

prima, pur genericissima, segnalazione («freschi di Sant’Onofrio») da parte di Lionello Venturi (1915) era già in sostanza centrata l’attribuzione, poiché gli affreschi erano ritenuti probabilmente dell’autore della *Madonna della Culla* nel monastero della Beata Mattia a Matelica e dello stendardo del Buon Gesù di Fabriano, opere confluite più tardi nel *corpus* denominato Maestro di Staffolo. La corretta indicazione è stata peraltro recepita soltanto molti anni più tardi, quando Giampiero Donnini ha stabilito in via definitiva la paternità del piccolo pittore, la cui ingannevole denominazione critica, derivata dalla cittadina marchigiana che conserva un suo polittico maturo, non fa giustizia al carattere schiettamente fabrianese di questo artista, dominatore della scena artistica locale per alcuni decenni dopo la scomparsa di Gentile. Se la ricostruzione del catalogo sembra ormai pacifica, non altrettanto vale per la cronologia assoluta e per il problema correlato dell’identità anagrafica del pittore. Preziose si rivelano allora opere come questa, che esige una data non anteriore alla fine del 1456, al pari degli affreschi nel portico dell’Ospedale del Buon Gesù, eretto in quello stesso anno su ispirazione di Giacomo della Marca: insieme alle non poche altre raffigurazioni di *san Bernardino* per mano dell’artista (quasi sconosciuta è la grande tavola, probabile sportello di un tabernacolo scultoreo, conservata nel Museo Franciscano di Roma insieme al *pendant* con *san Francesco* e sparita dagli studi dopo la citazione in *ENCICLOPEDIA BERNARDINIANA* 1981, p. 68 e fig. 224), tali dipinti suggeriscono di spostare buona parte del *curriculum* del Maestro di Staffolo verso la metà del secolo e oltre, valutando di conseguenza le varie ipotesi d’identificazione con artisti fabrianesi ‘senza quadri’ (cfr. su ciò le mie osservazioni in *DELPRIORI-MAZZALUPI* 2015, pp. 50-51 n. 2). Per converso, la cronologia più probabile, non oltre il settimo decennio, di questa fase estrema del pittore fa dell’affresco di Sant’Onofrio un’effigie tra le prime del frate abruzzese, la cui precocità si può spiegare con l’influenza – tanto più forte in un luogo francescano qual era quello di provenienza del dipinto – del carismatico confratello di Monteprandone, ricordato a Fabriano giusto intorno al tempo della morte di Giovanni.

Matteo Mazzalupi

Bibliografia: VENTURI 1915, p. 24; MOLAJOLI 1968, p. 158; DONNINI 1971, pp. 33-35; MARCELLI 1997, pp. 40, 190 nota 52; L. Vanni, in *IL MAESTRO* 2002, pp. 126-129 (con bibliografia).

5.

[FIG. 26]

Ambito di Hans Pleydenwuff

Giovanni da Capestrano predica a Bamberg

1470-1475 ca.

Bamberg, Historisches Museum, inv. 62

Olio su tavola, cm 152 x 73

Durante il suo viaggio oltralpe Giovanni da Capestrano soggiornò nei principali insediamenti della Franconia, fermandosi dal 15 al 20 agosto 1452 a Bamberg. Il dipinto in esame testimonia una delle prediche che egli dovette tenere nella piazza principale di questa città. L’anziano frate dai capelli grigi e il viso grinzoso è raffigurato al centro della composizione, elevato su un pulpito circondato da una fitta folla che si accalca attorno a lui, mentre alcuni uditori in primo piano gettano degli oggetti di natura peccaminosa nel fuoco. La tavola offre una veduta minuziosa della piazza davanti al duomo e dei principali edifici curiali, seppure con qualche libertà d’invenzione. L’autore, ad esempio, sposta l’ingresso dell’edificio centrale per renderlo più facilmente visibile agli osservatori (M. Imhof, in *BUSSPREDIGER* 1989, pp. 72-73). Il pulpito ligneo da cui svetta il predicatore è caratterizzato dalla presenza del panno da lui abitualmente usato durante i sermoni (HOFER/BONMANN 1964-1965). Giovanni indica il cielo con la mano destra, evidente riferimento all’Onnipotente, mentre con la sinistra esibisce una sorta di ostensorio caratterizzato dal monogramma raggiato del Nome di Gesù, un simbolo che usualmente si trova dipinto sulle tavolette devozionali di origine bernardiniana, oppure al centro dello stendardo crociato. Impliciti in tale attributo iconografico sia il riferimento al nome del Salvatore, che quello alla propaganda giovannea del culto del confratello senese, ufficializzato nel 1450, un legame iconologico che rappresentava *conditio sine qua non* per ottenere l’auspicata canonizzazione del predicatore. Nella pala di Bamberg il monogramma assume la rara tipologia di “disco eucaristico”, oggetto che – sebbene qui si presenti con una base che ne ricorda l’uso liturgico – compare, con una variazione del piede dell’asta, anche in alcune immagini di san Bernardino diffuse in Slesia, area geografica parimenti battuta dal capestranese. Un simile ostensorio potrebbe ragionevolmente costituire il riferimento dell’artista bambergese a una custodia della reliquia del sangue del santo

senese (che peraltro Giovanni usava esporre durante i sermoni. Cfr. *VITA JOHANNIS* 1519, c. 2v.; sul testo cinquecentesco cfr. P. LANGER, in *Catalogo*, scheda n. 37, pp. 248-250). Tuttavia, è degna di nota anche la similitudine tra questo manufatto e il principale attributo di Giacomo della Marca – l'ampolla col sangue di Cristo – ulteriore attestazione degli stretti legami iconografici tra le rappresentazioni dei predicatori osservanti nel Quattrocento. La scena pare immortalare il momento culminante del sermone: i fedeli, vestiti secondo la moda contemporanea, si accalcano intorno al pulpito – come consuetudine, nettamente divisi per sesso – e recano oggetti da gioco e accessori di lusso destinati a essere gettati nel cosiddetto “rogo delle vanità”. Nella folla si registrano le diverse reazioni alla chiamata penitenziale: c'è chi guarda e ascolta, chi discute sull'opportunità della predica, una donna davanti alza le mani in preghiera come se avesse interiorizzato il messaggio, un'altra, seguita da un giovane, getta il proprio copricapo tra le fiamme. Tra i diversi oggetti sacrificati – cappelli, cuffie, scarpe e zoccoli – sono riconoscibili giochi del tempo, quali tavole di trick-track, carte e dadi. Importante la presenza sullo sfondo a sinistra di un anziano barbuto, la cui acconciatura caratteristica ne identifica la fede ebraica: egli è minacciosamente scortato da due personaggi, uno dei quali armato. Episodio secondario, ma significativo, che ricorda l'obbligo all'ascolto dei sermoni cristiani cui erano sottoposti gli ebrei (P. Schmidt, in *BUSSPREDIGER* 1989, p. 135; RUSCONI 2004), ma anche l'opera antiggiudaica perseguita da Giovanni in persona. La pala, in origine opistografa, fu sezionata in un periodo non precisato dell'Ottocento. Nel pannello che costituiva il retro – oggi parimenti conservato nel museo di Bamberg (fig. 27) – sono raffigurate quindici scene bibliche, la cui ipotetica correlazione al contenuto dei sermoni giovannei (KOSTOWSKI 1997) è oggi da scartare. Più aderente la proposta di avvicinare tali episodi al manuale edificante *Schatzbehälter oder Schrein der wahren Reichtümer des Heils und ewiger Seligkeit* (Contenitore del tesoro, ovvero scrigno delle vere ricchezze della salvezza e della beatitudine eterna) del predicatore francescano Stephan Fridolin (1430-1498). Nell'edizione illustrata di questo testo, stampata a Norimberga nel 1491, il frate accenna varie volte all'esistenza di un dipinto; per tali ragioni è stata ipotizzata la precedenza cronologica dell'opera in oggetto rispetto al testo (SLENCZKA 1998) e si potrebbe anche presumere che Fridolin possa essere stato l'ideatore dell'iconografia della pala, oppure il suo committente. In quest'ottica, data la provenienza osservante dal complesso ecclesiastico *an der*

Schranne, l'opera sarebbe da datarsi prima della partenza del frate nel 1479 dal convento di Bamberg (A. K. Thurnwald, in *BUSSPREDIGER* 1989, p. 44). La presenza di una lettura iconologica così complessa appare in linea con l'importanza che la contemplazione visiva ricoprì all'interno della cultura francescana nella seconda metà del Quattrocento: oltre a svolgere una funzione edificante per i frati e per i laici, la tavola dovette essere anche un banco di prova e di studio per l'educazione dei novizi, argomento che fu molto caro allo stesso Giovanni (SLENCZKA 1998). Alfred Stange (VIII, 1957, p. 98) per motivi stilistici non ha riconosciuto il medesimo autore nelle due porzioni del dipinto, attribuendo la sola predica al pittore Sebald Bopp attivo tra il 1474 e il 1503. Si trattò invece di una stessa commissione a un solo artista ancora anonimo, da ricercare tra i successori di Hans Pleydenwurff (1425 ca.-1472), anche in considerazione del fatto che le illustrazioni dello *Schatzbehälter* furono eseguite dagli allievi diretti del pittore tedesco (R. Suckale, in *BUSSPREDIGER* 1989, p. 91).

Pavla Langer

Bibliografia: STANGE 1934-1961, VIII, 1957, pp. 96-100; BELLM 1959, pp. 75-90; HOFER/BONMANN 1964-1965, I, 1964, p. 432; BREDEKAMP 1973, p. 54; *800 JAHRE* 1982, p. 589 n. 10.62; *BUSSPREDIGER* 1989; RUSCONI 1995, pp. 48-49; KOSTOWSKI 1997, p. 154; SLENCZKA 1998, pp. 144-161, p. 276 n. V.3; RUSCONI 2004, p. 148.