi dei cinque cataloghi di riferimento principali nelle prime colonne, ossia quello redatto da Alexandre Dimov (segnalato con la sigla AD) che conta 195 esemplari di questa specifica *Madone embrassée par l'Enfant*⁹⁴; del database che raccoglie le immagini fotografiche dello storico dell'arte Max Jakob Friedländer⁹⁵ (KIF); quello redatto da Dirk de Vos (DDV) sempre relativo a questa tipologia di *Madonna con Bambino*⁹⁶ e infine degli archivi del *Netherlands Institute for Art History*⁹⁷ (RKD) e del *Institut royal du Patrimoine artistique* del Belgio, consultabile nel database *Belgian Art Links and Tools*, noto anche come *IrpaKik*⁹⁸ (KI).

Le quattro macrocategorie principali individuate sono state contrassegnate da lettere maiuscole dalla A alla D e corrispondono, rispettivamente, alla *Madonna con Bambino a figura intera* (A); alla *Madonna con Bambino a mezza figura, con sfondo monocromo o con cortina sullo sfondo* (B); alla *Madonna con Bambino a mezza figura, con sfondo paesaggistico o di un interno* (C) e infine ai *Trittici o polittici, con o senza iscrizione* (D). A queste se ne aggiunge un'altra riservata ai dipinti, comunque documentati, ma che non si è potuto esaminare nemmeno attraverso immagini fotografiche o precise descrizioni e che, quindi, non è stato possibile inserire in una delle quattro categorie individuate, che comprende appena tre esemplari (1,3% del totale).

Ciascuna di queste macrocategorie è stata a sua volta suddivisa in sottocategorie, identificate con una lettera minuscola, che con maggior precisione individuano caratteristiche precise di ciascuna tipologia. A loro volta, in determinati casi e per maggior precisione, entro alcune di queste sottocategorie sono state individuate una o più categorie derivate, identificate attraverso una lettera minuscola aggiuntiva. In tal modo si sono potute raggruppare iconografie simili e ottenere delle precise statistiche che aiutano a comprendere la diffusione di questo modello tra l'ultimo quarto del XV e la fine del XVIII secolo, lasciando fuori



Figura 32. Santuario di Sammarei, ex voto esposti lungo le pareti della cappella lignea che contiene l'immagine della *Vergine con Bambino*, ritenuta miracolosa; Figura 33. Anonimo belga, *Nostra Signora di Tervuren*, Eremito di Erembodegem (Aalst), Cappella di Tervuren (XVII sec.). © Kik-Irpa

dalla catalogazione i numerosi ex voto, come quelli di Sammarei [fig. 32] o le riproduzioni più recenti di carattere devozionale derivate soprattutto dall'immagine di *Nostra Signora di Tervuren*, dell'Eremito di Erembodegem di Aalst in Belgio⁹⁹ (cat. BA14dbhd) [fig. 33]. Dipinti, questi ultimi, che testimoniano in modo indiscutibile la diffusione del modello Budapest-Saragozza durante il XVI secolo in diverse parti d'Europa come immagini miracolose, a cui si può aggiungere la meno nota *Notre-Dame de Reconvrance*, custodita presso la chiesa di Saint-Hilaire du Martray di Loudun in Francia (cm 108x78, cat. BA29dban) [fig. 38], che secondo l'inverosimile tradizione locale sarebbe stata addirittura donata da Roberto d'Angiò alla città¹⁰⁰ e che è oggetto, ancora oggi, di particolare devozione. Restano fuori infine, come si accennava prima, le tre repliche per cui non si è riusciti ad avere una immagine fotografica o una precisa descrizione, individuate dal codice NC seguito da un numero

progressivo, mentre le incisioni, anche se presenti in più esemplari custoditi in diversi musei o raccolte, sono catalogate, ciascuna, attraverso un unico codice.

La prima categoria (A) è suddivisa in tre sottocategorie a cui se ne aggiungono due derivate. La prima raduna le raffigurazioni della Madonna con Bambino *entro un porticato orientata a destra* (AA); la seconda *in un paesaggio orientata a destra* (AB) e la terza *in un paesaggio, con altri personaggi, orientata a sinistra* (AC). Le categorie derivate ripropongono la stessa Madonna con Bambino *in un paesaggio orientata a sinistra* (AAa) e *in un paesaggio, con altri personaggi, orientata a destra* (ACa). La prima categoria (A) comprende 18 esemplari, di cui dieci della prima sottocategoria (AA), che a sua volta ne comprende tre di quella derivata (AAa); tre della seconda sottocategoria (AB) e infine quattro dell'ultima (AC), che ne include uno della derivata (ACa).

Più complessa, per l'elevato numero di

esemplari catalogati, corrispondenti a ben 162, è la situazione della seconda categoria (B), che è stata suddivisa in due sottocategorie principali. La prima comprende tutte quelle raffigurazioni caratterizzate da uno *sfondo monocromo, con iscrizione, orientata a sinistra* (BA), mentre la seconda quelle con *sfondo monocromo orientata a sinistra* ma senza iscrizione (BB). La prima sottocategoria comprende a sua volta tre categorie derivate, la prima con *sfondo monocromo, con iscrizione, orientata a sinistra e altri personaggi* (BAa), la seconda con *sfondo con cortina, con iscrizione, orientata a sinistra* (BAB) e la terza con *sfondo monocromo, orientata a sinistra, con altre scene attorno e iscrizione* (BAC). La seconda sottocategoria comprende invece ben sei categorie derivate, la prima caratterizzata da uno *sfondo con cortina, orientata a sinistra, rettangolari o centinate* (BBa); la seconda da uno *sfondo con cortina o monocromo, orientata a sinistra, con angeli* (BBb); la terza dallo *sfondo monocromo e ghirlanda di fiori e frutta, orientata a sinistra* (BBc); la quarta con lo *sfondo monocromo, orientata a destra* (BBd); la quinta con lo *sfondo monocromo, orientata a sinistra, con vaso di fiori o cesto frutta, con o senza cortina, rettangolari o centinate* (BBe); infine la sesta con uno *sfondo monocromo, orientata a sinistra, con parte alta centinata* (BBg). Le sottocategorie e quelle derivate della seconda categoria sono senza alcun dubbio le più numerose in assoluto, rispetto al resto delle repliche. La prima sottocategoria (BA), infatti, comprende 40 esemplari, che ne includono uno della prima categoria derivata (BAa), sei della seconda (BAB) e uno della terza (BAC); mentre la seconda sottocategoria (BB) conta ben 122 repliche (ossia il 53% del totale di tutte le repliche documentate), di cui undici della prima derivata (BBa), tre della seconda (BBb), uno della terza (BBc), due della quarta (BBd), cinque della quinta (BBe) e infine dieci della sesta (BBg).

Meno numerosa, ma con esemplari senza dubbio interessanti è la terza categoria, che è stata divisa a sua volta in tre sottocategorie, di cui la prima che ne include due derivate. La prima sottocategoria, comprendente gli esemplari con *sfondo con paesaggio generico, orientata a sinistra* (CA), conta 34 esemplari, di cui 18 della

prima categoria derivata con *sfondo con un roseto, orientata a sinistra* (CAa) e sei della seconda con *sfondo con un roseto, orientata a sinistra, con iscrizione* (CAb). La seconda sottocategoria, che conta appena tre esemplari, comprende le repliche con *sfondo con paesaggio generico, orientata a destra* (CB), mentre la terza, con sei esemplari, quelle con *sfondo con un ambiente domestico, orientata a sinistra, con o senza iscrizione* (CC).

Per terminare, la quarta categoria conta cinque esemplari noti di *trittici o politici, con o senza iscrizione* (D), mentre l'ultima, che include tutti i *dipinti non classificabili (immagini non più disponibili o non rintracciate)* tre esemplari (NC).

Da questa prima elencazione, dettagliatamente riportata, è facile notare come la gran parte delle repliche riprendono in maniera più o meno simile i prototipi di Budapest e Saragozza [figg. 22, 23], avendo uno sfondo monocromo ovvero con una cortina, con o senza terminale centinato, con diversi esemplari recanti una iscrizione di carattere devozionale (tutte quelle ricomprese nelle sottocategorie o categorie derivate BA, BAa, BAB, CAb, e alcune di quelle CC e D). Dato, quest'ultimo, che porta a ritenere come i prototipi devozionali più arcaici siano quelli di Budapest o Saragozza, mentre quello con sfondo paesaggistico o con un roseto (ricompresi nella categoria C e in parte nella D), più raro, possa essersi sviluppato in seguito, magari attraverso la circolazione di miniature o disegni variamente interpretati. Una deduzione che tuttavia potrebbe essere contraddetta dagli esemplari con *sfondo con paesaggio generico, orientata a destra* (CB), databili ugualmente ai primi decenni del XVI secolo, come abbiamo visto. Identico discorso potrebbe farsi per i trittici (D), che certamente si svilupparono assieme alle prime repliche con sfondo monocromo o paesaggistico nei primi decenni del Cinquecento, come dimostrano gli stessi esemplari di Budapest, Saragozza o la miniatura veneziana [figg. 19, 20, 23]. Si tratterebbe quindi di due tendenze principali, una con sfondo monocromo o cortina, l'altra con sfondo paesaggistico, sviluppate entro i primi cinque o sei lustri del XVI secolo, attraverso cui si realizzarono le prime repliche a trittico portatile o a formato imperatore da stanza,

sempre a scopo devozionale.

Vista l'oggettiva difficoltà di ricostruire l'evoluzione dei singoli modelli iconografici, dato soprattutto il fatto che le repliche coprono un periodo di almeno tre secoli, si è proceduto ad un'ulteriore modalità di catalogazione di tipo trasversale rispetto ai tipi individuati, basata su tre precisi dettagli riguardanti il modello di manto della Vergine, l'abbigliamento del Bambino e la tipologia di aureole. A queste si aggiunge, dove c'è, l'iscrizione, che, come si dirà più avanti, presenta 15 tipologie distinte. I dettagli iconografici prescelti prescindono dai dati cromatici, visto che ben 82 esemplari, su 230 catalogati, sono visibili solo attraverso immagini in bianco e nero o non più reperibili, uno è un disegno monocromo e quattro sono incisioni, per un totale di 87 repliche, che costituiscono il 37,8% del totale di quelli censiti. Tuttavia, anche volendo considerare l'unico dettaglio cromatico rilevante ai fini iconografici, ossia il mantello della Vergine, vista l'estrema eterogeneità tra le repliche, i dati sui 143 esemplari analizzabili (62,2% del totale degli esemplari noti), offrono un quadro pressoché omogeneo. Infatti, in ben 121 repliche il manto è rosso (84,6%), in quattro ocre, in cinque lilla – colori questi ultimi due, comunque, riconducibili a varianti di rosso – in appena nove esemplari azzurro e infine in quattro grigio verde¹⁰¹.

Ciascuna tipologia di dettaglio individuata è segnalata, in catalogo, da una lettera minuscola posta nella terza parte del codice alfanumerico, come si è già detto, cosicché al numero arabo che identifica ciascun esemplare entro una determinata categoria, sottocategoria o derivata, seguono tre lettere minuscole, ciascuna a segnalare, in sequenza, i tre dettagli iconografici menzionati, a cui infine segue una ulteriore lettera minuscola che individua, dove esiste, la tipologia di iscrizione, rilevata in 48 repliche. Laddove uno o più dettagli non sono individuabili le lettere sono sostituite da trattini. In tal modo si è potuto catalogare 224 esemplari per quanto riguarda il manto della Vergine e l'abbigliamento del Bambino e 222 per le varie tipologie di aureole su 230, ossia, rispettivamente, il 97,4% e il 96,5% di quelli

rintracciati¹⁰².

Per quanto riguarda il manto o cappa della Madonna, in alcuni casi simile ad un vero e proprio piviale, sono stati individuati cinque modelli segnalati attraverso la prima lettera minuscola (dalla *a* alla *e*) posta all'inizio della seconda parte del codice alfanumerico. Il primo è un mantello privo di fermagli, bottoni e lacci che permettano di tenerlo sulle spalle (*a*); il secondo prevede invece due fermagli a bottone, di cui uno non visibile perché dietro al Bambino senza un laccio visibile (*b*); il terzo, sempre con fermagli a bottone, ma con laccio visibile (*c*); il quarto, al posto dei bottoni, prevede due broche, di cui sempre una sola visibile, in oro generalmente quadrilobate con rubino centrale, due pendenti con perle e un doppio nastro con fiocchi che li unisce tra loro (*d*); infine l'ultimo in cui compare unicamente un laccio che unisce i lembi del manto, senza bottoni (*e*). La maggior parte delle repliche presenta un manto del quarto tipo (*d*), di cui si contano ben 155 esemplari su 224 (69,2%), segue il primo (*a*) con 40 (17,9%), il terzo (*c*) con 16 (7,1%); il secondo (*b*) con 11 (4,9%) e infine il quinto (*e*) con soli due (0,9%).

Più articolato è il caso del Bambino, per il quale sono stati catalogati sei tipi, individuati con lettere minuscole dalla *a* alla *f*. Il primo lo vede completamente nudo (*a*); il secondo appena coperto con una banda trasparente con un lembo che pende dal braccio destro (*b*); il terzo con una simile banda, ma bianca o colorata (*c*); il quarto con una camicia trasparente (*d*); il quinto con una bianca o colorata (*e*) e infine l'ultimo con un telo sotto i piedi (*f*). Nonostante tutte queste tipologie, la dominante è la seconda, ossia con la banda trasparente (*b*), con ben 186 esemplari su 224 (83%), a cui seguono, rispettivamente, la prima (*a*) con 16 (7,2%); la quarta (*d*) con nove (4%); la terza (*c*) con sei (2,7%); la sesta (*f*) con quattro (1,8%) e la quinta (*e*) con tre (1,3%).

Ancor più complessa è la questione delle aureole, che vedono ben undici tipologie identificate con lettere dalla *a* alla *k* (esclusa la *l*), alcune delle quali con differenze anche tra quella del Bambino e della Vergine nel medesimo dipinto. La prima (*a*) comprende opere

prive di aureole; la seconda (b) con entrambe le aureole a raggera; la terza (c) circolari con un decoro interno; la quarta (d) vede la Vergine con aureola circolare senza decoro, mentre il Bambino circolare con decoro interno; la quinta (e) circolare a filo sulla Vergine e a raggera sul Bambino o viceversa; la sesta (f) con un alone di luce sfumato attorno alle due teste; la settima (g) con entrambe circolari a filo; l'ottava (h) a raggera entro un cerchio o con un alone di luce; la nona (i) circolare monocroma; la decima (j) a raggera con decori o stelle e infine l'undicesima (k) a raggera sul Bambino e nessuna sulla Vergine. In questo caso la netta predominanza è dei primi due tipi, che contano 94 il primo (a) e 77 il secondo (b) (rispettivamente 42,3% e 34,7% su 222 analiz-

zabili); a questi seguono il quinto (e) con 15 (6,8%); il settimo (g) con 11 (5%); l'ottavo (h) con nove (4%); il sesto (f) con otto (3,6%); il quarto (d), il nono (i) e il decimo (j) con due ciascuno (0,9%) e infine il terzo (c) e l'undicesimo (k) con uno ciascuno (0,45%).

Differente è infine la questione delle iscrizioni, presenti in 48 opere solamente, per le quali si è proceduto alla trascrizione e alla successiva catalogazione delle costanti. In tal modo sono stati individuati 15 tipi differenti, segnalati con lettere dalla *a* alla *q* (saltando la *i* e la *l*), alcune uniche, altre che invece si ripetono, riportate nello schema che segue, in cui sono annotate le occorrenze per ciascun tipo e, in forma abbreviata, i testi o altre fonti da cui sono tratte.

Tipo	Occorrenze	Iscrizione	Fonte
a	4	Felix [namque] es sacra Virgo Maria et omni laude dignissima quia ex te ortus est sol iustitiae Christus Deus nostris	<i>Responsorio mattutino degli uffici della Beata Vergine</i>
b	6	Ave Maria Gratia Plena	<i>Vangelo di Luca 1,28</i>
c	3	Pro puero mater vigilat, pro matre puellus, Virgo parensque oculis, corde animoque puer	Acquaforte di Jan Sadeler I su disegno di Annibale Carracci
d	5	¹ O Mater Dei memento mei ² Beata Maria Mater Dei memento mei	Giaculatoria, che la tradizione fa risalire alle parole che il buon ladrone avrebbe rivolto alla Vergine
e	9	Leva ejus sub capite meo et dextera illius amplexabitur me	<i>Cantico dei Cantici 2,6</i>
f	1	Et tu sancte Puer tuoque o Purissima Mater deliciae et variae virginitatis amor	Acquaforte di Karel van Mallery o di Raphael Sadeler, 1591
g	1	Dignare me laudare te Virgo sacrata	<i>Uffizi della Beata Vergine</i>
h	1	Mater Dei me exaudi	Invocazione
j	1	Mater Consolationis	Titolo della Madonna rappresentata
k	1	Maria Mater Gratiae. Mater Misericordiae, tu nos ab hoste proteges e hora morte. Suscipe gloria tibi Domine qui natus es de virgine cum Patre Sancto Spiritu in sempiterna secula.	Tommaso de Kempis, <i>Cantico n. 40 e Breviario Romano</i>
m	6	Virgo salutiferi plena favore ave	Eberhard Billick, 1552
n	4	Summi Virgo parens inviolata Dei	Francesco Maturanzio, 1472-74; Benedetto Chelidonio, 1511
o	1	Mater amabilis o[ra] p[ro] n[obis]	<i>Litanie Lauretane</i>
p	4	<i>Iscrizione illeggibile/cancellata – altre differenti o commemorative</i>	-
q	1	Sum Genetrix illa Alma Dei meus iste Puellus est Deus et Matris filius atque Pater	Jaques de Zélandre, 1594

Tra tutte la più comune è la quinta (e) con nove esemplari (18,8%); a cui segue la seconda (b) e la dodicesima (m), con sei ciascuna (12,5%); la quarta (d) con cinque (10,4%); la prima (a), la tredicesima (n) e la quindicesima

(p) con quattro (8,3%); infine la terza (c) con tre (6,2%), mentre delle altre sette (f, g, h, j, k, o, q) abbiamo un unico esemplare noto (2,1%), di cui uno con l'iscrizione lungo la cornice coeva, conservato presso il Museo de



Figura 34. Joos van Cleve (seguace), *Madonna del Buon Consiglio*, già Bonhams, Londra, asta del 24/10/2018, lotto 25 (1580-1600)

Navarra di Pamplona¹⁰³ (cat. BAb2cbak) [fig. 26].

Nonostante la ripetitività del modello, alcuni esemplari, oltre quelli già analizzati, sono certamente degni di nota da un punto di vista iconografico in quanto presentano dettagli o aggiunte che potrebbero suggerire differenti letture rispetto all'originale o confermarne altre già viste e proposte per qualche replica, segno chiaro che si tratta di una tipologia di *Madonna con Bambino* utilizzata in modo flessibile a seconda delle esigenze della committenza. Alcuni esemplari del tipo B, con o senza cortina nello sfondo e raggruppati nella categoria derivata BBe, presentano, ad esempio, accanto al gruppo della Madonna con Bambino un vaso con dei fiori recisi, in prevalenza rose e gigli, a cui, in alcuni casi, si aggiungono tulipani, fiordalisi, anemoni, garofani e altri non facilmente identificabili, come nel caso di una tavola passata all'asta due volte nel 2016 (cat. BBe3cba), che presenta in primo piano

un vaso bianco ansato in ceramica, poggiato su un piano coperto da una tovaglia verde, con un ramo di gigli e una rosa bianca, circondati da anemoni, narcisi e garofani, alcuni dei quali sparsi sul piano¹⁰⁴ [fig. 34]. In questo caso è evidente come la composizione richiami simbologie legate alla Vergine e al Bambino, in particolare il ramo di gigli, la rosa bianca e i narcisi alludono al carattere virgineale di Maria e alla sua purezza (“un giglio delle valli | Come un giglio fra i cardi”, Ct 2,1-2), mentre garofani e anemoni, simboleggiano rispettivamente la Passione, suggerita dai semi del primo fiore a forma di chiodo, e il sangue offerto da Cristo attraverso l'Eucaristia quale alimento fortificante per la caducità umana, richiamata dalla fragilità del secondo fiore, il cui nome deriva dal greco *ἄνεμος*, ossia vento¹⁰⁵. Ancora una volta, quindi, si ribadiscono i due punti fermi che questo tipo di soluzione iconografica sintetizza, ossia l'Incarnazione e la Passione di Cristo, a cui segue la Resurrezione. Una tipologia che potrebbe essere collegata a queste ultime varianti è quella, nota in un unico esemplare, in cui il gruppo è “intégré dans le médaillon d'un tableau à fleurs”¹⁰⁶, con rose, garofani, tulipani, papaveri, anemoni e altri fiori, custodito presso il Klooster van de Grauwzusters di Hasselt in Belgio (cat. BBc1dba).

Una variante, certamente legata alla simbologia botanica, è quella della *Madonna del Roseto*¹⁰⁷, individuata nelle categorie derivate senza iscrizione (CAa) e con iscrizione (CAb). La Vergine con il Bambino che teneramente l'abbraccia è sistemata entro un giardino chiuso da un muretto basso e una siepe di rose rosse, com'è il caso di un olio su tela passato all'asta nel 2015¹⁰⁸ (cat. CAa7dbb) [fig. 35], secondo una tipologia iconografica ampiamente diffusa fin dal principio del XV secolo, interpretata da artisti come Stefano da Verona, Van Eyck, Lochner, Schongauer, Botticelli, Luini e tanti altri. Il richiamo è ancora una volta al *Cantico dei cantici* per quanto riguarda il piccolo giardino chiuso: “Giardino chiuso tu sei, sorellina mia, sposa, giardino chiuso, fontana sigillata” (Ct 4,12), mentre le rose rosse richiamano il sangue dei martiri¹⁰⁹ che circondano la Ver-



Figura 35. Ambrosius Benson (seguace), *Madonna del Roseto*, già Dorotheum, Vienna, asta del 20/11/2015, lotto 28 (XVI sec.); Figura 36. Anonimo dei Paesi Bassi meridionali, *Madonna del Roseto*, Odessa, Museum of Western and Eastern Art (1570-1600)



gine e il Bambino, costituendone un omaggio, ma anche un richiamo all'appellativo *Rosa mistica* delle *Litanie Lauretane*¹¹⁰. Alcune di queste opere presentano, in aggiunta, una colomba in volo che giunge da sinistra per chi guarda, con sullo sfondo, entro un bagliore luminoso, il tetragramma biblico יהוה indicating the name unpronounceable of God. Tra le opere più rappresentative di questo gruppo è certamente quella del Museum of Western and Eastern Art di Odessa (cm 106,8x76, cat. CAb4dbem), che si completa con l'iscrizione (m), posta in basso entro un cartiglio, "Virgo salutiferi plena favore ave", un pentametro tratto da una orazione latina composta per la festa della Circoncisione di Gesù dal carmelitano Eberhard Billick, recitata il primo gennaio 1552 durante il Concilio di Trento e pubblicata a Venezia nel medesimo anno, presente in almeno altre cinque repliche, di cui altre due con il roseto¹¹¹ [fig. 36]. La soluzione compositiva di Odessa, legata strettamente anche al testo di Billick ed in particolare al ruolo dello Spirito Santo

nell'Incarnazione della Parola nel seno della Vergine¹¹², presenta una serie di elementi strettamente legati alla dottrina mariana ribadita dal Concilio Tridentino, in particolare sul ruolo di Maria quale mediatrice unica verso Dio. La presenza, ad esempio, delle tre persone divine in contemporanea – il Padre sotto forma di tetragramma, lo Spirito Santo sotto forma di colomba e il Figlio che abbraccia la madre – sottolinea non solamente il dogma trinitario, ma mette in evidenza come Maria sia contemporaneamente figlia del Padre, sposa dello Spirito Santo e madre di Cristo, ovvero sia figlia, sposa e madre del suo stesso figlio. Fatto quest'ultimo che presuppone non solo la sua verginità permanente, ma anche il suo ruolo di avvocatessa presso l'Altissimo, vista la stretta relazione tra lei e le tre persone divine. A completare la scena, che si svolge entro l'*hortus conclusus*, è la siepe di rose, alternate bianche e rosse, che rispettivamente rappresentano, come abbiamo visto, la purezza e il carattere virginali di Maria o più in generale



Figura 37. Anonimo di Bruges, *Madonna del Roseto*, Baltimora, The Walters Art Museum (1550-1600). © The Walters Art Museum Baltimora; Figura 38. Gruppo Isenbrant, *Notre-Dame de Reconrance*, Loudun, chiesa di Saint-Hilaire du Martray

delle sante vergini e il sangue dei martiri, cosicché il dipinto assume il significato profondo di una teofania entro un giardino paradisiaco in cui vivono i santi martiri e le sante vergini, che vede al centro Maria, quale sposa casta del suo stesso figlio, morto e risorto per la salvezza dell'umanità.

Altre tre varianti della *Madonna del Roseto*, in cui è utilizzata la composizione rogiegeriana, sono quelle con una fontana da cui sgorga dell'acqua; con un albero carico di frutti sopra la siepe di rose o con della frutta sistemata al lato del gruppo. Del tipo con la fontana sono noti tre esemplari, uno presso il The Walters Art Museum di Baltimora (cm 104,2x73,5, cat. CAB3dbbn) [fig. 37], un altro passato all'asta nel 2007¹¹³ (cm 99x74,3, cat. CAa6dbb) e un ultimo custodito presso il New York Historical Society Museum and Library (cm 56,5x41, cat. CAa18dba). In tutti e tre i casi, a sinistra, è rappresentato un piano in muratura con bordo modanato su cui si erge una colonnina con

sopra una fontanella da cui sorge acqua limpida che va a cadere sul muretto sottostante, dov'è poggiato, solo nei primi due, un bacile vuoto sistemato in modo da star fuori dalla direzione dello zampillo. Nell'esemplare di Baltimora è presente l'iscrizione (n) "summi Virgo parens inviolata Dei", che ritroviamo anche in altre tre repliche¹¹⁴ tra cui la già citata *Notre-Dame de Reconrance* di Loudun [fig. 38], e la fontanella è costituita da una testa di ariete che funge da doccia, come nel caso newyorkese; mentre nel dipinto passato all'asta, accanto al bacile, è posato un giglio bianco reciso e non appare alcuna iscrizione, anche se in basso è presente il cartiglio che avrebbe dovuto accoglierla.

Certamente interessante è l'iscrizione tratta dal pentametro del primo distico di una elegia dell'erudito e umanista perugino Francesco Maturanzio dedicata all'Assunzione della Vergine, composta – secondo quanto riportato nel titolo – nell'isola di Scarpanto del Dodecaneso

durante il suo viaggio in Grecia tra il 1472 e il 1474¹¹⁵. Verso poi ripreso dal benedettino di Norimberga Benedetto Chelidonio in una supplica alla Madonna di sette distici elegiaci – per lo più frutto di una riproposizione di versi del teologo e beato carmelitano Giovanni Battista Spagnoli detto Mantovano – pubblicata nel 1511 nel volume illustrato con le incisioni sulla vita della Vergine di Albrecht Dürer¹¹⁶. Data quest'ultima che vale quale *post quem* non tanto per le raffigurazioni della *Madonna del Roseto* in cui è presente l'iscrizione, tutte databili alla seconda metà Cinquecento, quanto piuttosto per la venerata immagine di Loudun [fig. 38], certamente più prossima, come cronologia, al dipinto di Budapest, soprattutto per quella carnagione d'un pallore alabastrino, il carminio del manto trattato con sottili velature di grigio venate di bianco sui bordi, l'alta fronte del Bimbo e le labbra a cuore.

Tornando alla questione iconografica relativa alla fonte, presente nei dipinti pocanzi citati [fig. 37], il collegamento che appare più immediato è certamente con le parole del *Cantico dei Cantici* riferite alla “fontana che irrori i giardini, pozzo d'acque vive e ruscelli sgorganti dal Libano” (Ct 4,15), che irrigano l'*hortus conclusus* (Ct 4,12), in cui crescono rigogliose le rose rosse – simboleggianti il sangue versato di Cristo e dei martiri, come abbiamo visto – e al cui centro siede Maria con Cristo, virgulto germogliato dalle radici del tronco di Iesse (cfr. Is 11,1). Il piccolo bacile, presente in due delle tre repliche, sistemato accanto all'acqua zampillante sembra piuttosto richiamare l'incontro tra Gesù e la samaritana (Gv 4,1-42), in particolare quando quest'ultima “lasciò la brocca, andò in città e disse alla gente: «Venite a vedere un uomo che mi ha detto tutto quello che ho fatto. Che sia forse il Messia?»” (Gv 4,28-29). Momento con cui si chiude il dialogo tra la donna e Cristo, il quale le rivela che “chi beve dell'acqua che io gli darò, non avrà mai più sete, anzi, l'acqua che io gli darò diventerà in lui sorgente di acqua che zampilla per la vita eterna” (Gv 4,14). Parole che sembrano chiaramente evocate dalla fonte da cui, appunto, zampilla acqua limpida di “vita eterna”, ma che non riempie la ciotola che resta vuota, che è



Figura 39. Anonimo, *Madonna del Roseto*, già Kunsthau Lempertz KG, asta del 21/05/2022, lotto 2015 (1550-1600)

chiaramente quella con cui la samaritana era andata ad attingere l'acqua dal pozzo di Giacobbe. Infine, per quanto riguarda la testa di ariete, rappresentata in due dei tre esemplari, il rinvio potrebbe essere al sacrificio dei due arieti e del giovenco da parte di Mosè, compiuto in occasione dell'ordinazione di Aronne e dei suoi figli, con un rito in cui il sangue è utilizzato per ungerli e per purificare l'altare, mentre l'acqua per lavare viscere e zampe (Lv 8,1-36). L'ariete sacrificato, sul cui capo posero le mani Aronne e i suoi figli, rappresenta Cristo, che con il suo sangue toglie i peccati del mondo e attraverso l'acqua, come abbiamo visto, offre la vita eterna.

Per quanto attiene la variante della *Madonna del Roseto* con dietro alla siepe di rose un albero carico di frutta, sono quattro gli esemplari rintracciati, tutti su tavola. Il primo passato all'asta nel 2022, ma noto fin dal 1935¹¹⁷ (cm 122x94, cat. CAa2dba) [fig. 39]; un altro al M-Museum di Loviano (Belgio), ma proveniente dalla chiesa di San Giovanni Battista¹¹⁸



Figura 40. Ambrosius Benson (seguace), *Madonna del Roseto*, già Parigi, Galerie Nicolas Lenté (2023), rif. 101222 (XVI sec.)

(cm 120x91, cat. CAa12dbk) e infine altri due, rimasti fino ad ora inediti, uno al castello Viarmes in Francia (cm 103x72, cat. CAa13dba) e l'altro passato all'asta nel 2023¹¹⁹ (cm 120x93, cat. CAa16dbb). L'albero carico di frutta, secondo Rabano Mauro e Melitone di Sardi, rappresenta Cristo, "in riferimento al suo ruolo nella storia della Redenzione e al suo rapporto con Maria, intesa a sua volta come figura della Chiesa: sicché essi sarebbero un'allegoria di Cristo in croce"¹²⁰. Si tratta generalmente di alberi di mele o pesche, specie che dimorano entrambe "nella prospettiva allegorica, all'interno del concetto di *pomum*, col quale si alludeva in generale ai frutti, e in particolare a quelli sferici"; infatti con il lemma *malus*, presente diverse volte nella *Vulgata* e oggi tradotto come cedro, si identifica normalmente, ma in modo filologicamente inesatto, "l'edemico albero della conoscenza del bene e del male, rinviando nella patristica alla dottrina della *satisfacio*"¹²¹. In tal senso Cristo è identificato

come "il nuovo Adamo e la Vergine la nuova Eva", cosicché "Maria rinvia all'albero della salvezza e della vita, che è omologo antitetico a quello della conoscenza" e "il profumo del frutto del melo è inteso appunto ancora come Cristo, con valenza salutarifera"¹²². Un richiamo che ritroviamo anche in altre repliche con un più generico paesaggio, dove a dominare è sempre un albero, di cui in alcuni casi è visibile solo il tronco (cat. CA1dbb, CA5dba, CA6dba, CA9dbb, CAa18dba), in altri la chioma (cat. CA2dda, CA7dba) e in altri entrambi (cat. CA8dba), sistemati sempre dietro la Vergine¹²³.

Simile, ma differente, è la serie delle opere in cui i frutti, pere, mele e/o ciliegie, a volte accompagnati da un giglio, sono invece colti e poggiati sul muretto che circonda la Vergine col Bambino alla loro destra. Si tratta di sei dipinti su tavola, di cui quattro passati all'asta o sul mercato antiquario¹²⁴ (cat. CAa1dbb, CAa4dbb, CAa2dbbn), uno dei quali inedito ed emerso a Parigi nel 2023¹²⁵ (cm 79x94, cat. CAa15dbb) [fig. 40]; uno allo Stadsmuseum Kortrijk di Courtrai¹²⁶ (cm 104x74,5; cat. CAa5dca) e uno al Memlingmuseum di Bruges¹²⁷ (cm 63x48, cat. CAa9dbb). In tre casi troviamo pere e ciliegie (cat. CAa4dbb, CAa5dca, CAa15dbb), in un caso le sole ciliegie (cat. CAa9dbb), in un caso le mele e un giglio (cat. CAa1dbb) e infine in un altro un cesto con delle mele e un giglio con accanto le ciliegie (cat. CAa2dbbn). La cotogna, che assume l'aspetto di una pera o una mela aventi medesimo significato¹²⁸, rappresenta la tentazione che inganna i fanciulli, i quali addentandola restano amaramente delusi¹²⁹, tuttavia legata a Cristo allude all'opera di redenzione dal peccato originale da lui operata¹³⁰. La ciliegia, altrimenti nota come frutto del Paradiso, assume ugualmente una doppia valenza, da una parte, offerta come premio della virtù simboleggia il cielo¹³¹, dell'altra è ritenuto "frutto proibito" come le mele, quindi allusione all'opera redentrice di Gesù¹³². Il giglio, infine, come abbiamo visto, allude al carattere virginale di Maria e alla sua purezza.

Similmente, in altre quattro repliche, troviamo ugualmente la frutta sistemata su un'al-

zatina, in un piatto o semplicemente posata su un piano, sempre accanto al Bambino che abbraccia la Vergine. In due dipinti, entrambi passati all'asta, ritroviamo il gruppo in un interno con una finestra da cui si scorge un paesaggio, con in primo piano, su un tavolo, delle mele e delle pere accanto ad un vaso con fiori, nel primo dipinto (cm 38,7x31,8, cat. CC1cag), mentre nell'altro un'alzatina contenente pesche, mele – di cui una tagliata – e uva bianca e nera¹³³ (cm 104x75, cat. CC3bba). Molto simile a quest'ultimo, ma senza davanzale della finestra, quindi si suppone ambientato in un esterno, è un altro dipinto – passato sul mercato antiquario nel 2020 – dove l'alzatina, sistemata su un tavolo coperto da una tovaglia verde con sopra una mela, contiene ugualmente una pesca, delle mele, dell'uva, sia bianca che nera e una pera¹³⁴ (cm 108x77, cat. CA3cba). In un ultimo caso [fig. 41], infine, la frutta – uva bianca e nera e delle pere – è collocata entro un piatto metallico poggiato su un piano verde in primo piano – dov'è presente anche un chicco d'uva bianca – che separa il gruppo, immerso in un omogeneo fondo scuro, dallo spettatore (cm 68x48, cat. BBe5dbg)¹³⁵. Ovviamente il significato dei *pomum*, ossia pesche, pere e mele, già illustrato, è identico, mentre l'uva è simbolo del vino eucaristico, quindi del sangue versato per la redenzione dell'umanità, il cui concetto si amplifica se vengono associati grappoli di uva bianca e nera, che probabilmente si riferiscono all'episodio evangelico del colpo di lancia inferto a Cristo crocifisso, dalla cui ferita “ne uscì sangue e acqua” (Gv 19,34)¹³⁶. La presenza dell'uva, richiamando il torchio mistico agostiniano¹³⁷, chiarisce bene la valenza soterica della rappresentazione: l'uva-Cristo si offre per essere pigiata per ottenere il vino-sangue che redime l'umanità dal peccato originale¹³⁸, rappresentato, appunto, dai pomi, siano essi mele, pesche o pere.

Altre interessanti varianti di questa particolare iconografia sono quelle che presentano l'aggiunta di uno o due angeli; quelle con altre scene poste ai lati a corredo di quella principale; quelle in cui il Bambino o Maria indossano delle collane e infine altre, pur rare ma presen-



Figura 41. Anonimo dei Paesi Bassi meridionali, *Madonna con Bambino con uva e pere*, già Madrid, asta Ansorena del 20/07/2016, lotto 146 (1550-1600)

ti, con il gruppo orientato a destra anziché a sinistra, similmente a quanto avveniva nel prototipo rogeriano, ma senza alcun paesaggio.

I dipinti rintracciati con presenti degli angeli sono solamente quattro, di cui uno rimasto ancora inedito. Il primo, menzionato già nell'elenco stilato da De Vos (cm 95,3x71,1, cat. BBb1aba) e passato all'asta nel 2000¹³⁹, presenta la Vergine con il manto rosso, privo di bottoni per fissarlo alla tunica verde, che stringe dolcemente a sé il Bambino, vestito con una tunicella trasparente, affiancati alla loro destra da un angelo vestito con una lunga tunica bianca, che sposta una pesante cortina verde scura sistemata alle loro spalle. Differenti sono gli altri tre esemplari, di cui uno noto solo tramite una immagine in bianco e nero, abbastanza simili tra loro, due dei quali di dimensioni ridotte e stilisticamente molto prossimi, tanto che potrebbero provenire dalla medesima bottega. In questi ultimi due esemplari, infatti, la Vergine, abbigliata con un ampio mantello privo di bottoni per tenerlo alla tunica – rispettivamente verde e rossa nel di-



Figura 42. Anonimo anversese, *Regina Caeli*, già Aletheia Subastas, Barcellona, asta del 17/06/2021, lotto 364 (1580-1600)

pinto noto a colori – è abbracciata dal Bambino vestito con una tunica che lo copre fin sopra le caviglie, del medesimo colore del mantello della madre, incoronata da due piccoli angioletti sopra la sua testa. Quella nota solo attraverso una immagine in bianco e nero, custodita in una collezione privata a Vitoria-Gasteiz in Spagna¹⁴⁰ (cm 18x14, cat. BBb3aea), presenta i due angeli con tuniche di differente colore, mentre l'altra, passata all'asta nel 2021 [fig. 42], della medesima tonalità di rosso della tunica della Vergine¹⁴¹ (cm 24x19, BBb2aea). Ultimo caso è infine un trittico a fondo oro custodito presso la chiesa di Saint-Thomas-de-Cantorbéry a Sint-Kruis in Belgio¹⁴² (cm 50x51x17, cat. D1dbb), in cui ai due angeli reggi corona che sovrastano la Vergine col Bambino, se ne aggiungono altri due laterali, rappresentati nelle portelle, abbigliati con tunica e stola a sinistra e piviale a destra, che suonano rispettivamente una ribeca e un liuto. Nei quattro casi elencati gli angeli assumono differenti valenze e quindi distinti significati. Nel primo l'angelo, affiancando il gruppo e

spostando il drappo verde alle loro spalle, funge da elemento rivelatore che richiama l'attenzione del riguardante direttamente sui protagonisti, che diventano epifania del Verbo incarnato, morto e risorto per la salvezza dell'umanità. Negli altri tre casi, estremamente simili tra loro, come abbiamo visto, due angioletti hanno invece la precisa funzione di incoronare la Vergine con un prezioso diadema, che sancisce la regalità della madre di Dio in perfetta armonia col Creato, richiamata nel trittico dagli angeli musicanti. La relazione è ancora una volta con le *Litanie lauretane*, in particolare le originali otto corone regali – oggi, nella nuova versione, divenute tredici – con cui terminano prima delle invocazioni finali. Maria è infatti incoronata come regina degli angeli, dei patriarchi, dei profeti, degli apostoli, dei martiri, dei confessori, delle vergini e di tutti i santi. Motivo per cui è “regina del Cielo e della terra per ragione naturale e ragione divina, per esser Ella madre, sposa e figlia della SS. Trinità”¹⁴³. Un concetto che, come si è più volte sottolineato, si continua a leggere in questa soluzione iconografica, stavolta ulteriormente ribadito dalla corona posta sopra il capo della Regina del Cielo.

La variante con scene che circondano la nostra iconografia più solita è nota in un solo esemplare, rimasto fino ad ora inedito, passato all'asta nel 2017¹⁴⁴ (cm 57,3x53,9, BAc1dbf) [fig. 43]. Maria è ritratta con indosso un ampio mantello porpora con orli ricamati in oro, fissata ad una sopratunica, ugualmente porpora, attraverso due broche – di cui solo quella sinistra visibile – in oro trilobata con rubino centrale, tre smeraldi sui lobi e altrettante perle attorno, unita all'altra tramite un doppio nastro di seta bianco, che termina con due pendenti ad anelli d'oro intervallati da perle. Sotto indossa una tunica scura, orlata sulle maniche da un ricamo dorato, e una camicia bianca. Porta i capelli dorati sciolti sulle spalle, coperti sul capo da una cuffia bianca fermata da un velo trasparente che le copre la fronte, mentre il Bambino è avvolto da una banda trasparente, quasi impalpabile, che prosegue sotto i piedini sul manto della madre. L'immagine è circondata da una fascia dipinta coeva



Figura 43. Anonimo dei Paesi Bassi Merionali, *Madonna con Bambino, Evangelisti, Annunciazione e Crocifissione*, già Sotheby's, Londra, asta del 19/01/2017, lotto 312 (1604-1620 ca)

ornata da grottesche dorate con vasi, volute ed elementi vegetali su fondo ocre, che circondano quattro tondi sugli spigoli con gli evangelisti; due ovali lungo i lati verticali con le scene dell'Annunciazione, a sinistra, e della Crocifissione a destra, ciascuno accompagnato da un

cartiglio che riporta il nome del santo o un richiamo esplicito alla scena rappresentata¹⁴⁵. Nella traversa alta è rappresentato, tra le nuvole entro un rettangolo, il monogramma gesuitico, mentre in basso, entro un cartiglio è riportata una lunga iscrizione (q) latina riferita alla



Figura 44. Anonimo dell'Italia meridionale, *Madonna con Bambino*, già Bruxelles, asta Galerie Moderne del 22/11/2016, lotto 549.

Vergine: “sum Genetrix illa Alma Dei meus iste Puellus est Deus et Matris filius atque Pater”.

L'iscrizione, unitamente al monogramma gesuitico in alto, portano a credere che quest'opera provenga da qualche Collegio della Compagnia, molto probabilmente quello di Bruxelles, aperto nel 1604¹⁴⁶, visto che si tratta del primo di due distici di un enigma del gesuita Jaques de Zélandre, composto attorno al 1594¹⁴⁷. Tale enigma, riportato nel manoscritto *Le passe-temps. Mémoire d'un gentilhomme de la chambre de Philippe II, de 1587 à 1602* di Jehanne Lhermite, oggi custodito presso la KBR di Bruxelles (ms. II 1028), pur rimasto inedito fino al 1890¹⁴⁸, probabilmente circolava negli ambienti gesuitici dei Paesi Bassi Meridionali e non è escluso che a dettare l'iscrizione del dipinto in questione – che è un *apax* tra tutte quelle catalogate, anche per il fatto che non si tratta di una invocazione, né di una preghiera – sia stato lo stesso Zélandre, fatto che circonda sia il luogo di produzione, sia la cronologia di realizzazione, che non può andare oltre il secondo decennio del XVII secolo.

Dati che sembrano trovare conferma anche da un punto di vista stilistico.

L'iconografia e l'iscrizione di questo unico esemplare non fa altro che confermare in modo definitivo quella individuata per gli esemplari senza scene attorno, ossia il riferimento all'Incarnazione, la Passione e morte di Cristo, a cui segue la Resurrezione. Il primo episodio è richiamato dall'*Annunciazione*, rappresentata a sinistra con sotto l'iscrizione recante le parole rivolte dall'Arcangelo Gabriele a Maria: “Ave grazie plena” (Lc 1,28), mentre il secondo con la *Crocifissione* a destra con sotto le parole: “Crucifixus est mortuus est”, riprese dal *De Carne Christi* di Tertulliano¹⁴⁹, con cui ben si chiarisce la natura umana del Salvatore e anche il paradosso della fede, riassunto dal noto motto, erroneamente attribuito al filosofo cartaginese, *credo quia absurdum*. L'incarnazione e la morte, quindi, come prove definitive dell'umanità di Cristo, condizione imprescindibile per la salvezza dell'umanità. Fatti storici che non si sarebbero mai verificati senza quel *fiat* della Vergine che, infatti, è esplicitamente indicata come genitrice del figlio di Dio, suo stesso padre e sposo nell'iscrizione in basso. Una rivelazione tramandata degli evangelisti rappresentati ai quattro angoli: la Parola, divenuta carne attraverso Maria, ritorna a diventare Parola di salvezza attraverso la testimonianza del Dio fatto uomo, morto e risorto. In tal senso quest'opera assume una valenza didascalica ed esplicativa rispetto a quelle che vedono il solo gruppo della Madonna con Bambino.

Per quanto attiene la presenza di monili indossati al collo da Maria o Gesù, abbiamo due soli casi. Il primo, noto unicamente attraverso un'immagine in bianco e nero, con la Vergine che porta una collana composta da una serie di piccoli cerchi stellari affiancati¹⁵⁰ (cm 33x26, cat. BBg2cda) e un secondo, molto interessante e inedito, che vede invece il Bambino indossare una collana formata da sfere di corallo distanziate dotata di un pendente, ugualmente in corallo, a croce patente (cm 76x63; cat. BB73dbb) [fig. 44]. Si tratta in realtà di un rosario in corallo, materiale menzionato già nel *Vecchio Testamento* tra quelli più belli e preziosi (Lam 4,7; Gb 28,18) e che in ambito

cristiano viene spesso utilizzato per il confezionamento di amuleti, che nella pittura dal XIII secolo in poi, risultano specialmente legati alla figura di Cristo¹⁵¹. Oggetti apotropaici che dopo la riforma tridentina vengono progressivamente sostituiti, nei dipinti, proprio del rosario marino, anche in corallo, che mantiene il medesimo significato simbolico, ma ripropone l'uso di pregare attraverso le corone da sgranare, soprattutto nel meridione italiano¹⁵². Costatazione che, unitamente ad una certa tendenza al realismo della resa anatomica ed espressiva dei volti e delle capigliature, porta a considerare questo dipinto come il prodotto di qualche bottega meridionale italiana. Sempre in corallo sembra realizzata la spilla a cuore della Vergine in un altro dipinto, ugualmente rimasto inedito, passato all'asta nel 2020 (cm 84x60, cat. BB90dbb) come seguace di Guillaume Benson¹⁵³. In questo caso il significato sembra legato al culto del Sacro Cuore di Maria e Gesù diffuso soprattutto a seguito delle opere di Jean Eudes nella seconda metà del XVII secolo in Francia¹⁵⁴, mentre l'utilizzo del corallo rosso, pare rinviare al sangue dei martiri, di cui Maria è regina, come già si è detto.

Per concludere l'analisi dei vari tipi iconografici, occorre far cenno alle opere in cui compare il nostro solito gruppo della Vergine e suo Figlio che l'abbraccia rivolta a destra anziché a sinistra, sempre a mezzo busto, con fondo privo di paesaggio. Fino ad ora, infatti, tale soluzione era nota, come già abbiamo visto, in tre soli esemplari: due miniature con paesaggio retrostante (cat. CB1aea, CB3ada) [fig. 19] e la tavola del Museo Lázaro Galdiano di Madrid (cat. CB2aba) [fig. 11] ambientata in un interno domestico, ma ritenuta frammento di un'opera più ampia che prevedeva la figura intera della Vergine¹⁵⁵. Una rarità circoscritta anche cronologicamente, con una forbice compresa tra il 1510 e il 1520, che portava ad affermare come le due miniature appena menzionate fossero “los únicos ejemplares que presentan esta configuración”, visto che quella madrilenia non va considerata, come abbiamo visto, tra gli esemplari a mezzo busto¹⁵⁶. Aver rintracciato quindi due esemplari più tardi, di



Figura 45. Anonimo, *Madonna con Bambino*, Collezione privata (XVII secolo)

cui uno purtroppo non più rintracciabile, ma descritto in modo inequivocabile nel 1892, costituisce un fatto rilevante che dimostra come il prototipo rogeriano non sia mai stato, in realtà, del tutto abbandonato. Il primo è un olio su carta incollato su tela in collezione privata (cm 59x48, BBd1dbe) [fig. 45], databile allo scorcio XVII secolo, che vede la Vergine abbigliata con un manto violetto con bordi ricamati a fili d'oro, fermato alla tunica carminio attraverso due broche in oro con pietra nera centrale, di cui una non visibile perché coperta dal Bambino, unite tra loro attraverso un doppio nastro nero con nei lembi due anelli in oro che reggono delle gocce in cristallo trasparente. Sul capo, contornato da un'aureola circolare dorata, porta una cuffia bianca e un velo trasparente che ricade lungo le spalle, mentre Gesù, con aureola a raggi, è avvolto da una sottile e trasparente banda che ricade dal braccio sinistro. Dietro al gruppo si intravede una cortina in broccato. Di fatto si tratta, da un punto di vista iconografico, del tipo con cortina sullo sfondo (BBa) semplicemente in controparte, anche se è uno dei 15 rari casi in cui il nastro che unisce i fermagli del manto è

nero¹⁵⁷: un rimando, probabilmente, al lutto per la futura perdita del Figlio.

Diverso è il caso dell'altro esemplare rintracciato, andato probabilmente perduto, visto che già nel 1892 “malheureusement il a beaucoup souffert, et l'on y voit la trace de nombreux et maladroits repeints”¹⁵⁸. L'opera, un olio su tavola di piccole dimensioni (cm 50x34, cat. BBd2db-) già presso la collezione De Vaux di Vitry-sur-Seine in Francia, è indicata nell'*Inventaire général des richesses d'Art de la France. Musée-Bibliothèque de Grenoble*, come quella che “offrant la plus grande analogie” con gli esemplari del Musée de Grenoble (cat. BA19dbbe), della chiesa di Saint-Hilaire de Martray di Laudun (cat. BA29dban) e un altro in collezione La Roche di Nantes, oggi irrintracciabile¹⁵⁹ (cat. BB79db-). Tale dichiarata analogia con due dipinti noti, permette di ritenere che l'opera perduta fosse una versione in controparte del nostro modello, mentre la puntuale e analitica descrizione sembra riferirsi ad un'opera cronologicamente collocabile forse alla prima metà del XVI secolo. La Madonna, “tournée à droite et non à gauche”, aveva la testa coperta da un velo con una “couronne d'or enrichie de nombreuses pierres précieuses”, la tunica con bordi di pelliccia sui polsi e il mantello con un orfrey sul bordo tempestato di pietre preziose e quadrilobi in smalto bianchi, senza alcun fermaglio che lo fissasse sui lembi o all'abito sottostante. Il resto dell'opera era “identique avec les trois peintures que je viens de décrire comme composition et comme couleur”, ossia con la tunica nera, la camicia bianca e il manto rosso per quanto riguarda la Vergine, mentre Gesù portava la solita banda trasparente che lo avvolgeva¹⁶⁰. La corona in oro con pietre preziose, ma soprattutto la bordura del mantello con rubini, perle, smeraldi e smalti – che ritroviamo solamente nell'esemplare della collezione Cajetans Vilella di Barcellona (cat. CC6aba) – sembra richiamare le preziosità decorative adottate da Van Eyck nel *Polittico dell'Agnello Mistico* o nella *Madonna del Cancelliere Rolin*, ad esempio, riprese in qualche opera anche da van der Weyden, com'è il caso della piccola *Virgo Lactans* del Museo Tyssen-Bornemisza di Madrid, ma anche in

qualche primo prototipo del nostro modello, almeno per la corona, come quello Carvalho (cat. AA1aab), quello di Tournai (cat. AA4aac) o infine quello siglato CTR (cat. AA7aab), dato che potrebbe far ipotizzare una datazione anche più alta, magari al tardo Quattrocento. Per quanto riguarda la lettura iconografica, per quanto possibile attraverso la sola descrizione, il rimando è alle otto corone regali delle *Litanie Lauretane* che individuano, come si è già ribadito, la Vergine come regina degli angeli, dei patriarchi, dei profeti, degli apostoli, dei martiri, dei confessori, delle vergini e di tutti i santi.

In chiusura, senza dubbio, è doveroso un cenno sulle quindici iscrizioni individuate nei dipinti, a cui se ne possono aggiungere altre due presenti lungo altrettante cornici, che si è ritenuto di non inserire in catalogo perché non del tutto pertinenti¹⁶¹. Escluse le tre già analizzate (m, n, q), quelle illeggibili (p) e una, già menzionata, riferita al titolo dell'immagine (j), le altre sono tratte da varie fonti: dalle Sacre Scritture alle incisioni, fino a suppliche, giaculatorie, inni o precì.

Per quanto riguarda le Scritture, abbiamo una citazione neotestamentaria, tratta dal *Vangelo di Luca* (Lc 1,28), presente in sei repliche, riferita all'Annunciazione: “Ave Maria Gratia Plena” (b) e una veterotestamentaria ripresa, come si è già detto, dal *Cantico dei Cantici* (Ct 2,6), presente in nove dipinti: “leva ejus sub capite meo et, dextera illius amplexabitur me” (e). Tratte da incisioni sono invece due iscrizioni, una da una acquaforte di Jan Sadeler I su disegno di Annibale Carracci¹⁶², presente in due opere: “Pro puero mater vigilat, pro matre puellus, Virgo parensque oculis, corde animoque puer” (c); l'altra invece, presente in un solo dipinto (cat. BA7dbaf), deriva da ben due incisioni intitolate *Delicia Virginitatis*, dove è riportato come primo distico di una più lunga composizione, una incisa da Raphael Sadeler nel 1591, su disegno di Jan van der Straet detto Stradanus, raffigurante la Madonna con il Bambino tra Santa Barbara e Santa Caterina attorniate da angeli con cesti e corone di rose e fiori, e un'altra, molto simile ma senza le sante laterali, di Karel van Mallery¹⁶³: “et tu sancte Puer tuoque o Purissima Mater delicia et varia

virginitatis amor” (f). Molto probabilmente è da quest’ultima incisione che venne ripreso il distico riportato nel dipinto, visto che in quella di Sadeler l’incipit dell’iscrizione è “Et sancte Puer...”, mentre quella di Mallery corrisponde esattamente alla nostra: “Et tu sancte Puer...”.

Da suppliche, giaculatorie, inni o precì derivano invece le altre sei iscrizioni. Una supplica sembra essere l’iscrizione “Mater Dei me exaudi” (h), mentre, ancora una volta, dalle *Litanie Lauretane* è tratta l’invocazione “Mater amabilis ora pro nobis” (o), entrambe presenti in un solo dipinto. Da una giaculatoria, che la tradizione fa risalire alle parole che il buon ladrone crocifisso accanto a Gesù avrebbe rivolto alla Vergine, deriva l’invocazione “o Mater Dei memento mei” o “Beata Mater Dei memento mei” (d), presente in sei dipinti, che si completava con le parole “peccatoris atque rei, acquæductus gratiarum, dona fontem lacrymarum, advocata peccatorum, portas aperit Cælorum”. Una invocazione ripresa poi da San Francesco Saverio, che si dice la recitasse spesso durante la giornata, e da San Giuseppe da Copertino, che la completava antepoñendovi le parole “refugium peccatorum”¹⁶⁴. Da un inno che veniva cantato dopo la lettura di un passo del *Cantico dei Cantici* (Ct 6,10) durante l’anno e nel periodo natalizio, previsto dagli *Uffizi della Beata Vergine*, sono tratte le parole “dignare me laudare te Virgo sacrata” (g), presenti in una sola opera, a cui il coro rispondeva “da mihi virtutem contra hostes tuos”¹⁶⁵. Le stesse parole, secondo la tradizione, sarebbero state pronunciate da Duns Scoto a Parigi nel 1307, mentre si accingeva ad entrare nell’aula della Sorbona per discutere dell’Immacolata Concezione¹⁶⁶. Più complessa risulta l’analisi dell’iscrizione, presente in una sola replica, “Maria Mater Gratia. Mater Misericordia, tu nos ab hoste proteges e hora morte. Suscipe gloria tibi Domine qui natus es de virgine cum Patre Sancto Spiritu in sempiterna secula” (k), che sembra il risultato dell’unione di due distinte composizioni. La prima parte, infatti, è la celebre quartina di Tommaso de Kempis, parte del *Cantico n. 40*, mentre la seconda – pur con una variazione iniziale – è la parte terminale dell’Inno che si cantava nei

primi e secondi vesperi nell’ultima domenica di ottobre, festa del Redentore, ma anche nell’ottava di Natale, nelle feste mariane e nella vigilia dell’Epifania secondo il *Breviario Romano*¹⁶⁷. Infine i versi, presenti in quattro repliche, “felix [namque] es sacra Virgo Maria et omni laude dignissima quia ex te ortus est sol iustitiæ Christus Deus nostris” (a), sono tratti dal responsorio mattutino degli *Uffizi della Beata Vergine*, che poteva essere recitato al posto del *Te Deum*¹⁶⁸.

V. Conclusioni

L’ideazione formale del tutto nuova del pittore di Tournai per una *Madonna dell’Umiltà*, pensata al medesimo tempo come una Ἐλεούσα o Γλυκοφιλόυσα con evidenti richiami passionisti, ebbe un seguito senza precedenti – soprattutto attraverso una rielaborazione successiva a mezzo busto, che la trasformò, come abbiamo visto, in una *Madonna del Buon Consiglio* e perfino in una *Madonna della Consolazione* o una *Madonna del Roseto* – e al momento va considerato, vista la consistenza del corpus di repliche e rielaborazioni iconografiche che ammonta a ben 230 esemplari, un caso estremamente singolare per la storia dell’arte occidentale.

Pur non essendo, di fatto, l’unica opera ideata da van der Weyden replicata in decine di esemplari, rappresenta un *unicum* anche per il fatto che – pur mantenendo la medesima soluzione iconografico-formale – è stata in tre secoli più volte rielaborata, facendogli assumere significati iconologici sempre nuovi e distinti, tanto che alcune di queste “repliche” hanno assunto una loro precisa e distinta efficacia, essendo ritenute addirittura delle *Gnadenbild*, con valenza quindi taumaturgica e miracolosa, come quelle di Sammarei, Tervuren o Loudun. Altri casi – come le più celebri *Virgo Lactans*, una che rivolge il suo sguardo verso il Bambino e l’altra che invece rivolge il capo altrove, derivanti dalla *Madonna di San Luca* di Boston¹⁶⁹ o il *Cristo deposto* sorretto da Nicodemo con la Vergine dolente, consolata da San Gio-

vanni¹⁷⁰, di cui sono noti almeno un'ottantina di esemplari per ciascuno dei primi due e una settantina per il terzo¹⁷¹ – rappresentano repliche nel vero senso del termine, non presentando rielaborazioni o riletture che possano far intendere significati pur prossimi, ma distinti. Differenti quindi dalla *Madone embrassée par l'Enfant* per cui possiamo certamente parlare, da un punto di vista estetico, di un caso “que l'on peut sans hésitation qualifier de dupliquante, actualizante et personelle”¹⁷², mentre da un punto di vista iconologico di un processo di continuo adattamento funzionale, i cui esiti sono spesso in difformità rispetto al prototipo.

Un processo che, come si è visto, riguarda sia la rielaborazione dell'immagine – attuata attraverso aggiunte o sottrazioni di alcuni elementi di contorno o decoro – sia le iscrizioni che l'accompagnano, sia infine la ricezione

determinata dal contesto, com'è il caso di quelle ritenute miracolose o taumaturgiche. Una possibilità evidentemente offerta dalla pluralità intrinseca dei significati che il prototipo già *ab origine* possedeva, che evocano quasi per intero la storia della salvezza, dall'Annunciazione fino alla Resurrezione di Cristo, passando per la sua infanzia e la sua Passione.

La lettura profonda di queste immagini, quindi, ci restituisce, almeno per quanto riguarda la visione che se ne aveva quando furono prodotte, “la forma stessa con cui si danno il mondo e Dio, e con cui si può conoscere il loro essere”, toccando primariamente questioni ontologiche ed epistemologiche. In tal senso, più che al manufatto o al suo stile, dell'immagine importa il “processo stesso della mediazione che mette in contatto livelli differenti di realtà”¹⁷³.

Note

Didier Martens, *La réception dupliquante de la Madone embrassée par l'Enfant de Rogier van der Weyden en Basse-Bavière, du XVIIe siècle à nos jours*, in: “Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles”, 77 (2021), p. 310.

² Per una precisa disamina delle varie proposte di origine iconografica del modello a cui è spesso associato quello rogeriano che si analizzerà in questo contributo, si veda: Alexandre Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant dans une loggia rogiérienne ou la success-story de la Madone embrassée par l'Enfant*, in “Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles”, 77 (2021), pp. 174-179, a cui si rinvia per la bibliografia precedente.

³ Friedrich Winkler, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier*, Strasburgo 1913, pp. 65-71.

⁴ Max J. Friedländer, *Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle, Early Netherlandish Painting*, vol. II, New York-Washington 1967, p. 22.

⁵ Friedrich Winkler, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier*, Strasburgo 1913, pp. 66-71; M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., pp. 87, 93-94, n. 121, tav. 125; Dirk de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende Flemalleske voorlopers*, in “Jahrbuch der Berliner Museen”, 13 (1971), pp. 146-147; M. J. Friedländer, *The Antwerp Mannerists. Adriaen Ysenbrant, Early Netherlandish Painting*, vol. XI, New York-Washington 1974, p. 89, n. 190, tav. 140; A. Dimov,

Le modèle rogerien de la Vierge à l'Enfant dans une loggia et ses échos dans la peinture flamande de la fin du XV^e siècle, in “Annales d'Histoire de l'Art & d'Archéologie”, XL (2018), pp. 69-86; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 180-273; D. Martens, *La réception dupliquante... en Basse-Bavière*, cit., pp. 307-415; D. Martens, *La réception dupliquante de la Madone embrassée par l'Enfant de Rogier van der Weyden à Erembodegem*, in “Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles”, 77 (2021), pp. 417-451.

⁶ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish painting, its origins and character*, Cambridge (MA), 1953, vol. 1, p. 317.

⁷ D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 144-147.

⁸ M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., p. 87.

⁹ A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 274-282.

¹⁰ Sul tema iconografico della Madonna dell'Umiltà, si veda: Victor M. Schmidt, *Tavole dipinte. Tipologie, destinazioni e funzioni (secoli XII-XIV)*, in: Paolo Piva (ed.), *L'arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, Milano 2006, p. 214; Chiara Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino 2010, pp. 242-243.

¹¹ M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., p. 87, nn. 121a, 121b e 121c; D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., p. 146, nn. 1-5.

¹² Caterina Limentani Virdis, *Early Netherlandish Devotional Images, Their Copies and Their Metamorphosis in Aragonese Culture through Peripheral Areas*, in: Maddalena Bellavitis (ed.), *Making Copies in European Art 1400-1600. Shifting*

Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts, Leida-Boston 2018, p. 428; A. Dimov, *Le modèle rogerien de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 69-86.

¹³ M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., p. 87.

⁴ Inv. C.780. Il primo a dimostrare che il disegno fosse una copia di un perduto originale di Rogier van der Weyden è stato F. Winkler, *Der meister von Flémalle*, cit., pp. 66-71. Tesi poi condivisa da tutta la critica successiva e che oggi ha trovato ulteriori conferme nel fondamentale saggio di A. Dimov, *Le modèle rogerien de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 69-86, a cui si rinvia anche per la bibliografia precedente.

⁵ Ingrid Alexander Skipnes, *Cultural exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*, Turnhout 2007, p. 75.

⁶ F. Winkler, *Der meister von Flémalle*, cit., pp. 68-69.

⁷ A. Dimov, *Le modèle rogerien de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 81-82.

⁸ Ivi, pp. 82-83.

⁹ Ivi, pp. 76-78, 88.

²⁰ Parigi, De Jonckheere Gallery; Londra, mercante Duits, W.E.; Bradford, collezione Fattorini; Sotheby's, Londra asta 23/06/1937, lotto 114; Sotheby's Londra, asta del 26.04.2001, lotto 9; Parigi, mercante De Jonckheere, 2002; New York, Alexander Gallery, ante 2014; Londra, Mercante d'arte Sam Fogg, post 2014. D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 146-147, n. 4; A. Dimov, *Le modèle rogerien de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 95-96; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 278, n. 99.

²¹ A. Dimov, *Le modèle rogerien de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 97-99; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 171, nota 2, p. 276, n. 58.

²² A. Dimov, *Le modèle rogerien de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 99.

²³ F. Winkler, *Der meister von Flémalle*, cit., p. 66; M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., p. 87, n. 121.a; D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 146-147, n. 5; A. Dimov, *Le modèle rogerien de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 86-89; A. Dimov, *La Vierge à l'Enfant dans une loggia Caspar Braun: une réplique du panneau Carvalho restaurée en 1577?*, in "Annales d'Histoire de l'Art & d'Archéologie", XL (2019), p. 73; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 171, nota 2, 280, n. 142.

²⁴ Christie's, Londra, asta del 15/12/1983, lotto 262; A. Dimov, *La Vierge à l'Enfant dans une loggia*, cit., pp. 69-76; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 171, nota 2, 278, n. 89.

²⁵ Czerniejewo (Polonia), coll. Conte S. Skórzewski; Dorotheum, Vienna, asta del 31/03/2009, lotto 39. D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 146-147, n. 3; A. Dimov, *Le modèle rogerien de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 94-95; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 171, nota 2, 282, n. 180.

²⁶ A. Dimov, *Le modèle rogerien de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 95.

²⁷ *Catalogue de tableaux anciens des écoles primitives italienne, allemande et flemande. Bois, sculptes, tapisserie provenant de la Collection Cernuschi*, Galerie Georges Petit, Parigi 1900, p. 74, n. 144.

²⁸ M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., p. 87, n.

121.e; D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 146-147, n. 2; A. Dimov, *Le modèle rogerien de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 89-94; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 171, nota 2, 281, n. 168.

²⁹ C. Limentani Viridis, *La bottega del Maestro delle Storie di san Giuseppe. Dipinti in Italia*, in: Tiziana Franco - Giovanna Valenzano (edd.), *De lapidibus sententia. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, Padova 2002, pp. 208-210; D. Martens, *D'Antonio Solario dit le Gitan au Maître de Monteilveto, ou la redécouverte d'un peintre brugeois de la fin du XV^e siècle*, in "Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art", 81 (2012), pp. 31-34.

³⁰ D. Martens, *D'Antonio Solario dit le Gitan*, cit., pp. 41-46.

³¹ Nel catalogo di vendita della Collezione Cernuschi è descritto in questo modo: "La Vierge couronnée. Elle est assise, vêtue de bleu, et tient assis sur ses genoux l'Enfant Jésus nu. Deux anges, planant au-dessus d'elle du mouvement de leurs larges ailes noires et blanches, vont déposer sur sa tête auréolée la couronne royale. A gauche, un saint, vêtu de draperies rouges, tient une sèble dans laquelle il offre l'encens avec une petit spatule. A droite, un autre saint, vêtu en voyageur, tient de la main gauche un récipient de métal. A ses pieds, un chien est endormi". *Catalogue de tableaux anciens des écoles primitives italienne*, cit., p. 74. Secondo Mély, che ebbe modo di vedere la tavola prima del suo smembramento, il santo a sinistra sarebbe un autoritratto del pittore, che in mano terrebbe non un bisturi, ma un *rabdos* o virga da encausto, mentre l'iscrizione entro il cartiglio riporterebbe il nome dell'artista e il luogo a cui l'opera sarebbe stata destinata: GIRARDHUS [...] DE NICES [...] DECANO. L'artista, quindi, visto anche il mare rappresentato nello sfondo e il particolare nome di battesimo, sarebbe forse renano o ligure, influenzato dalla pittura fiamminga, attivo nel sud della Francia. Fernand de Mély, *Flandre ou Basse Provence? Weyden ou Gerardibus?*, in "Gazette de Beaux-Arts", II, 69 (1927), pp. 15-28.

³² D. Martens, *D'Antonio Solario dit le Gitan*, cit., p. 33.

³³ Ibidem

³⁴ A. Dimov, *Le modèle rogerien de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 95.

³⁵ M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., p. 68, n. 40A, 40a, 40b; Martin Davies, *Rogier van der Weyden. An Essay, with a Critical Catalogue of Paintings Assigned to Him and to Robert Campin*, London 1972, p. 229; Federico Zeri, *La probabile origine lombarda di un dipinto della cerchia di Rogier van der Weyden*, in "Paragone", 37 (1986), pp. 13-16; Katharine Baetjer, *European Paintings in The Metropolitan Museum of Art by Artists Born Before 1865. A Summary Catalogue*, New York 1995, p. 246; Alfred Acres, *Renaissance Invention and the Haunted Infancy*, London 2013, pp. 59, 145 n. 114; Stefania Buganza - Pier Luigi Mulas - Frédéric Elsig, *La corte di Ludovico il Moro e il nuovo corso dell'arte lombarda*, in Mauro Natale - Serena Romano (edd.), *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo dell'esposizione, Milano 2015, p. 307. Altre tre repliche della tipologia *Virgo Lactans*, non menzionate dalle fonti, sono state segnalate, rispettivamente, presso la Seligmann gallery di New York nel 1950 (Archivio Friedländer, scheda 5684); una collezione priva-

ta francese (Archivio Friedländer, scheda 5733) e, in controparte, all'Istituto Gómez Moreno di Granada (Archivio Friedländer, scheda 5108).

³⁶ A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 206.

³⁷ Colonia, collezione Pierre Heim; Parigi, mercante d'arte Jacques Leegenhoek; Duitsland, collezione privata; Phillips Auctioneers, Londra, asta del 02/07/1996, lotto 17. Georges Marlier, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles Quint*, Damme 1957, n. 267; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 206-209, 278, n. 95.

³⁸ Inv. 447. A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 209-210, 281, n. 154; A. Dimov, *Transmisión de modelos y prácticas de taller en la pintura brujense del siglo XVI. El fragmento rogeriano de la Virgen besada por el Niño del Museo Lázaro Galdiano*, in "Goya", 375 (2021), p. 123, nota 9.

³⁹ Inv. 26.94. D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 146-147, n. 67; D. Martens - Barbara Kiss, *Le triptyque de Otonada aux Musée Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles: typologie, attribution et fortune critique*, in "Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art", LXXII (2003), pp. 132-136; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 210-211, 281, n. 156; A. Dimov, *Transmisión de modelos y prácticas de taller*, cit., p. 118, 123, nota 9.

⁴⁰ Inv. 193. M. J. Friedländer, *Die Brügger Leibausstellung von 1902*, Berlino 1903, p. 33, n. 346; D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 146-147, n. 26; D. Martens - A. Dimov, *Le Maître de Briviesca, une figure oubliée de l'histoire de la peinture brugeoise du XVI^e siècle*, in "Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie", XLIII (2021), pp. 66-73; A. Dimov, *Transmisión de modelos y prácticas de taller*, cit., p. 123, nota 9; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 211-215, 282, n. 193, a cui si rinvia anche per la bibliografia precedente, non menzionata in questa sede.

⁴¹ Inv. 3346. D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 146-147, n. 36; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 206, 279, n. 111; A. Dimov, *Transmisión de modelos y prácticas de taller*, cit., pp. 112-123, a cui si rinvia anche per la bibliografia precedente, non menzionata in questa sede.

⁴² Una approfondita analisi di quest'opera (già catalogata 590a), con relativa assegnazione d'ambito e datazione, è affrontata da: A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 180-190, a cui si rinvia anche per la bibliografia precedente.

⁴³ A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 187.

⁴⁴ Una descrizione puntuale e molto precisa è contenuta in: Hans Posse (ed.), *Die Gemäldgalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde. Zweite Abteilung. Die Germanischen Länder. Deutschland, Niederlande, England*, Berlin, 1911, p. 116, il quale descrive la Vergine abbigliata con una tunica "Karminrot" con sopra un mantello "Ultramarinblau". Sulla base di tale descrizione Kaj Grichnik ha potuto ricolorare l'immagine in bianco e nero del dipinto, che è

stata pubblicata in: A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 189.

⁴⁵ Firenze, Uffizi, cat. 6270, tempera su tavola, cm 79x52; Christie's, Londra, asta del 30/03/1962, lotto 72, tempera su tavola, cm 81,2x48,2, Fototeca Zeri, scheda 10683.

⁴⁶ Alberto Lenza, *Il Maestro di Borgo alla Collina. Proposte per Scuolaio di Giovanni pittore tardogotico fiorentino*, Firenze 2012, pp. 58-59.

⁴⁷ Fototeca Zeri, scheda 10681, già presso la Pieve di San Lorenzo a Borgo San Lorenzo; citata in: Federico Zeri, *La mostra "Arte in Valdelsa" a Certaldo*, in "Bollettino d'arte", 1963, p. 256, nota 8.

⁴⁸ A. Dimov, *Le modèle rogerien de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 78.

⁴⁹ L'Aia, Mercante d'arte Dorus Hermsen, 1919-1935 circa; A. Dimov, *Transmisión de modelos y prácticas de taller*, cit., p. 123, nota 10; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 216-219, p. 277, n. 78.

⁵⁰ A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 218.

⁵¹ Ivi, p. 219.

⁵² Colonia, collezione Pierre Heim; Parigi, mercante d'arte Jacques Leegenhoek; Duitsland, collezione privata; Phillips Auctioneers, Londra, asta del 02/07/1996, lotto 17. G. Marlier, *Ambrosius Benson*, cit., n. 267; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 206-209, 278, n. 95.

⁵³ Aquisgrana (Germania), Suermondt-Ludwig-Museum, cat. GK 504; Stuker, Berna asta del 20/05/2016, lotto 2001; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 219-222, 274, n. 1, 275, n. 31, a cui si rinvia anche per la bibliografia precedente.

⁵⁴ Copia dell'acquaforte del Monogrammista BM è custodita nei seguenti musei: Londra, British Museum, inv. E.1.200; Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 11046 D; Vianna, Albertina, cat. DG1928-170, DG1928-171; Washington, National Gallery of Art, cat. 1949.5.481. Per quanto riguarda le versioni di Marcellus Coffermans, frutto probabilmente di una ripresa meccanica dall'incisione, posto che sono della stessa dimensione, la prima è passata a Ginevra, presso la Galleria De Jonckheere nel 2018; la seconda è a Madrid, Museo del Prado, cat. P002723, dove costituisce l'attico di un politico formato con altre quattro tavole dello stesso autore raffiguranti l'Annunciazione, *San Girolamo nel deserto*, la *Flagellazione* e la *Deposizione*, ripresa anche quest'ultima da van der Weyden. A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 192-201, a cui si rinvia per la bibliografia precedente sulle tre opere.

⁵⁵ Asta Lempertz, Colonia, 27/06/1974, lotto 31. D. Martens, *Le rayonnement de la Châsse de sainte Ursule hors de Bruges, de Carel Van Mander (1604) à Guillaume Geefs (1847)*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 77/2 (2014), pp. 226-228; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 215-216; 276, n. 57.

⁵⁶ A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 201-203; 280, n. 136.

⁵⁷ Michel Feullet, *Lessico dei simboli cristiani*, Roma 2007, p. 25.

⁵⁸ Ivi, p. 93.

⁵⁹ Alexandre Dimov inserisce anche quest'opera e un'altra, sempre di Martin Schaffner, nel novero delle repliche o derivazioni di quella rogieriana, assieme a quella di Holbein. Nonostante, con tutta evidenza, sia richiamata la soluzione compositiva, quelle tedesche sembrano esito di una ricerca formale e iconografica distinta e indipendente rispetto a quella rogieriana, anche se non è possibile negare che Holbein abbia conosciuto quella soluzione, magari attraverso l'incisione del Monogrammista BM. Tuttavia, la differenza tra le due soluzioni sta soprattutto nella posa del Bambino, che in quella rogieriana, come più volte ribadito, sembra letteralmente salire verso la Madre che abbraccia con un solo braccio, mentre in quella di Holbein è ritto in piedi mentre con entrambe le braccia cinge il collo di Maria, la quale tiene le mani sovrapposte sopra i fianchi e non una sul fianco e l'altra all'altezza del fondoschiena, come in quelle di van der Weyden. Differenze che fanno intendere non già una reinterpretazione, quanto piuttosto una autonoma definizione formale. A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 203-206; 275, n. 33; 281, n. 165. Una versione più simile a quella rogieriana è invece un olio su tavola (cm 103,5x60,5) attribuito ad un seguace di Lucas Cranach il vecchio, custodito presso la Diecézní Galerie a Muzeum di Litomerice (Repubblica Ceca), pubblicato in Jarmila Vacková, *Pozdní gotika. Z pokladu litoměřické diecéze I*, Prague 1991, n. 10.

⁶⁰ Christie's New York, asta del 24/01/1999, lotto 78; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 280, n. 132.

⁶¹ Christie's Amsterdam, asta del 7/05/2023, lotto 15; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 266-267, 274, n. 8.

⁶² Cod. Lat. I, 99, f. 830v, miniatura su pergamena, mm 280x195. Anja Grebe, *Dirk Bouts und die Gent-Briigger Buchmaleri*, in Bert Cardon et al (edd.), *Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium*, Loviano 2001, pp. 342-343; A. Dimov, *Transmisión de modelos y prácticas de taller*, cit., pp. 113-114; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 222-224, 282, n. 176.

⁶³ Miniatura su pergamena, mm 220x160, RKD foto 54316. D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., p. 147, n. 63; A. Dimov, *Transmisión de modelos y prácticas de taller*, cit., pp. 113-114; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 225.

⁶⁴ Antonio Perini - Francesco Zanotto, *Fac-simile delle miniature del Breviario Grimani conservato nella Biblioteca di San Marco*, Venezia 1862, pp. 295, 297.

⁶⁵ Ivi, pp. 297-300.

⁶⁶ La replica di migliore qualità, proveniente certamente dalla bottega di Isenbrant, è un trittico (cm 96,5x53,5 chiuso, 96,5x99,5 aperto) che presenta negli sportelli laterali la *Fuga in Egitto* a sinistra e il *Riposo durante la fuga in Egitto* a destra, passato all'asta da Christie's a Parigi il 14/09/2016, lotto 16, oggi al The Phoenix Art Museum di Phoenix in Arizona, già pubblicato da M. J. Friedländer,

The Antwerp Mannerists, cit., p. 82, n. 136. Di quest'opera esistono almeno quattro repliche, una al Muzeum Narodowe w Warszawie di Varsavia (cm 112x72 chiuso, 113x135 aperto, cat. M.Ob.16 20) con nelle ante laterali rappresentati i donatori al posto della *Fuga in Egitto*; una passata all'asta da Christie's ad Amsterdam il 16/11/2016, lotto 29, che nelle ante laterali presenta le sante Caterina d'Alessandria e Barbara (cm 85x58 chiuso, 85x108 aperto); un'altra con nei laterali sempre la *Fuga in Egitto* e il *Riposo durante la fuga in Egitto*, mentre nelle parti esterne due angeli reggi stemma (cm 96x52,5 chiuso, 96x96,5 aperto), in collezione privata inglese, passato all'asta ad Amsterdam presso Menno Hertzberger & Co. il 05/03/1935, lotto 3; infine un'altra ancora, ma della sola parte centrale e più tarda, era attestata presso il mercante d'arte Duveen Brothers con sedi a Londra, Parigi e New York nel 1936.

⁶⁷ Sebastiano Mangano, *Il Santo Rosario alla Beata Vergine Maria. Dalle icone evangeliche alle opere d'arte. La storia della famosa devozione popolare*, Catania 2020, p. 32.

⁶⁸ Sulla questione dell'efficacia delle immagini-oggetto, si veda: Jérôme Baschet, *L'iconografia medievale*, Milano 2014, pp. 30-42.

⁶⁹ A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 226.

⁷⁰ Inv. IMG1929. Alberto Glz. De Langarica, *Un tríptico de Ysenbrant en la Casa del Cordon, Vitoria*, in: "Kultura. Cuadernos de cultura", 10 (1987), pp. 41-44; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 282, n. 188.

⁷¹ Inv. n. 5031. D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., p. 147, nn. 47, 55; A. Dimov, *Transmisión de modelos y prácticas de taller*, cit., p. 113; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 226-228, 276, n. 52, a cui si rinvia anche per la bibliografia specifica e precedente, in particolare a p. 226, nota 129.

⁷² Inv. NIG.10322. Miguel Allué Salvador, *Guía para visitar el Museo Provincial de Zaragoza*, Saragozza 1916, p. 13; D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., p. 147, n. 38; M. J. Friedländer, *The Antwerp Mannerists*, cit., p. 89, n. 190a; Miguel Beltrán Lloris, *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Saragozza 1976, p. 179; Miguel Beltrán Lloris, Belén Díaz de Rábago Cabeza, *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Saragozza 1988, p. 167; C. Limentani Viridis, *Early Netherlandish Devotional Images*, cit., p. 428-429; Ana Diéguez-Rodríguez, *The artistic relations between Flanders and Spain in the 16th Century: an approach to the Flemish painting trade*, in "Journal for Art Market Studies", 2 (2019), pp. 6-7; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 228-235, 281, n. 158, a cui si rinvia anche per la bibliografia specifica e precedente a completamente di quanto indicato in questa sede, in particolare a pp. 228-229, nota 134.

⁷³ Tomás Muniesa, *Vida de la V[enerable] y Exma. Sra. D. Luisa de Borja, y Aragon. Condesa de Ribagorça, Duquesa de Villahermosa, &c.*, Saragozza 1691, pp. 128-129.

⁷⁴ Ivi, p. 165.

⁷⁵ Ivi, p. 201.

⁷⁶ Ivi, p. 165.

⁷⁷ A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 231-233.

⁷⁸ G. Marlier, *Ambrosius Benson*, cit., pp. 271-273.

⁷⁹ A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 228.

⁸⁰ Ivi, pp. 244, 279, n. 119.

⁸¹ Inv. P 125. A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 246-248, 280, n. 150, a cui si rinvia per la bibliografia precedente.

⁸² Inv. CE0020P. Arsenio Moreno Mendoza, *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla 1993, vol. 2, p. 91; Juan Martínez Alcalde, *Sevilla mariana. Repertorio iconográfico*, Sevilla 1997, pp. 525-526; *Museo de Bellas Artes de Sevilla. 25 años de adquisiciones y donaciones (1975-2000)*, Córdoba 2000, pp. 152-153.

⁸³ D. Martens, *La réception dupliquante... en Basse-Bavière*, cit., pp. 323-333, a cui si rinvia per la bibliografia precedente.

⁸⁴ Oltre questi citati a mero titolo esemplificativo, sono numerosi i dipinti con queste caratteristiche. Per una panoramica si veda A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 256-271.

⁸⁵ Ivi, pp. 236-239.

⁸⁶ Lorne Campbell - José Juan Pérez Preciado, *Scheda 9*, in: Lorne Campbell (ed), *Rogier van der Weyden y los reinos de la Península Ibérica*, Madrid 2015, pp. 120-127.

⁸⁷ L'iscrizione è riportata nei dipinti cat. BA5dbae, BA8dbbe, BA9dbae, BA13dbbe, BA19dbbe, BA20dbie, BA22dbbe, BA23dbie, BA31dbbe.

⁸⁸ Sui due personaggi raffigurati nelle portelle laterali è stato già rilevato come non sembrerebbero corrispondere al tema centrale della Madonna col Bambino, visto che evocano la sepoltura di Cristo e non la sua nascita, tanto che si è pensato che fossero destinati ad un altro trittico, salvo pensare "che el autor quiera jugar con el tema de la desnudez del Niño-desnudez del Crucificado, asociando los pañales a la sábana santa, tema que no conocemos en la iconología de la época y que correspondería más bien a una teología sobre el nacimiento-vida-muerte, más propia de «fervorines» de la teología del barroco meridional o mediterráneo"; A.G. De Langarica, *Un tríptico de Ysenbrant*, cit., p. 43.

⁸⁹ M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., pp. 79-80, nn. 97-98.

⁹⁰ Alcune repliche sono attribuite a Pieter Coecke van Aelst – una presso il Museum Ons' Lieve Heer op Solder di Amsterdam (cm 104x71, inv. AK111) e l'altra in collezione privata (Archivio RKD, 38730) – altre al Maestro del Sacro Sangue – una al Metropolitan Museum di New York (cm 91,4x135,2, inv. 17.187a-c), l'altra al Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België di Bruxelles (cm 85x65, inv. 6119); altre ancora ad anonimi, com'è il caso di quelle del Museo Lorrain di Nancy (cm 122x172); del National Museum of Finland di Helsinki (cm 85x73); della collezione del marchese de las Torres di Siviglia; del Sacred Art Museum di Fuchal (cm 95x76); della chiesa di El Salvador di Las Albuñuelas in provincia di Granada (cm 103x69,5); al Museo de la Pintura di Siviglia; alla Galleria di Palazzo Abatellis di Palermo (cm 90x90, inv. 73), che

vede i due santi laterali in posizione invertita e di altre due passate all'asta (Sotheby's Londra, asta 19/10/1960; Sotheby's Londra, asta 08/04/1981, lotto 103).

⁹¹ Secondo la tradizione, il santuario di Genazzano, nel Lazio, sorse a seguito della miracolosa apparizione alla Beata Petruccia di una porzione d'affresco sulla parete della chiesa degli agostiniani, raffigurante la Vergine abbracciata dal Bambino, curiosamente raffigurato calvo, che sarebbe stato portato per mano angelica da Scutari in Albania. A seguito di tale evento papa Paolo II inviò a Genazzano Gaucerio de Forcalquier, vescovo di Gap, in Francia e Nicola de Crucibus, vescovo di Hvar, in Dalmazia, che relazionarono sull'accaduto. Ben presto la *Madonna del Buon Consiglio*, divenuta patrona degli Agostiniani, "ha avuto numerose repliche, dando lungo a numerosi santuari ad instar". Mario Sensi, *Monti sacri, transfert di sacralità e santuari ad instar*, in Antonio Diano – Lionello Puppi (edd), *Tra monti sacri, 'sacri monti' e santuari: il caso veneto*, Dolo (VE) 2006, pp. 59-60, 62. Potrebbe essere stato per mezzo del vescovo Gaucerio che qualche copia dell'immagine di Genazzano giunse nella Francia meridionale e da là verso le Fiandre meridionali dove venne rielaborata, avendo quale base la soluzione compositiva rogeriana.

⁹² Setdart Auction House, Barcellona, asta del 29/12/2022, lotto 35297667; nel febbraio 2023 apparso presso la Galerie Ekinium di Parigi.

⁹³ Si vedano, in particolare, gli elenchi contenuti in D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 146-147; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 274-282.

⁹⁴ A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 274-282.

⁹⁵ Il catalogo, comprendente il motore di ricerca, è disponibile al seguente link: <https://www.kikirpa.be/en/friedlaender> (consultato il 23/04/2023, ore 17.00).

⁹⁶ D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 146-147.

⁹⁷ Il database è consultabile dalla home page del RKD al seguente link: <https://rkd.nl/en/> (consultato il 23/04/2023, ore 17.05).

⁹⁸ Il database è consultabile attraverso una pagina dedicata, collegata all'IRPA, al seguente link: <https://balat.kikirpa.be/intro.php> (consultato il 23/04/2023, ore 17.10).

⁹⁹ Per tali questioni si veda: D. Martens, *La réception dupliquante... en Basse-Bavière*, cit., pp. 307-415; D. Martens, *La réception dupliquante... à Erembodegem*, cit., pp. 417-451.

¹⁰⁰ Léon Palustré, *La Vierge de Loudun*, in "Gazette de Beaux-Arts", 2 (1888), pp. 405-408; Léonce Mensard, *Note sur Tableau du XV^e siècle au Musée de Grenoble*, in "La Chronique des Arts et de la curiosité", 36 (1888), pp. 283-284; *Inventaire général des richesses d'Art de la France. Musée-Bibliothèque de Grenoble*, a cura di M. J. Roman, Parigi 1892, p. 81.

¹⁰¹ Gli esemplari con un manto oca sono i seguenti: cat. BAB6dbcb, BB63bba, BB73dbb, BB75bba; quelli con il manto lilla, cat. BB50dbj, BBA1cda, BBA5bbg, BBA8dbb, BBd1dba; quelli con manto azzurro cat. AA4aac, BA10dbgd, BB22bba, BB44ecb, BB62cba, BB74dbb,

BBc1dba, BBg9dba, CA3cba e infine con manto verde o grigio verde cat. BB68abf, BBA10acg, BBb2aea, CC4aba.

¹⁰² Tre esemplari, pur descritti, non sono più analizzabili in foto o da vivo per quanto riguarda i primi due elementi caratterizzanti (cat. BA32--m, BB65--m, CC5--m), a cui se ne sommano altri due per il terzo elemento (cat. BB79db-, BBd2ab-).

¹⁰³ C. Limentani Viridis, *Early Netherlandish Devotional Images*, cit., pp. 429-432; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 236, 280, n. 139, a cui si rinvia per la bibliografia precedente.

¹⁰⁴ A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 280, n. 148; Tajan, Parigi, asta del 06/04/2016, lotto 7; Hargesheimer, Düsseldorf, asta del 24/09/2016, lotto 1501. Altri esemplari che presentano un vaso contenente dei fiori recisi sono le repliche in cat. BBA5cbg, BBc1dbg, BBb2dba.

¹⁰⁵ Davide Tonti, *Simboli*, in *Iconografie eucaristiche. Testimonianze dall'Arcidiocesi di Urbino-Urbania-Sant'Angelo in Vado*, Urbino 2005, p. 209.

¹⁰⁶ A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 272, 277, n. 72.

¹⁰⁷ Il gruppo con questa iconografia ha ricevuto una prima sistemazione, soprattutto basato sulle iscrizioni contenute nei dipinti, attraverso i seguenti contributi: A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 262-265; D. Martens - Robert Godding - A. Dimov, *La Madone embrassée par l'Enfant de Rogier van der Weyden et le poème du carme Eberhard Billicke sur la Circoncision (1552): une rencontre fortuite?*, in "Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles", 77 (2021), pp. 285-305.

¹⁰⁸ Dorotheum, Vienna, asta del 20/11/2015, lotto 28; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 282, n. 182.

¹⁰⁹ James Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 2010¹⁰, p. 265.

¹¹⁰ Edouard Urech, *Dizionario dei simboli cristiani*, Roma 1995, p. 222.

¹¹¹ D. Martens - R. Godding - A. Dimov, *La Madone embrassée par l'Enfant ... et le poème du carme*, cit., pp. 286-304.

¹¹² Ivi, p. 302.

¹¹³ Christie's New York, asta del 04-05/04/2007, lotto 24; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 262, 264-265, 275, n. 23, 280, n. 133.

¹¹⁴ Gli esemplari dove è presente questa iscrizione sono quelli in cat. BA29dban, CAB2dbbn, CAB3dbbn e CAB6dbbn. La stessa iscrizione compare in un dipinto, attribuito alla cerchia di Quentin Massys (scheda OA 08 00151698), di proprietà di un ente ecclesiastico parmense, raffigurante una Madonna in trono con Bambino a cui un angelo sulla destra porge un grappolo d'uva, mentre dall'altra parte è rappresentato il donatore in abito monacale rivolto verso lo spettatore con un libro in mano. Sullo sfondo paesaggistico, ai lati di un baldacchino retto da colonnine marmoree, si scorgono un edificio a pianta centrale, una fonte gotica da cui attinge acqua un angelo e due figure umane.

¹¹⁵ Il testo, rimasto inedito, è stato pubblicato per la prima volta nel 1809 da Massimiliano Comiti Ansidejo, *Cantionulas pias nunquam antea aeditas quas in Deiparae Virginis Mariae celebritates Franciscus Maturantius poeta, orator, philologus perusinus*, etc. Perugia 1809, p. XVII; quindi, in alcune parti,

ripreso e commentato in Guglielmo Zappacosta, *Francesco Maturanzio, umanista perugino*, Bergamo 1970, p. 123. Il testo completo è il seguente: "In assumptionem Beatissime semper Virginis Mariae Oratio aedita in sinu Carpathio. | Haec est illa dies qua Coelum Assumpta petisti, | Summi Virgo parens inviolata Dei. | Te sociae Matres, te flevit Apostolus omnis, | Venit ad officium moesta caterva pium. | Dum quaerunt Corpus tuenas clam fertur in auras | Excipit hoc celsi Regia laeta poli. | Obvius accedit placidisque amplectitur ulnis | Filius in solio te jubet esse suo. | Te celebrant Thyasi, te dulcis tibia cantu, | Virgo gerit facili garrula plectra manu; | Stant circum Angelici coetus, Sanctique, Prophetae, | Sic referunt laudes, intemerata, tuas. | Tu redimis gentes fallax quas perdidit Eva, | In Coelum per te, Virgo, reperta via est. | Sola sine exemplo meruisti ferre Tonantem, | Quem Pater in terras misit ab arce Poli. | Morte sua genus humanum quod faucibus orci | Eriperet, dirae mors fui tilla crucis. | Hoc Pater Omnipotens homini tunc pignus amoris | Nullum quod posset tradere majus manu; | Quisquis tuo fluitur vultu, tu gaudia plena, | A sacro Nati concipis ore tui. | Hunc hilaris spectas, hunc indefessa precaris, | Pro populo semper, Virgo, beata tuo. | Haec tibi cura ingens, haec est tibi sola voluptas, | In nos irati flectere corda Dei".

¹¹⁶ *Epitome in Divae Parthenices Mariae Historiam: ab Alberto Dürero Norico per Figuras Digestam cum Versibus Annexis Chelidonii, Norimberga 1511; Anna Scherbaum, Albrecht Dürer Marienleben. Form, Gebalt, Funktion und sozialhistorischer Ort*, Wiesbaden 2004, pp. 52, 96-97, 122-125.

¹¹⁷ Colonia, Kunsthau Lempertz KG, asta del 21/05/2022, lotto 2015; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 274, n. 9.

¹¹⁸ Inv. S/46/0; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 278, n. 103.

¹¹⁹ Lussemburgo, asta Goldfield Auction del 29/01/2023, lotto 71.

¹²⁰ Marco Gallo, *Studi di storia dell'arte, iconografia e iconologia. La biblioteca del curioso*, Roma 2007, p. 47.

¹²¹ Ivi, pp. 47-48.

¹²² Ivi, pp. 48-49.

¹²³ A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 266-267; 274, n. 8; 275, n. 36; 278, nn. 86 e 98; 279, n. 125.

¹²⁴ Londra, asta Sotheby's del 30/10/1991, lotto 81 (cm 94x72,2); Amsterdam (Paesi Bassi), Mercante d'arte Hirschel (dimensioni sconosciute); Christie's, Londra, asta del 23/03/2017, lotto 46 (cm 99x70,5). A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 262-263, 274, n. 11; 278, nn. 92 e 97.

¹²⁵ Parigi, Galerie Nicolas Lenté (2023), rif. 101222.

¹²⁶ A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 276, n. 60; D. Martens, *La réception dupliquante... en Basse-Bavière*, cit., pp. 346-347.

¹²⁷ A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 276, n. 43.

¹²⁸ M. Gallo, *Studi di storia dell'arte*, cit., pp. 47-48.

¹²⁹ E. Urech, *Dizionario*, cit., p. 244.

¹³⁰ J. Hall, *Dizionario*, cit., p. 266.

¹³¹ Ivi, p. 266.

¹³² E. Urech, *Dizionario*, cit., p. 19.

¹³³ Washington, asta Weschler's del 28/04/2004, lotto 590; Beaussant Lefèvre & ass., Parigi, asta del 7/06/2013, lotto

51; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 280, n. 141; 282, n. 191.

³⁴ Antiquario Robert Kime, Londra, 2020; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 278, n. 87.

³⁵ Madrid, asta Ansorena del 20/07/2016, lotto 146 (asta del 05/11/2013); A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 279, n. 109; D. Martens, *La réception dupliquante... en Basse-Bavière*, cit., pp. 372-373.

³⁶ J. Hall, *Dizionario*, cit., p. 266.

³⁷ Agostino d'Ipbona, *Sul Salmò 55*, 4: "Il primo grappolo d'uva schiacciato nel torchio è Cristo. Quando tale grappolo venne spremuto nella passione, ne è scaturito quel vino il cui calice inebriante quanto è eccellente!".

³⁸ Ivi, 3: "Ma ben fecondo è questo essere spremuti nel torchio. Finché è sulla vite, l'uva non subisce pressioni: appare intera, ma niente da essa scaturisce. La si mette nel torchio, la si calpesta e schiaccia; sembra subire un danno, invece questo danno la rende feconda, mentre al contrario, se le si volesse risparmiare ogni danno, rimarrebbe sterile".

³⁹ Sotheby's New York (USA), asta del 18/10/2000, lotto 47; D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., p. 147, n. 66; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 280, n. 135.

⁴⁰ A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 282, n. 189; D. Martens, *La réception dupliquante... en Basse-Bavière*, cit., pp. 346-347.

⁴¹ Aletheia Subastas, Barcellona, asta del 17/06/2021, lotto 364.

⁴² A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 248-249, 281, n. 161; D. Martens, *La réception dupliquante... à Erembodegem*, cit., p. 434.

⁴³ Pietro Ansalone, *Le litanie lauretane*, Raffaele Nicoletta (ed), Napoli 1858, p. 178.

⁴⁴ Sotheby's, Londra, asta del 19/01/2017, lotto 312.

⁴⁵ Ciascun evangelista è accompagnato da un cartiglio che ne indica il nome, rispettivamente S. MATTHEVS, in alto a sinistra; S. MARCVS, in alto a destra; S. LVCAS, in basso a sinistra e S. IOHANNES in basso a destra. L'Annunciazione, rappresentata nell'asse sinistro è accompagnata dall'iscrizione AVE GRATIA PLENA, mentre la Crocifissione a destra CRVCIFIXVS ET MORTVVS EST.

⁴⁶ Michel Hermans, *De la fondation à la suppression*, in: Bernard Stenuit (ed.), *Les collèges jésuites de Bruxelles. Histoire et pédagogie, 1604-1835, 1905-2005*, Bruxelles, 2005, pp. 53-83.

⁴⁷ Jaques de Zélandre nacque a Bruxelles nel 1538, fu canonico a Gand, quando entrò nella Compagnia in Austria nel 1579, rientrò nelle Fiandre nel 1585. Fu il primo superiore della Casa di Bruxelles, al servizio dell'Arciduca Alberto, fino al 1619, anno del suo decesso. Alfred Poncelet, *Histoire de la Compagnie de Jésus dans les Anciens Pays-Bas: établissement de la Compagnie de Jésus en Belgique et ses développements jusqu'à la fin du règne d'Albert et d'Isabelle*, Bruxelles 1927, p. 374.

⁴⁸ L'enigma completo è il seguente: "Sum genatrix illa alma Dei, nempe ipse puellus | Est Deus, est matris filius, atque pater; | Est genitor satus, sine matre, sine aevo, est | Sine patre quidem virgine matre satus"; Jehan Lhermite, *Le passetemps*, Ch. Ruelens (ed), Anversa 1890, p. 244. Il manoscritto, già appartenuto a Sir Thomas Phillipps,

venne acquisito prima del 1890 dalla Biblioteca Reale di Bruxelles. Scritto da Jehan Lhermite, discendente di Pierre Lhermite, si compone di 376 fogli e venne compilato attorno al 1602, quando il suo autore fece ritorno ad Anversa. Pubblicato in: J. Lhermite, *Le passetemps*, cit., pp. XXVI-XXVIII.

⁴⁹ Il testo dell'iscrizione del dipinto è, in realtà, una contrazione del testo di Tertulliano (V, 4-5), che completo è il seguente: "Crucifixus est Dei Filius; non pudet, quia pudendum est: et mortuus est Dei Filius; prorsus credibile est, quia ineptum est", che si chiude con "et sepultus resurrexist, certum est, quia impossibile".

⁵⁰ Già Anversa-New York, mercante Samuel Hartveld (1934). D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., p. 147; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 252-253, 274, n. 18.

⁵¹ Giovanni Tescione, *Il corallo nelle arti figurative*, Napoli 1972, p. 108.

⁵² Maria Concetta Di Natale, *Il corallo da mito a simbolo nelle espressioni pittoriche e decorative in Sicilia*, in: Corrado Maltese - M.C. Di Natale (edd), *L'arte del corallo in Sicilia. Mostra internazionale, Trapani, Museo Pepoli 1 marzo - 1 giugno 1986*, Palermo 1986, pp. 92-93.

⁵³ Sala Retiro, Madrid, asta del 17/12/2020, lotto 148.

⁵⁴ Sulla fondazione della Congregazione di Gesù e Maria da parte di San Jean Eudes e della teologia da lui teorizzata sul culto dei due cuori sacri di Maria e Gesù, si veda: Pascal Frey, *Une expérience spirituelle avec St. Jean Eudes*, Paris 2010, pp. 105-129.

⁵⁵ A. Dimov, *Transmisión de modelos y prácticas de taller*, cit., pp. 116-117.

⁵⁶ Ivi, p. 114.

⁵⁷ Gli altri 14 casi in cui il nastro è nero sono i seguenti: cat. BA25dbgb, BB34dbb, BB52dbb, BB89dbb, BBA11dag, BBg6dbb, CA2dda, CA5dba, CAA1dbb, CAa3dba, CAA7dbb, CAa8dba, CAA15dbb, CAA17dba.

⁵⁸ *Inventaire général des richesses d'Art de la France*, cit., p. 82.

⁵⁹ Ivi, p. 81.

⁶⁰ Il testo completo con la descrizione è il seguente: "Une troisième peinture, offrant la plus grande analogie avec les précédentes, appartient à madame de Vaux, à Vitry-sur-Seine; elle lui vient de M. Babinet, neveu du membre de l'Institut de ce nom. Sur bois comme les précédentes, elle est de plus petites dimensions (H. 0^m,50 - L. 0^m,34); le haut du panneau est cintré, et il n'y a au bas aucune inscription. La Vierge est tournée à droite et non à gauche; sa tête est ornée au-dessus de son voile d'une couronne d'or enrichie de nombreuses pierres précieuses; sa robe est garnie de fourrure au bord des manches; son manteau est orné sur les bords d'un large orfroi sur lequel sont semés des rubis, des perles, des émeraudes et des quatrefeuilles de couleur blanche; on ne voit sur l'épaule aucun neud de pierrerie. Le surplus est identique avec les trois peintures que je viens de décrire comme composition et comme couleur. Ce dernier tableau paraît contemporain des trois autres; malheureusement il a beaucoup souffert, et l'on y voit la trace de nombreux et maladroits repeints. *Inventaire général des richesses d'Art de la France*, cit., pp. 81-82.

⁶¹ Una iscrizione in lingua latina lungo la cornice, di complessa interpretazione, è presente nel dipinto in cat. AA2aaa: "Quam formosa polo | qua flagrans surgit Apollo. -- Que tuiti solo | tanta videre solo | te, pia, jure colo

| que vene, que gena colo -- cribrate colo | pulcra carente colo". Un'altra in spagnolo è presente, sempre lungo la cornice, nel dipinto in cat. BB17aag: "O maravillosa Infanta antes sancta que nacida vara de Jesse florida linda y soberania tuviste".

⁶² Adam Bartsch, *Le peintre graveur*, Vienna 1818, vol. 18, pp. 184-185, n. 7; Diane De Grazia Bohlin, *Prints and related drawings by the Carracci family: a catalogue raisonné*, Bloomington 1979, pp. 446-447.

⁶³ L'incisione di Raphael Sadeler venne pubblicata nel 1591 in due versioni, una che riporta quale inventore Giovanni Stradano (mm 206x270), l'altra invece, di cui esiste il disegno preparatorio conservato presso la Cooper Hewitt Smithsonian Design di New York, senza alcun riferimento all'inventore (mm 205x278); in entrambe le versioni sono riportati tre distici il cui primo corrisponde, con una piccola variante, a quello del dipinto in cat. BA7dbaf: "Et sancte Puer tuoque o purissima Mater | delitia et vera virginitatis amor | laude pudicitiae devotas visite mentes | et sacro aeternum flamine dirigite | ecce fuerunt palmas roseasque cruore coronas | Barbara virinei & laus Catharina chori"; Marjolein Leesberg, *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700. Johannes Stradanus. Part II*, a cura di Huigen Leeftang, Ouderkerk aan den IJssel 2008, p. 94. L'incisione di Karel van Mallery (mm 83x60) è più o meno coeva, ma presenta solo i primi due distici, di cui il primo perfettamente identico a quello del nostro dipinto: "Et tu sancte Puer tuoque o Purissima Mater | Deliciae, et verae virginitatis amor | Laude pudicitiae devotas visite mentes | et sacro aeternum flamine dirigite".

⁶⁴ La tradizione del buon ladrone è trasmessa attraverso le meditazioni di San Bernardo e se ne ha traccia fino a tempi recenti, come nell'opera di Giovanni Marangoni, *L'ammirabile conversione di S. Disma detto volgarmente il buon ladrone*, Roma 1741, p. 323. Per quanto riguarda l'invocazione attribuita a San Francesco Saverio e San Giuseppe da Copertino, è presente in numerosi libri di preghiere post tridentini, che ne raccomandavano la recitazione giornaliera; mentre una più esaustiva trattazione è contenuta nell'opera dell'archeologo e teologo vicentino Vincenzo Tani, *L'inferno chiuso di Maria a qualunque peccatore*, Foligno 1824, tomo II, pp. 20-21. L'invocazione è anche presente in qualche tradizione locale come il culto per la *Madonna di Costantinopoli* di Acquaviva in Puglia, dove era prescritto che questo verso fosse recitato ogni martedì per tre volte, completando ogni ripetizione rispettivamente con le parole "Virgo ante partum", "Virgo in partu" e

"Virgo post partum", con un chiaro riferimento all'Incarnazione; *Divote preci in onore della Gran Madre di Dio venerata sotto il titolo di S. Maria di Costantinopoli nella città di Acquaviva*, Napoli 1801, p. 42.

⁶⁵ *Enciclogio ossia libro di Chiesa ad uso delle scuole cristiane della città e diocesi di Torino*, Torino 1844, p. 98.

⁶⁶ Carmine Matarazzo, *Dignare me laudare te Virgo sacra. Percorsi e interpretazioni della teologia mariana di Giovanni Duns Scoti*, in: Pasquale Giustiniani - Clotilde Punzo (edd), *Doctorem Subtilem ut plurimum sequimur. Momenti e figure della via Scoti tra filosofia teologia e diritto*, Napoli 2009, p. 79.

⁶⁷ Il testo completo e originale di Tommaso de Kempis, che differisce leggermente rispetto a quello dell'iscrizione, che comunque fa riferimento a quelli più comunemente tramandati, è il seguente: "Maria, mater gratiae, | Mater misericordiae, | Tu nos ab hoste proteges | et hora mortis suscipe" (cantico XL, 17-20); Thomae Hemerken a Kempis, *Opera omnia*, Michael Iosephus Pohl (ed.), Friburgo 1918, vol. IV, p. 329. Per quanto attiene l'inno festivo, il testo completo è il seguente: "Iesu tibi sit gloria | qui natus es de Virgine | cum Patre et Almo Spirito | in sempiterna saecula"; *Breviarium Romanum ex Decreto S.S. Concilii Tridentini*, Campodonico 1872, p. 90.

⁶⁸ Il responso completo è il seguente: "Felix namque es, sacra Virgo Maria, et omni laude dignissima: quia ex te ortus est Sol iustitiae, Christus Deus noster. Ora pro populo, interveni pro Clero, intercede pro devoto faemineo sexu: sentiant omnes tuum juvamentum quicumque celebrant tuam sanctam commemorationem. Quia ex te ortus est Sol iustitiae, Christus Deus noster. Gloria Patri, et Filio, et Spiritu Sancto. Christus Deus noster"; *Enciclogio ossia libro di Chiesa*, cit., p. 88.

⁶⁹ M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., pp. 22-23, 81-86, nn. 106-109, 111-118; D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 101-118.

⁷⁰ M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., pp. 57, 79-80, nn. 97-98; D. Martens, *La réception dupliquante... en Basse-Bavière*, cit., pp. 307-308.

⁷¹ La quantificazione delle repliche, al momento approssimativa, è emersa dall'analisi degli archivi fotografici online RKD, KikIra e Friedländer, consultabili rispettivamente ai link riportati alle note 94, 96 e 97.

⁷² D. Martens, *La réception dupliquante... en Basse-Bavière*, cit., p. 310.

⁷³ Graziano Lingua, *Le origini delle immagini. Incarnazione e regimi di visibilità*, in: Kresimir Purgar - Luca Vargiu (edd), *Studiare le immagini. Teorie, concetti, metodi*, Roma 2023, p. 104.

Ringraziamenti

Un doveroso ringraziamento va ai professori Alexandre Dimov e Didier Martens dell'*Université libre de Bruxelles*, per la cortese collaborazione nel reperire alcune immagini utilizzate per la redazione del catalogo della presente pubblicazione, per i loro preziosi suggerimenti

e per le loro pubblicazioni sul tema, inviatemi in dono. Altrettanto doveroso è ringraziare la dott.ssa Loredana Guella della Biblioteca dell'*Accademia di Belle Arti di Palermo* per essersi prodigata nel reperire parte delle rare pubblicazioni citate in nota.

Catalogo generale delle opere

Legenda relativa alle abbreviazioni utilizzate per cataloghi e database

AD	Alexandre Dimov, <i>La descendance de la Vierge à l'Enfant dans une loggia rogiérienne ou la success-story de la Madone embrassée par l'Enfant</i> , in "Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles", 77 (2021), pp. 274-282.	KI	Database: Belgian Art Links and Tools, Institut royal du Patrimoine artistique del Belgio, https://balat.kikirpa.be/intro.php
DDV	Dirk de Vos, <i>De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende Flemalleske voorlopers</i> , in "Jahrbuch der Berliner Museen", 13 (1971), pp. 146-147.	KIF	Database: Max Jakob Friedländer, link: https://www.kikirpa.be/en/friedlaender
		RKD	Database: Netherlands Institute for Art History, RKD, link: https://rkd.nl/en/

Legenda relativa all'ultima parte del codice alfanumerico composto da lettere minuscole

Prima lettera. **Cappa della Madonna**

- a = senza fermaglio nel manto/piviale e senza laccio
- b = con fermaglio a bottone nel manto/piviale con laccio non visibile
- c = con fermaglio a bottone nel manto/piviale con laccio visibile
- d = con fermaglio a gioiello e pendenti nel manto/piviale
- e = senza bottoni con laccio

Seconda lettera. **Vestito del Bambino**

- a = nudo
- b = telo trasparente
- c = telo bianco/colorato
- d = camicia trasparente
- e = camicia bianca/colorata
- f = con telo sotto ai piedi

Terza lettera. **Aureole**

- a = senza aureole
- b = aureole a raggera
- c = circolare con decoro interno
- d = circolare senza decoro nella Vergine e decoro nel Bambino
- e = circolare a filo nella Vergine a raggera nel Bambino o viceversa
- f = alone di luce attorno alle teste sfumata
- g = circolare a filo nella Vergine e nel Bambino
- h = a raggera entro un cerchio o con alone di luce
- i = circolare monocroma nella Vergine e nel Bambino
- j = a raggera con decori o stelle
- k = a raggera nel Bambino, Vergine senza

Quarta lettera (dove presente). **Iscrizione**

Tipo	Iscrizione
a	Felix [namque] es sacra Virgo Maria et omni laude dignissima quia ex te ortus est sol iustitiae Christus Deus nostris
b	Ave Maria Gratia Plena
c	Pro puero mater vigilat, pro matre puellis, Virgo parensque oculis, corde animoque puer
d	¹ O Mater Dei memento mei ² Beata Maria Mater Dei memento mei
e	Leva ejus sub capite meo et dextera illius amplexabitur me
f	Et tu sancte Puer tuoque o Purissima Mater deliciae et variae virginitatis amor
g	Dignare me laudare te Virgo sacrata
h	Mater Dei me exaudi
j	Mater Consolationis
k	Maria Mater Gratiae. Mater Misericordiae, tu nos ab hoste protege e hora morte. Suscipe gloria tibi Domine qui natu es de virgine cum Patre Sancto Spiritu in sempiterna secula.
m	Virgo salutiferi plena favore ave
n	Summi Virgo parens inviolata Dei
o	Mater amabilis o[ra] p[ro] n[obis]
p	<i>Iscrizione illeggibile/cancellata – altre differenti o commemorative</i>
q	Sum Genetrix illa Alma Dei meus iste Puellus est Deus et Matris filius atque Pater

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
A. Madonna con Bambino a figura intera									
AA. Entro un porticato orientata a destra									
	AA1aab	142	382	5	-	40004583	olio su tavola	1500-1550	Parigi, Collezione Carvalho.
	AA2aaa	99	5235	4	105359	50006674	olio su tavola	1500-1525	Londra, Mercante d'arte Sam Fogg, <i>post</i> 2014
	AA3aab	180	5489	3	200794	-	olio su tavola	XVI sec.	Dorotheum, Vienna, asta del 31/03/2009, lotto 39
	AA4aac	168	386	2	-	10137322	olio su tavola	1491-1510	Tournai, Musée des Beaux-Arts
	AA5aaa	63	383	1	-	-	disegno a inchiostro	1460-1480	Dresda, Kabinett Kupferstich, inv. C780.
	AA6aaa	58	-	-	-	-	olio su tavola	1470-1500	Aix-la-Chapelle (Francia), Collezione privata
	AA7aab	89	-	-	-	-	olio su tavola	1470-1500; 1577	Christie's, Londra, asta del 15/12/1983, lotto 262.
AAa. In un paesaggio orientata a sinistra									
	AAa1aaa	78	5729	-	54317	-	olio su tavola	1520 ca.	L'Aia, Mercante d'arte Dorus Hermesen.
	AAa2ada	1	-	7	238012	-	olio su tavola	1540-1550	Aquisgrana, Suermonde-Ludwig-Museum, cat. GK 504.
	AAa3aca	31	-	-	-	-	olio su tavola	1540-1550	Stuker, Berna asta del 20/05/2016, lotto 2001.
AB. In un paesaggio orientata a destra									
	AB1aba	156	385	67	-	40004788	olio su tavola	1500-1550	San Marino (USA), The Huntington Library, Art Museum, and Botanical Gardens, cat. 26,94.
	AB2abb	95	-	-	12835	-	olio su tavola	XVI sec.	Phillips Auctioneers, Londra, asta del 02/07/1996, lotto 17.
	AB3aaa	154	-	-	56058	-	olio su tavola	1500-1550	San Pietroburgo, Hermitage, inv. 447.
AC. In un paesaggio, con altri personaggi, orientata a sinistra									
	AC1afa	69	-	-	53003	-	olio su tavola	1550-1574	Ginevra, mercante De Jonckheere (2018)
	AC2afa	113	-	-	-	-	olio su tavola	1550-1575	Madrid, Museo del Prado, cat. P002723

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
AC3afa	85, 127, 177, 178, 190	-	-	-	-	- acquaforte	mm 222x155	1480-1490	Londra, British Museum, inv. E.1.200; Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 11046 D; Vienna, Albertina, cat. DG1928-170, DG1928-171; Washington, National Gallery of Art, cat. 1949.5.481.
A.Ca. In un paesaggio, con altri personaggi, orientata a destra									
ACA1aad	29	384	6	-	-	- olio su tavola	cm 87x94	1470 ca.	Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, cat. 590a (distruito nell'incendio del Friedrichshain nel 1945).
B. Madonna con Bambino a mezza figura, con sfondo monocromo o con cortina sullo sfondo									
B.A. Sfondo monocromo, con iscrizione, orientata a sinistra									
BA1dbaa	79	5466	62	54248	-	- olio su tavola	ND	XVI sec.	L'Aia, collezione privata Van Tilburg (1942).
BA2dbbb	34	4720	9	54264	-	- olio su tavola	ND	XVI sec.	Bielefeld, Collezione Privata.
BA3dbbc	164	4826	15	54257	-	- olio su tavola	cm 103x75	1590-1620	Stoccarda, Collezione Baum.
BA4dbfd	167	-	-	-	11011926	- olio su tavola	cm 104,2x75,3	1600-1650	Tongerlo (Belgio), Abdij Onze-Lieve-Vrouw.
BA5dbae	90	-	-	28379	-	- olio su tavola	cm 106,7x74,9	XVI sec.	Christie's, Londra, asta del 17/04/1997, <i>Old master pictures</i> , lotto 46.
BA6dbba	40	4901	20	-	105111	- olio su tavola	cm 106,1x74	1550 ca.	Bruges, Gruuthusemuseum, inv. 0000.GRO1309.I
BA7dbaf	100	-	-	-	-	- olio su tela	ND	XVI sec.	Sotheby's, Londra, asta del 02/05/2012, lotto 24.
BA8dbbe	112	5121	37	-	-	- olio su tavola	cm 110x76	1500-1550	Madrid, Museo del Prado, inv. P002215.
BA9dbae	138	5407	57	-	40004498	- olio su tavola	cm 106x76	XVI sec.	Palermo, Collezione Gabriele Chiaromonte Bordonaro, inv. 108.
BA10dbgd	16	-	-	-	87381	- olio su tavola	cm 105x75,5	1551-1575	Anversa, Cattedrale.
BA11dbbb	171	5037	-	-	96192	- olio su tavola	cm 65x50	1550-1600	Turnhout (Belgio), Begijnhofmuseum.
BA12dbhd	73	-	-	-	99148	- olio su tavola	cm 104x73	1600-1650	Hasselt (Belgio), Klooster van de Grauwzusters.
BA13dbbe	17	4881	18	54260	157114	- olio su tavola	cm 100x71	1500-1550	Anversa, collezione Steurs-Van den Broeck.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
BA14dbhd	60	-	-	-	158610	olio su tavola	cm 42x34	1590-1610	Eremito di Erembodgem, Aalst (Belgio), Cappella di Nostra Signora di Tervuren.
BA15dbag	81	5013	28	-	10125900	olio su tavola	cm 106,5x75,6	1500-1550	Liegi, Musée Curtius, inv. 27.
BA16dbbd	20	-	-	-	1468	olio su tavola	cm 120x70	1550-1600	Asse (Belgio), Kerk Sint-Hubertus.
BA17abbh	172	-	-	-	96194	olio su tavola	cm 61x45,7	1550-1600	Turnhout (Belgio), Begijnhofmuseum.
BA18dbbc	153	-	-	-	-	olio su tavola	cm 106,5x76,5	1590-1620	Sacramento (USA), Crocker Art Museum.
BA19dbbe	70	5173	41	-	-	olio su tavola	cm 103x74,5	XVI sec.	Grenoble, Musée de Grenoble, cat. MG 439.
BA20dbic	-	-	-	-	-	olio su tavola trasportato su tela	cm 104x74	XVI sec.	Acon (Francia), chiesa parossiale Saint-Denis.
BA21dbeb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 66x51	XVI sec.	Saint-Loup (Francia), chapelle de Villangrette.
BA22dbbe	55	-	-	-	-	olio su tavola	cm 118x88	XVI sec.	Chalon-sur-Saône (Francia), Hôpital Saint-Laurent, attuale centro ospedaliero William-Morey.
BA23dbic	175	-	-	-	-	olio su rame	cm 21,4x16,4	XVI sec.	Vendôme (Francia), Musée Municipal, inv. 1907.21.2 ; 2535.
BA24dbaa	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 107x76	XVII sec.	Auxerre (Francia), église Saint-Eusèbe.
BA25dbgb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 117x86,5	1650-1750	Couvertpus (Francia), église de la Nativité-de-la-Vierge.
BA26dbbp	146	-	-	-	-	olio su tavola	cm 109x76	1500-1550	Rieunier-Bailly-Pommery, Parigi, asta del 27/03/2000, lotto 12.
BA27dbba	118	-	-	-	-	olio su tavola	ND	1550-1600	Torreón (Messico), Museo Arocena.
BA28dbap	163	-	-	-	-	olio su tavola	cm 106x77	XVI sec.	Straubing, Basilika Sankt Jakob.
BA29dban	102	-	-	-	--	olio su tavola	cm 108x78	1520-1540	Loudun, église Saint-Hilaire de Martray.
BA30dbbd	194	-	-	-	-	olio su tavola	cm 120x80	1550-1600	Ypres, Musica Ieper, inv. MGB000011.
BA31dbbe	19	-	-	-	-	olio su tela	cm 113x83	XVII sec.	Arzíniega (Arcenega), Santuario de Nuestra Señora de la Encina
BA32---m	152	-	-	-	-	olio su tavola	cm 103,5x77,5	ND	Christie's, Roma, asta del 3-4/10/1995, lotto 323.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
B.Aa. Sfondo monocromo, con iscrizione, orientata a sinistra e altri personaggi									
	B.Aa1bbaj	-	-	-	-	olio su tavola	cm 78x69	XVI sec.	Parigi, Galerie Ekinium, 05/02/2023.
B.Ab. Sfondo con cortina, con iscrizione, orientata a sinistra									
	B.Ab1dbeb	68	-	-	-	olio su tavola	cm 102x72	XVI sec.	Wannenes, Genova, asta del 24/09/2020 n. 329, lotto 1066.
	B.Ab2cbak	139	-	-	-	olio su tavola	cm 199,5x99	1550-1600	Pamplona, Musco de Navarra, inv. CE000264.
	B.Ab3dbbm	3	-	-	-	olio su tavola	cm 108,3x75,	1500-1550	Christie's Amsterdam, asta del 4/05/1999, lotto 1.
	B.Ab4dbbp	-	-	-	-	acquaforte	ND	1708	da Augustinus Sartorius, <i>Vertrautesches Cistenium Bis-Tertium, Oder Cistercienser-Ordens-Historie</i> , Praga 1708, tra pp. 436-437
	B.Ab5dbbp	-	-	-	-	acquaforte	ND	1707	Sammarei, Wallfahrtskirche Maria Himmelfahrt, archivio.
	B.Ab6dbeb	-	-	-	-	olio su tavola	ND	XVII sec.	Torino, Ditta Calderan di Stella Gianfranco
B.Ac. Sfondo monocromo, orientata a sinistra, con altre scene attorno									
	B.Ac1dbfq	-	-	-	-	olio su tavola	cm 57,3x53,9	XVII sec.	Sotheby's, Londra, asta del 19/01/2017, lotto 312.
B.B. Sfondo monocromo orientata a sinistra									
	BB1dba	66	4728	11	54236	-	cm 112x75	XVI sec.	Colonia, Collezione Ottmar Strauss (1934).
	BB2dba	104	5438	58	54247	-	cm 85x68	XVI sec.	Lussemburgo, Collezione Joseph Joerg (1932).
	BB3dbb	45	-	-	62801	-	cm 96x62	1500-1550	Collezione Privata W.L. (1928).
	BB4dba	93	5274	49	54233	-	cm 92,1x64,1	1500-1550	New York, Londra, mercante d'arte Leonard Koetser (1971).
	BB5aba	35	5099	35	54234	-	ND	1500-1550	Bilbao, Coll. Correo.
	BB6cba	10	4910	21	54235	50006475	cm 21,5x17	1500-1550	Amsterdam, mercante d'arte Goudstikker-Miedl (1941).
	BB7dba	6	5473	61	54237	-	cm 65,8x49,5	XVI sec.	Christie's Amsterdam, asta del 10/11/2008, lotto 22.
	BB8dbf	126	4815	13	54249	-	cm 107,5x75	XVI sec.	Monaco, coll. Oskar Enoch (1930).

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
BB90bh	67	-	56	54255	-	olio su tavola	cm 103x77	XVI sec.	Genova, Collezione Pallavicini-Grimaldi (1899).
BB10dbb	124	4812	14	54262	-	olio su tavola	cm 95x74	XVI sec.	Monaco, Mercante d'arte Wilhelm Böhler (1905).
BB11dbh	195	5737	-	54258	-	olio su tavola	cm 95x80	XVI sec.	Ubicazione ignota
BB12dbb	121	-	-	54256	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	Milano, Collezione Prada-Suardo.
BB13dbb	110	-	-	-	-	olio su tavola	cm 58x43	XVIII sec.	Barcellona, asta Setdart del 30/03/2022, lotto 41.
BB14dbb	145	5238	46	54265	-	olio su tavola	cm 90x69	XVI sec.	Parigi, Galerie Pardo (1952).
BB15adh	-	-	-	-	-	olio su rame	cm 26x20,5	XVII sec.	Thierry de Maigret, Parigi, asta del 10/05/2013, lotto 25.
BB16cba	147	-	-	54250	-	olio su tavola	cm 35x24,5	1500-1550	Parigi, asta Tajan del 16/12/2014, lotto 3.
BB17aag	53	-	-	-	-	olio su tela	cm 94x73	1580-1600	Cagliari, Pinacoteca Nazionale, inv. 34.
BB18dba	160	-	-	-	-	olio su tavola	cm 92x76	1550 ca.	Siviglia, Museo de Bellas Artes, inv. CE0020P.
BB19dbb	108	-	-	-	-	olio su tavola	cm 69x54	XVII sec.	Dreweatts & Bloomsbury Auctions, Londra, asta del 27/05/2021.
BB20dbb	36	-	35	-	-	olio su tela	cm 93,5x77,5	1500-1550	Bilbao, Museo de Bellas Artes, inv. 69/333.
BB21dbb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 58x43,5	XVI sec.	Abalarte, Madrid asta del 18-19/05/2021, lotto 207.
BB22bba	181	-	-	-	-	olio su tavola	cm 24,5x21,5	1500-1550	Dorotheum, Vienna, asta del 15/10/2013, lotto 656.
BB23dbb	96	-	-	-	-	olio su tavola	cm 104,5x73,5	1550-1570	Roseberys, Londra, asta del 29/03/2017, lotto 732.
BB24eda	12	-	51	-	-	olio su tavola	cm 25x20	1500-1550	Sotheby's Amsterdam, asta del 10/05/2011, lotto 5.
BB25dbb	7	-	-	-	-	olio su tavola	cm 96,8x64,6	1500-1550	Christie's, Amsterdam, asta del 13/04/2010, lotto 74.
BB26dbh	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 108x82	1550-1600	Bovey Tracey (Gran Bretagna), Marhamchurch Antiques, cat. Marh2583
BB27dbb	62	5472	8	54263	50006672	olio su tavola	cm 83x65	XVI sec.	Dieren (Paci Bassi), Katz Gallery.
BB28dbh	2	4694	17	-	101635	olio su tavola	cm 64x49	1501-1525	Aalst (Belgio), Klooster van de Zwartusters.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
BB29dba	76	5002	25	-	114953	olio su tavola	cm 100x72	1550	Heverlee (Belgio), Abbazia del Parco
BB30bba	150	5412	-	-	257125	olio su tavola	cm 32x20	1570 ca.	Pavia, Museo Civico, Pinacoteca Malaspina, inv. P 125.
BB31dbb	13	5156	39	-	40004579	olio su tavola	ND	XVI sec.	Angers (Francia), Collezione Pasquier.
BB32dbb	149	5160	40	-	40004580	olio su tavola	cm 90x70	XVI sec.	Parigi, collezione Isabelle de Vendegies.
BB33dbf	-	-	-	-	11007482	olio su tavola	ND	XVI sec.	Ubicazione ignota.
BB34dbb	-	-	-	-	10000266	olio su tavola	cm 130x100	1550-1600	Genappe (Belgio), Chiesa Saint-Jean l'Évangéliste.
BB35dbb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 69x54	1650-1750	Drewatts & Bloomsbury Auctions, Londra, asta del 27/05/2021, lotto 77.
BB36dbh	37	-	-	-	-	olio su tavola	cm 84x66,5	1500-1550	Sortheby's Sussex, Billingshurst (Gran Bretagna), asta del 26/05/1993, lotto 776.
BB37dbb	-	-	23?	-	156106	olio su tela	cm 99x72	XVIII sec.	Gand, Monastero degli Agostiniani.
BB38dbb	42	-	-	-	109279	olio su tavola	cm 82x47	XVI sec.	Bruges, Memlingmuseum.
BB39dbb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 80x62	XVI sec.	Leclère, Maison de Ventes, Parigi, asta del 29/03/2019, lotto 2.
BB40dba	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 33,5x22	XVI sec.	Asta del 19/05/2015. (fonte: https://www.mutualart.com/Artwork/Virgin-and-Child/D09D4C8D5BEDAF47 , consultata il 23/06/23, h. 18.00)
BB41dbb	88	-	-	-	-	olio su tavola	cm 63,5x49,5	XVI sec.	Londra, asta Chiswick del 31/10/2018, lotto 3.
BB42dba	5	-	-	-	-	olio su tavola	cm 93,7x67,4	XVI sec.	Christie's, Amsterdam, asta n. 2798, del 10/09/2008, lotto 13.
BB43dbb	59	-	-	-	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	Cordoba (Spagna), Museo de Bellas Artes.
BB44ceb	107	-	-	-	-	ND	ND	XVIII sec.	Bremens Belleville, asta del 19/03/2017.
BB45dbb	27	5383	-	-	-	olio su tavola	cm 106,5x76,5	1500-1510	Belfast, Ulster Museum, cat. BELUMU1180.
BB46dbb	192	4831	16	-	-	olio su tavola	cm 37,2x31,6	1500-1550	Würzburg, Martin von Wagner Museum, inv. B 1.327/12.
BB47dbe	82	-	42	-	-	olio su tavola	cm 60x49	XVI sec.	Ligny-le-Châtel (Francia), Chiesa di Saint-Pierre.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
BB48dba	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 66x49	1500-1550	Asta del 12/04/2003. (fonte: https://www.artnet.com/artists/ambrosius-benson/maria-mit-dem-christuskind-EagWCCfZevyho), consultata il 23/06/23, h. 18.00)
BB49dbb	21	5776	-	-	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	Audes (Francia), coll. F. Sion.
BB50dbj	-	-	-	-	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	Serdart, Barcellona, asta del 13/10/2022, lotto 35276242.
BB51dbb	134	5605	44	-	-	olio su tavola	cm 95x62	XVI sec.	Kende Gallery, New York, asta del 17/12/1942, lotto 25.
BB52dbb	123	5183	-	-	-	olio su tavola	cm 96x78	XVI sec.	Moulins (Francia), Musée Anne de Beaujeu.
BB53dba	65	5149	-	-	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	Coll. Privata, Spagna (1985).
BB54abf	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 42x32	XVI sec.	Firenze, Antichità Alina, 2022.
BB55abe	187	-	-	-	-	olio su tavola	cm 76x56,5	XVI sec.	Vilnius, Tartle Collection.
BB56dba	144	5198	43	-	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	Parigi, coll. Ch. P.
BB57dba	101	-	-	-	-	olio su tavola	cm 37,7x26,4	1500-1550	Sotheby's, Londra asta del 4/12/2019, lotto 1.
BB58dba	184	-	-	-	-	ND	ND	1575-1625	Vienna, Paulankirche.
BB59dbb	44	-	-	-	-	olio su tavola	cm 97x75	1550-1570	Bruxelles, asta Brussels Art Auction del 28/05/2013, lotto 203.
BB60dbb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 128x107,5	1550 ca.	Asta del 23/02/2000. (fonte: https://www.artnet.com/artists/flemish-school-bruges-16/vierge-%C3%A0-l'enfant-sjaU7wkfMZlZKegh20Q2), consultata il 23/06/23, h. 18.00)
BB61dba	140	-	-	-	-	olio su tavola	cm 36x28,5	1500-1550	Artcurial, Parigi, asta del 04/10/2013, lotto 270.
BB62cba	4	-	-	-	-	olio su tavola	cm 32,3x23,7	1500-1550	Christie's, Amsterdam, asta del 14/05/2002, lotto 13.
BB63bba	106	-	-	-	-	olio su tela	cm 91x73	1500-1550	Chenu & Scrive, Lione, asta del 17/10/1990, lotto 10.
BB64dbb	25	-	-	-	-	olio su tavola	cm 91x75	1550 ca.	Duran arte y subastas, Madrid, asta del 27-28/04/2022, lotto 18.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
BB65---	61	387	-	-	-	olio su tavola	cm 50x50	1500-1520	Ubicazione sconosciuta, già Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, cat. 188, Germania, ante 1940.
BB66cba	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 20x20	XVI sec.	Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica, ICCD 11/00029478.
BB67aba	159	-	-	-	-	olio su tela	cm 120x101	1580-1600	Saragoza, Museo de Saragoza, cat. NIG. 15857.
BB68abf	166	-	-	-	-	olio su tela	ND	1575-1625	Tarragona, Museo del Real Monasterio de Santa Maria de Poblet, inv. MPO 00030.
BB69dcb	-	-	-	-	-	olio su tela	ND	1627	Breslavia, Cattedrale
BB70dba	32	-	-	-	-	olio su tavola	cm 80x60 ca.	1575-1625	Besançon, Communauté religieuse de la Roche d'or.
BB71dbb	75	-	-	-	-	olio su tavola	cm 90x72	XVII sec.	Helfaut (Francia), Centre hospitalier de la région de Saint-Omer, chapelle Sainte-Barbe, inv. 02423.
BB72dcb	-	-	-	-	-	Acquaforte	mm 640x450	ante 1773	Monaco, Bayerisches Nationalmuseum, cat. Kr W 5947
BB73dbb	46	-	-	-	-	olio su tavola	cm 76x63	1580-1600	Bruxelles, asta Galerie Moderne del 22/11/2016, lotto 549.
BB74dbb	115	-	-	-	-	olio su tela	cm 80x50 ca.	1674 ca.	Oberndorf bei Salzburg (Austria), Wallfahrtskirche Maria Bühel.
BB75bba	116	-	-	-	-	olio su tavola	cm 60x80 ca.	XVI sec.	Menton (Francia), Musée de Beaux-Arts, Palais Cornolès.
BB76dbg	170	-	-	-	-	olio su tavola	cm 60x50	XVI sec.	Torino, asta San Carlo del 29/04/2014, lotto 1.
BB77dbb	80	-	-	-	-	olio su tela	cm 80x62	XVII sec.	Landshut, Sankt Blasius.
BB78dbb	47	-	-	-	-	olio su tavola	cm 86x65	XVI sec.	Galerie Moderne, Bruxelles, asta del 10/10/2017, lotto 245
BB79db-	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 84x68	XVI sec.	Nantes, collezione signora La Roche (1892)
BB80dbb	39	-	-	-	-	olio su tela	cm 100x78	ND	Hotel des Ventes des Chartrons, Bordeaux, asta del 19/11/2008.
BB81dbb	49	-	-	-	-	olio su tavola	cm 39x32	1560-1570	Bruxelles, Galerie Jan de Maere (2003).
BB82dbb	51	-	-	-	-	olio su tavola	cm 64x47,5	1550-1600	Hôtel de Ventes Vanderkindere, Bruxelles, asta del 17/11/2005, lotto 55.
BB83dbf	84	-	-	-	-	olio su tavola	cm 108x69	ND	Lodi, Museo Civico, cat. 5.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
BB84dba	117	-	-	-	-	olio su tavola	cm 107x76	1550-1600	Merebekte (Belgio), collezione privata.
BB85dba	122	-	-	-	-	olio su tavola	ND	1630 ca.	Mol (Belgio), collezione Jozef Reynders.
BB86dbb	128	-	-	-	-	olio su tavola	cm 35x23	ND	Salle de Ventes Rops, Namur (Belgio), asta del 22/05/2016, lotto 1012
BB87dbe	173	-	-	-	-	olio su tavola	ND	ND	Turnhout (Belgio), collezione Guy Van Deun.
BB88aaa	186	-	-	-	-	olio su tavola	cm 53x46	XVII sec.	Villeurbanne (Francia), mercante Grange Antiquité.
BB89dbb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 88,8x64,6	1550-1600	Asta del 16/05/2013. (fonte: http://www.artnet.de/le%C3%BCnster/quentin-metsys-the-younger/la-virgen-con-dn%C3%B1o-6Vp9h-WHlFuGmTbZFFvA2 , consultata il 23/06/23, h. 18.00)
BB90dbb	-	-	-	-	-	olio su tela	cm 84x60	1650-1700	Sala Retiro, Madrid, asta del 17/12/2020, lotto 148.
BBa. Sfondo con cortina, orientata a sinistra, rettangolari o centinate									
BBa1cda	50	-	-	-	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	Rob Michiels Auctions, Bruges, asta del 08/12/2018, lotto 759.
BBa2dba	165	-	48	-	-	olio su tavola	cm 100x75	XVI sec.	Villeneuve-sur-Yonne (Francia), chiesa di Notre Dame de l'Assumption.
BBa3dae	91	-	-	-	-	olio su tavola	cm 88,2x74,2	1500-1550	Bonhams, Londra, asta del 24/10/2018, lotto 25.
BBa4dbe	14	-	-	-	-	olio su tavola	cm 105x74	1500-1550	Campo Vlaamse Kaai, Anversa, asta del 16/02/1993, lotto 131.
BBa5bbg	28	-	-	-	-	olio su tavola	cm 100x68	1575-1600	Bruxelles, collezione privata.
BBa6aba	26	-	-	-	-	olio su tela	ND	XVII sec.	Barcelona, collezione Maria Esclasans.
BBa7cbe	54	-	-	-	-	olio su tela	ND	XVII sec.	Cambrai, Musée Provincial d'Art Religieux.
BBa8dbb	155	-	-	-	-	olio su tavola	ND	XVII sec.	Sammerei (Germania), Wallfahrtskirche.
BBa9dba	179	-	-	-	-	olio su tavola	cm 47x33	XVII sec.	Dorotheum, Vienna, asta del 10/06/1998, lotto 58.
BBa10acg	-	-	-	-	-	olio su tela	cm 97x78	XIX sec.	Goya Subastas, Madrid, asta del 05/03/2019, lotto 81.
BBa11dag	162	-	-	-	-	olio su tavola	cm 80x63	ND	Stoccolma, asta Beijer's del 5/11/1991, lotto 25.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
BBb. Sfondo con cortina o monocromo, orientata a sinistra, con angeli									
BBb1aba	135	5597	66	63264	-	olio su tavola	cm 95,3x71,1	1500-1550	Sotheby's, New York, asta del 18/10/2000, lotto 47.
BBb2aca	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 24x19	1580-1600	Aletheia Subastas, Barcellona, asta del 17/06/2021, lotto 364
BBb3aca	189	-	-	-	-	olio su tavola	cm 18x14	1580-1600	Vitoria-Gasteiz (Spagna), Collezione privata
BBc. Sfondo monocromo e ghirlanda di fiori e frutta, orientata a sinistra									
BBc1dba	72	-	-	-	119425	olio su tavola	cm 69x49	XVII sec.	Hasselt (Belgio), Klooster van de Grauwzusters.
BBd. Sfondo monocromo, orientata a destra									
BBd1dbe	-	-	-	-	-	olio su carta incollato su tela	cm 59x48	1670-1700	Collezione privata.
BBd2ab-	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 50x34	1500-1550?	Virvy-sur-Seine (Francia), Collezione signora de Vaux (1892)
BBe. Sfondo monocromo, orientata a sinistra, con vaso di fiori o cesto frutta, con o senza cortina, rettangolari o centinate									
BBe1dbg	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 84x64	1620 ca.	Daguerre, Parigi, asta del 04/11/2011, lotto 11.
BBe2dba	157	-	-	-	-	olio su tavola	cm 105x74,5	1560-1565	Saragozza, Museo Goya, Colección Ibercaja, cat. 551.
BBe3cba	148	5090	33	-	-	olio su tavola	cm 107x76,5	1580-1600	Hargesheimer, Düsseldorf, asta del 24/09/2016, lotto 1501.
BBe4cbg	94	-	-	-	-	olio su tavola	cm 96,5x72,4	1550-1570	Phillips, Londra, asta del 06/04/1995, lotto 242.
BBe5dbg	109	-	-	-	-	olio su tavola	cm 68x48	1550-1600	Ansorena, Madrid, asta del 20/07/2016, lotto 146 (asta del 05/11/2013).
BBg. Sfondo monocromo, orientata a sinistra, con parte alta centinata									
BBg1cba	129	-	32	54209	-	olio su tavola	cm 60x46	1530-1560	New York, The Aurora Trust.
BBg2cda	18	4997	53	54230	50006487	olio su tavola	cm 33x26	1530-1560	Anversa-New York, mercante Samuel Hartveld.
BBg3cda	56	5374	54	54210	-	olio su tavola	cm 61x47	1530-1560	Leslie Hindman, Chicago, asta del 25/09/2005, lotto 153
BBg4bba	52	5745	47, 55	54225	-	olio su tavola	cm 107,5x68,5	1510-1530	Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. n. 5031.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
BBg5cda	130	5637,4946	22	54231	20055800	olio su tavola	cm 33x25,7	1530-1560	Bruxelles, Collezione Adrien de Malingreau d'Hembiise.
BBg6dbb	120	5724	68	54232	-	olio su tavola	cm 19x14,5	1530-1560	Milano, Piva&C (2016).
BBg7bba	158	5148	38	45650	40001683	olio su tavola	cm 99x67	1510-1530	Saragozza, Museo Provincial de Bellas Artes, cat. NIG.10322.
BBg8bbj	119	-	-	-	-	olio su tavola	ND	1530-1560	Città del Messico, Museo Nacional de San Carlos.
BBg9dba	48	-	-	-	-	olio su tavola	cm 94x55	1500-1525	Galerie Moderne, Bruxelles, asta del 24/04/2018, lotto 247.
BBg10bba	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 100x64	1570 ca	La Suite Subastas, Barcellona, asta del 30/03/2023, lotto 19.
C. Madonna con Bambino a mezza figura, con sfondo paesaggistico o di un interno									
C.A. Sfondo con paesaggio generico, orientata a sinistra									
CA1dbb	86	5346	51	54313	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	Londra, Mercante d'Arte Appleby Bros.
CA2dda	125	-	-	-	-	olio su tavola	cm 99x71	XVI sec.	Hampel, Monaco, asta del 24/06/2021, lotto 267.
CA3cba	87	-	-	-	-	olio su tavola	cm 108x77	XVI sec.	Londra, Antiquario Robert Kime, 2020.
CA4cba	132	-	-	-	-	olio su tavola	cm 24,7x19	1549-1575	Christie's New York, asta del 24/01/1999, lotto 78.
CA5dba	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 122x93	1565-1570	Hargesheimer & Günther Kunstauktionen Düsseldorf GmbH, Düsseldorf, asta del 10/09/2022, lotto 2316
CA6dba	38	-	-	-	-	olio su tavola	cm 122,5x90,5	1600 ca.	Sotheby's Sussex, Billingshurst, asta del 26/05/1993, lotto 785.
CA7dba	98	-	-	-	-	olio su tavola	cm 77,2x59,8	1500-1550	Sotheby's Londra, asta del 02/11/2000, lotto 34.
CA8dba	8	-	-	-	-	olio su tela	cm 121,4x94,2	1550-1630	Christie's Amsterdam, asta del 7/05/2023, lotto 15.
CA9dbb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 100x70	1550-1600	Goya Subastas, Madrid, asta 9-10 aprile 2018, lotto 48.
CA10aca	83	-	-	-	-	olio su tavola	ND	ND	Lille, Musée Diocésain.
C.Aa. Sfondo con un roseto, orientata a sinistra									
CAa1dbb	97	4723	10	54312	-	olio su tavola	cm 94x72,2	XVI sec.	Sotheby's Londra, asta del 30/10/1991, lotto 81.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
CAa2dba	9	5456	59	54314	-	olio su tavola	cm 122x94	1550-1600	Kunsthaus Lempertz KG, Colonia, asta del 21/05/2022, lotto 2015.
CAa3dba	183	5687	65	54311	-	olio su tavola	cm 95x73	XVI sec.	Dorotheum Vienna, asta del 25/04/2017, lotto 27.
CAa4dbb	11	5463	60	54315	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	Amsterdam, Mercante d'arte Hirschel.
CAa5dea	60	-	-	-	120034	olio su tavola	cm 104x74,5	XVI sec.	Courtrai, Stadsmuseum Kortrijk, cat. MSK/0524.
CAa6dbb	133	-	-	-	-	olio su tavola	cm 99x74,3	1550-1600	Christie's, New York, asta del 04-05/04/2007, lotto 24.
CAa7dbb	182	-	-	-	-	olio su tela	cm 98x80	XVI sec.	Dorotheum, Vienna, asta del 20/11/2015, lotto 28.
CAa8dba	105	-	-	-	-	olio su tavola	cm 106x71	1500-1550	Lussemburgo, Jocelyne Crouzet Fine Art (2021).
CAa9dbb	43	-	-	-	109493	olio su tavola	cm 63x48	XVI sec.	Bruges, Memlingmuseum.
CAa10dbb	71	5000	24	-	89299	olio su tavola	cm 19x14,5	1600	Grimbergen, Abbazia dei Premonstratensi.
CAa11dba	41	-	19	-	105110	olio su tavola	cm 75,5x54,3	1580-1600	Bruges, Groeningemuseum, cat. 0000.GRO1471.I.
CAa12dbk	103	5010	27	-	114363	olio su tavola	cm 120x91	1590-1637	Loviano, M-Museum, cat. S/46/0, già presso la chiesa San Giovanni Battista
CAa13dba	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 103x72	XVI sec.	Viarnes (Francia), Castello o Mairie.
CAa14dba	131	-	-	-	-	olio su tavola	cm 84,5x62,9	1500-1550	Christie's, New York, asta del 02/10/1996, lotto 141.
CAa15dbb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 79x94	XVI sec.	Parigi, Galerie Nicolas Lenté (2023), rif. 101222.
CAa16dbb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 120x93	XVI sec.	Goldfield Auction, Lussemburgo, asta del 29/01/2023, lotto 71.
CAa17dba	15	-	-	-	-	olio su tavola	cm 83x64	XVI sec.	Campo Vlaamse Kaai, Anversa, asta n. 98, data sconosciuta, lotto 217
CAa18dba	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 56,5x41	1575-1600	New York, New York Historical Society Museum and Library, cat. 1858.18
CAb. Sfondo con un roseto, orientata a sinistra, con iscrizione									
CAb1dbem	143	5219	45	54310	50006505	olio su tavola	cm 107x76	XVI sec.	Parigi, Collezione M. Verdum.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
CAb2dbbn	92	-	-	-	-	olio su tavola	cm 99x70,5	1500-1550	Christie's, Londra, asta del 23/03/2017, lotto 46.
CAb3dbbn	23	5560	64	-	-	olio su tavola	cm 104,2x73,5	XVII sec.	Baltimore (USA), The Walters Art Museum, inv. 37.293.
CAb4dbem	137	-	-	-	-	ND	cm 106,8x76	1570-1600	Odessa, Museum of Western and Eastern Art, inv. 3K-54.
CAb5dbem	77	-	-	-	10154962	olio su tavola	cm 108x70	1570-1600	Jambes (Belgio), Collezione Jakovliv-Warsage.
CAb6dbbn	30	-	-	-	-	olio su tavola	cm 105,4x73	1550-1600	Berlino, Staatliche Museum zu Berlin, cat. 1440
CB. Sfondo con paesaggio generico, orientata a destra									
CB1aca	22	5512	63	54316	-	miniatura su pergamena	mm 220x160	1510-1520	Basilea, Galerie M. Schultheiss (1951-52).
CB2aba	111	3346	36	-	-	olio su tavola	cm 23x17,2	1500-1550	Madrid, Museo Lázaro Galdiano, inv. 3346.
CB3ada	176	-	-	-	-	miniatura su pergamena	mm 280x195	1510-1520	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, inv. cod. Lat. I, 99 (=2138), fol. 830v.
CC. Sfondo con un ambiente domestico, orientata a sinistra, con o senza iscrizione									
CC1eag	191	-	-	-	-	olio su tavola	cm 38,7x31,8	1550-1570	Weschler's, Washington, asta del 28/04/2004, lotto 590.
CC2dbf	114	5018	29	-	131917	olio su tavola	cm 103,5x72	1550-1600	Mechelen, Seminario Maggiore.
CC3bba	141	-	-	-	-	olio su tavola	cm 104x75	XVI sec.	Beaussant Lefèvre & ass., Parigi, asta del 7/06/2013, lotto 51.
CC4aba	151	-	-	-	-	olio su tela	ND	XVII sec.	Pontevedra, Museo Provincial.
CC5--m	74	-	-	-	-	olio su tavola	cm 56,5x44	XVI sec.	Heilbronn, asta Dr. Fischer, 14/05/2011, lotto 548.
CC6aba	24	5114	34	-	-	ND	ND	ND	Barcellona, coll. Cajetans Vilella.
D. Trittici o politici, con o senza iscrizione									
D1ddb	161	5025	30	-	85423	olio su tavola	cm 50x51x17	XVI sec.	Sint-Kruis (Belgio), Sint-Thomas van Kantelbergkerk.
D2dbao	169	5031	31	-	10058881	olio su tavola	cm 125x100	1520-1530	Tournai, Chiesa di Santa Margherita.
D3dba	188	-	-	-	-	olio su tavola	cm 112x154	1530-1560	Vitoria-Gasteiz (Spagna), Fundación Sancho el Sabio, cat. IM-G1929.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
D4afa	57	4762	12	-	-	olio su tavola	cm 81x65	1510-1520	Asta Lempertz, Colonia, 27/06/1974, lotto 31.
D5aaa	193	5004	26	-	124349	olio su tavola	cm 61,1x44,2	1500-1525	Ypres, Museum Belle Godshuis, inv. 1954.01249.
NC. Dipinti non classificabili (immagini non più disponibili o non rintracciate)									
NC1	-	-	52	-	-	ND	cm 90x70	ND	Londra, Spanish Art Gallery, 1911.
NC2	-	-	-	-	-	ND	ND	ND	Barcellona, coll. Mateu
NC3	-	-	-	-	-	ND	ND	ND	New York, Rosenberg and Stiebel Gallery.

Contributo sottoposto a processo peer review a double-blind e controllo antiplagio con esito positivo.