

R A Z P R A V E

Jakob Klemenčič, Ljubljana

LA RICEZIONE DELLE STAMPE DI MARTIN SCHONGAUER NELLA CERCHIA DI ERCOLE DE' ROBERTI

L'interesse degli artisti italiani del primo rinascimento per le immagini d'Oltralpe è un fenomeno noto e già indagato. In questo campo Ferrara – assieme a Napoli – rappresenta senz'altro quel centro dove le novità figurative nordiche furono accolte per prime. Tutto ebbe inizio nel 1444 con la visita di Francesco, figlio illegittimo di Lionello d'Este, alla corte borgognona dove fu ritratto da Rogier van der Weiden. Nello stesso anno Lionello sposò Maria d'Aragona ed entrò così in contatto con le raccolte della corte partenopea, dove – stando a Bartolomeo Facio – si conservavano anche dipinti di van Eyck e arazzi tessuti su disegno di van der Weiden.¹ Sulla permanenza dello stesso Rogier van der Weiden alla corte ferrarese, durante il suo pellegrinaggio a Roma nell'anno santo 1450, ricordato dal Facio, non esistono purtroppo altri riscontri. Viceversa si sono conservati diversi documenti sul pagamento, effettuato per tramite dei commercianti ferraresi, e sulla spedizione di dipinti che committenti ferraresi ordinavano a Brugge,² così come dipinti fiamminghi sono ricordati nella collezione di Lionello oltre che dal Facio anche da Ciriaco d'Ancona.³ Non appare quindi strano riscontrare già nei pittori della generazione di Cosmé Tura elementi caratteristici della pittura nordica (brillanti sfumature rosse, azzurre e verdi, l'insistere sulla resa materica dei broccati, delle gemme e delle superfici cangianti in genere). E se la produzione d'Oltralpe (nel concreto i fogli del Maestro E. S.) ha stimolato Andrea

¹ Michael BAXANDALL, Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the *De Viris Illustribus*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII, 1964, pp. 102, 104, 106.

² Grazia BIONDI, Documenti relativi allo spazio di Belfiore nell'Archivio di Stato di Modena, *Le Muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Saggi* (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20. 9.–1. 12. 1991, edd. Alessandra Mottola Molfino – Mauro Natale), Modena 1991, pp. 294 s.

³ Cf. e. g. *Le Muse ...* 1991, cit. n. 2, p. 326.

Mantegna,⁴ il mondo delle incisioni dovette essere tanto più consono alla sensibilità ferrarese per i panneggi condotti in modo artificioso e la drastica proposizione degli stati d'animo. Rimane in ogni modo singolare il fatto, che gli esempi di citazioni dirette risalgano appena alla fine del Quattrocento, quando anche a Ferrara tali tendenze andavano scemando a favore di un'espressività più pacata.

Nel contributo saranno rilevati due prestiti tratti da incisioni di Schongauer, che non mi risulta siano stati ancora censiti dalla letteratura scientifica. Di per sé tali citazioni non aggiungono nulla di fondamentalmente nuovo alla conoscenza della pittura ferrarese, né al suo rapporto con le correnti artistiche nordiche, poiché, come avremo modo di vedere, se il ricorso a tali incisioni – e addirittura alle medesime figure – è già stato rilevato nella cerchia di Ercole de' Roberti, questa ulteriore indagine permette di legare ancora più saldamente il gruppo dei successori dello stesso de' Roberti.

La *Grande Andata al Calvario* (B. 21, L. 9; fig. 1), che rappresenta l'incisione di maggiori dimensioni di Martin Schongauer, è un'opera che per il carattere descrittivo e la ricchezza di dettagli, soprattutto figurativi, drammaticamente inscenati, appartiene ad una prima fase stilistica dell'incisore ed è databile al 1470 circa. Come è già stato rilevato l'incisione si basa su una più antica composizione della cerchia di van Eyck documentata dal dipinto dello Szépművészeti Múzeum di Budapest.⁵ Dal modello, che il giovane incisore alsaziano poté incontrare durante i suoi *Wanderjahre* nei Paesi Bassi, ha mutuato la disposizione del numeroso corteo, che si dipana seguendo un percorso arcuato da destra verso sinistra e alla cui sommità incede il Cristo portacroce, colto sullo sfondo di un paesaggio mosso da profili rocciosi. Nell'incisione riecheggiano parimenti altre figure del dipinto come, ad esempio, il soldato che accompagna spedito il corteo, il cavaliere voltato all'indietro

⁴ Francis AMES-LEWIS, A Northern Source for Mantegna's Adoration of the Shepherds, *Print Quarterly*, IX, 1992, pp. 268–271.

⁵ Cf. e. g. Michael SCHAUDER, Die Große Kreuztragung, *Martin Schongauer. Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabinett* (edd. Hartmut Krohm – Jan Nicolaisen), Berlin 1991, pp. 91 ss., n. 3. Sulla possibilità che Schogauer si sia ispirato (anche) ad altre opere del fiammingo cf. *ibid.*, nn. 4 e 5.

RAZPRAVE



1. Martin Schongauer, *Grande Andata al Calvario* (B.21, L.9), ca. 1470



2. »Vicino da Ferrara«, *Andata al Calvario* (particolare del paliotto), 1480-1490, Ferrara, Pinacoteca Nazionale

e quello con la destra alzata, che sta parlottando con un secondo armigero a cavallo. La principale invenzione di Schongauer, che sarà dipoi spesso copiata, è invece la figura del Cristo caduto sotto la croce⁶ e del soldato che lo strattone per la scollatura della tunica.

Come nota Joseph Manca, nell'Italia della seconda metà del Quattrocento – probabilmente su influsso dell'Alberti⁷ – si assiste a una riduzione dei personaggi che ancora nel secolo precedente affollavano le *Andate al Calvario* e pertanto non stupisce il fatto, che l'incisione per l'abbondanza di particolari esotici e per l'intensa, a sprazzi anche brutale narrazione abbia ispirato anche Ercole de' Roberti⁸ nella realizzazione del dipinto di uguale soggetto, oggi alla Gemäldgalerie di Dresda, che unitamente all'*Orazione nel Getsemani* e alla *Cattura di Cristo* dello stesso museo e alla *Pietà* della Walker Art Gallery di Liverpool, componevano in origine la predella dell'altar maggiore (1482) della chiesa bolognese di San Giovanni in Monte.⁹ L'influsso di Schongauer è rilevabile specialmente nell'accentuata drammaticità della parte centrale della composizione e in singole figure, quali il soldato che strattone Cristo per la scollatura della veste o l'uomo d'armi che segue, così come nella coppia di esotici cavalieri sulla destra. Gli stessi motivi, come nota ancora Manca, sono stati ripresi anche dall'anonimo pittore ferrarese autore dell'*Andata al Calvario*, già nella collezione milanese Cavalieri e oggi d'ignota ubicazione.¹⁰ Il pittore, prossimo ai modi di Ercole de' Roberti, ma di più debole esecuzione, ha concepito la scena in modo più statico, effetto al quale contribuisce anche la posa del Cristo inginocchiato su una gamba, che è comunque più vicina al modello schongaueriano di quanto non lo sia la medesima figura nel citato di-

⁶ Il motivo ha ispirato anche i maggiori artisti e a titolo d'esempio basti il rimando al corrispondente foglio (B. 10) della *Grande Passione* di Dürer e al dipinto di Raffaello noto come lo *Spasimo di Sicilia* (Madrid, Prado). Per entrambi cf. Rolf QUEDNAU, Raphael und »alcune stampe di maniera tedesca«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXXVI/2, 1983, pp. 129-175.

⁷ Joseph MANCA, *The Art of Ercole de' Roberti*, Cambridge 1992, p. 52.

⁸ ID., Martin Schongauer et l'Italie, *Le Beau Martin, études et mises au point; actes du colloque organisé par le Musée d'Unterlinden à Colmar les 30 septembre, 1er et 2 octobre 1991* (ed. Albert Châtelet), Colmar 1994, pp. 226.

⁹ MANCA 1992, cit. n. 7, pp. 52 ss., pp. 126-129, cat. 14b; Monica MOLTENI, *Ercole de' Roberti*, Milano 1995, pp. 143-148, cat. 23.

¹⁰ MANCA 1994 (cit. n. 8), p. 226, fig. 2.

RAZPRAVE



3. Giovanni Francesco Maineri, *Flagellazione*, ca. 1490?, ubicazione ignota



4. Martin Schongauer, *Flagellazione* (B.12, L.22), ca. 1475

pinto derobertiano, prossima piuttosto, per la posa delle gambe, al San Pietro del secondo dipinto oblungo della predella.

Un Cristo che riprende la posa dell'incisione di Schongauer ricorre anche in una seconda opera ferrarese. Si tratta di un antependio (paliotto) di piccole dimensioni a forma di polittico con la *Crocifissione* e altri episodi della Passione, conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara dove giunse dalla collezione fiorentina Strozzi.¹¹ Roberto Longhi ha attribuito l'opera a un pittore della cerchia di de' Roberti, identificato col provvisorio appellativo di »Vicino da Ferrara« (fig. 2).¹² Lo stesso Longhi ha proposto di riconoscere l'anonimo pittore, stilisticamente prossimo alle prime opere derobertiane, nel medaglista e pittore, soprattutto ritrattista, Baldassare d'Este, anche se a tutt'oggi tale problema non ha trovato ancora una soluzione soddisfacente.¹³ In alcune scene del polittico (*Orazione nel Getsemani*, *Crocifissione*), che pur nella loro sigla eclettica sono orientate verso lo stile del periodo bolognese del de' Roberti (1482-86), e sono pertanto datate agli anni Ottanta, sono stati già rilevati elementi fiamminghi,¹⁴ mentre il Cristo inginocchiato e il soldato che lo strattona, così come l'armigero con la fune,¹⁵ trasformato nell'occasione in Simone Cirenaico, sono con tutta evidenza tratti da Schongauer. Fatta eccezione per i cavalieri, tralasciati a causa del limita-

¹¹ Daniele BENATI, Paliotto con la Crocifissione e Storie della Passione, *La Pinacoteca nazionale di Ferrara. Catalogo generale* (ed. Jadranka Bentini), Bologna 1992, p. 299, cat. 327.

¹² Roberto LONGHI, *Officina ferrarese* (1956), Firenze 1956, pp. 49 ss., fig. 166.

¹³ Daniele BENATI, s. v. Vicino da Ferrara, *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano 1987, p. 766; Kristen LIPPINCOT, Baldassare d'Este [Baldassare da Reggio], *The Grove Dictionary of Art*, 3, 1996, pp. 92-93.

¹⁴ Cf. *supra*, nn. 11-12.

¹⁵ L'eventualità che una figura, adatta per la sua posa, venga copiata apportando solo una minimale differenza della posizione occupata entro il campo pittorico, in modo da acquistare - magari con una correzione della posa - una nuova identità è una ricorrenza rara anche se non ignota. Tale è il caso del c.d. Maestro degli studi del drappaggio di Strasburgo, che nello schizzo dell'*Altare della Crocifissione* (1500 ca., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) ha conservato l'intera postura della Madonna della *Crocifissione* schongaueriana (B. 17, L. 27) unitamente alla dettagliata ripresa della parte inferiore del panneggio, ma al contempo l'ha avvicinata alla croce che cinge con le mani, trasformando così la Madre di Dio nella Maria Maddalena.

to spazio a disposizione, il pittore è stato attratto dalle medesime figure che hanno interessato Ercole de' Roberti e l'altro anonimo ferrarese poc'anzi citato.

Fu per primo Fritz Harck a notare, nel lontano 1884, la citazione diretta di motivi figurativi schongaueriani in un artista ferrarese.¹⁶ Nel dipinto su tavola della *Flagellazione* (fig. 3), allora nella collezione di Francis Cook nell'inglese Richmond e ascritta a Ercole de' Roberti ovvero alla sua scuola, ha riconosciuto nella posa dell'aguzzino di sinistra una ripresa dal foglio col medesimo soggetto (fig. 4)¹⁷ (B. 12, L. 22) e facente parte del ciclo della *Passione* ultimato attorno al 1475. Dieci anni più tardi, recensendo la mostra della pittura bolognese e ferrarese alla Burlington House, lo stesso studioso ha avuto modo di notare come anche gli astanti, che si vedono sulla rampa sinistra delle scale sullo sfondo del dipinto, sono stati ripresi dalla scena dell'*Ecce homo* (fig. 5) dello stesso incisore (B. 15, L. 25).¹⁸ Le due annotazioni, in quanto esemplari del ricorso alle stampe schongaueriane, sono state riportate anche da Max Lehrs.¹⁹ Il dipinto in questione, che successivamente entrò a far parte di una collezione privata milanese e di cui oggi è ignota l'ubicazi-

¹⁶ Fritz HARCK, Die Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara, *Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen* V, 1884, p. 124.

¹⁷ Il foglio è in generale il più influente del ciclo della *Passione* del Schongauer. In questo senso è importante la figura colta di spalle dell'aguzzino di destra, del quale si può riscontrare un eco anche nell'Italia Centrale: vd. Janez HÖFLER, Signorelli und Schongauer. Zur Rezeption früher transalpiner Druckgraphik in Italien, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* LI, 1998 [2000], pp. 66 s.

¹⁸ Fritz HARCK, Ausstellungen und Versteigerung. Burlington House Fine Arts Club, London, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XVII, 1894, p. 313. Dall'incisione della *Flagellazione* il pittore ha ripreso anche i tratti essenziali della veste di Gesù sul davanti e l'uomo dietro alla colonna intento a legarlo, mentre il berretto e le maniche arrotolate sugli avambracci dell'aguzzino di destra sono con tutta evidenza ripresi dall'aguzzino di sinistra. Il collega Matej Klemenčič ha infine richiamato l'attenzione sulla donna, probabilmente la moglie di Pilato, alla sommità della scalinata di destra, il cui gesto ripropone quello del gran sacerdote Anna del foglio B. 11 del medesimo ciclo della *Passione* (fig. 6).

¹⁹ Max LEHRs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert. Fünfter Textband*, Wien 1925, pp. 137, 146.

RAZPRAVE



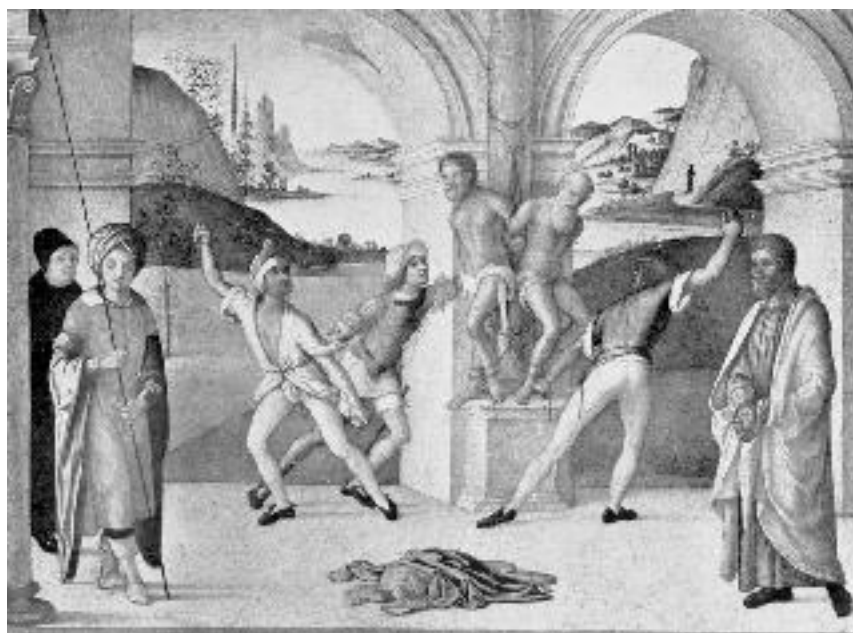
5. Martin Schongauer, *Ecce homo* (B.15, L.25), ok. 1475 (detajl)



6. Martin Schongauer, *Kristus pred velikim duhovnikom Hano* (B.11, L.21), ok. 1475 (detajl)



9. Martin Schongauer, *Polaganje v grob*, (B.18, L.28), ok. 1475



7. Lorenzo Costa, *Lapidazione dei vecchi*, ca. 1488, ubicazione ignota



8. Marco Zoppo, *Deposizione nel sepolcro*, 1470-1478, Parigi, Louvre

one,²⁰ fu attribuito nel 1913 a Giovanni Francesco Maineri,²¹ pittore natio di Parma, che prestò servizio agli Este ed appare citato dalle fonti dal 1489. Come è stato recentemente accertato Maineri fu attivo anche come miniatore²² e in tale veste illustrò il *Libro d'ore* di Galeotto Pico della Mirandola (Londra, British Library, Ad. Ms. 50002) nel quale si possono rilevare prestiti da altri due fogli del ciclo schongaueriano della *Passione*: la Maddalena inginocchiata dietro alla croce nell'episodio della *Crocifissione* (fol. 79r) è tratta dall'incisione di medesimo soggetto (B. 17, L. 27), mentre la testa di Davide nell'iniziale C (fol. 16r) è la parafrasi di quella di Pilato che si lava le mani (B. 14, L. 24).²³

Lo stesso aguzzino schongaueriano ripreso da Maineri è stato utilizzato da un altro pittore uscito dalla cerchia derobertiana, Lorenzo Costa, in una sua opera giovanile (fig. 7). Si tratta dell'episodio della lapidazione di due anziani (già coll. Strozzi di Firenze, nel 1945 circa mercato antiquario fiorentino, poi coll. Knoedler di New York, poi Chrysler Museum of Art di Norfolk, attuale ubicazione ignota), collegata dal Longhi a un dipinto di uguale altezza nel quale i due anziani appaiono nelle vesti di giudici, che Berenson aveva attribuito a de' Roberti (Walters Art Museum, Baltimora).²⁴ Il Longhi ha situato i dipinti nel primo periodo bolognese di Costa, attorno al 1488, identificando i protagonisti come i Santi Nabor e Felice, protettori di Milano e Lodi. Attribuzione e datazione del Longhi furono accolte da Federico Zeri, che aggiunse ai due dipinti in questione il frammento di un terzo, conservato al Museo Puškin di Mosca, con due figure entro un paesaggio, rilevando oltre a tutto come i due santi sopra citati fossero dei

²⁰ Silla ZAMBONI, *Pittori d'Ercole I d'Este*, Milano 1975, pp. 53 s., cat. 27. La riproduzione a colori del dipinto ancora sul mercato antiquario si trova tra gli annunci nel *Burlington Magazine*, CXXV/1, 1983, s. p.

²¹ Tancred BORENIUS, *A Catalogue of Paintings at Doughty House, Richmond, and Elsewhere in the Collection of Sir Frederic Cook Bt, Vol. I. The Italian School* (ed. Herbert Cook), London 1913, p. 144, cat. 121.

²² Ulrike BAUER-EBERHARDT, Giovanni Francesco Maineri als Miniator, *Pantheon*, XLIX, 1991, pp. 88-96.

²³ Christopher DE HAMEL - Ulrike BAUER EBERHARDT, *Das Mirandola-Stundenbuch. Faksimile-Edition der Handschrift MS. Add. 50002 der British Library London. Kommentar*, Lachen am Zürichsee 1995, pp. 112-116.

²⁴ LONGHI 1956, cit. n. 12 (Nuovi ampliamenti), p. 182, figg. 426-428; Federico ZERI, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery. Volume I*, Baltimore 1976, pp. 218 ss., cat. 146.

militi romani e non due anziani, così come nella loro leggenda non vi è alcuna menzione della lapidazione. I tre dipinti farebbero invece riferimento all'apocrifo veterotestamentario della *Leggenda di Susanna* e i due anziani, che insidiarono la giovane, vi compaiono sia come giudici sia come condannati alla lapidazione.²⁵ Le rare raffigurazioni di questo motivo e l'assenza di prototipi figurativi vincolanti hanno dunque consigliato il pittore di adattare allo scopo figure simili. Il personaggio che sta scagliando la pietra riprende sommariamente la posa del flagellante di sinistra dell'incisione schongaueriana, rispetto al quale si distingue solo per la sinistra abbandonata lungo il corpo e per la destra maggiormente tesa nel gesto; l'influsso dell'incisione del colmarensense è invece innegabile nell'abbigliamento, che dal berretto col ciuffo sino alle scarpe riprende fedelmente il prototipo grafico, dal quale differisce per una conduzione più pacata nel panneggio. (Un identico copricapo e le maniche arrotolate sugli avambracci si possono riscontrare anche nel personaggio che nel dipinto del Maineri è intento a legare il Cristo alla colonna, vd. n. 18). Una figura dalla posa simile ritorna anche nella parte sinistra del medaglione col *Trionfo della Gloria*, eseguito dal Costa nella Cappella Bentivoglio della chiesa bolognese di San Giacomo Maggiore²⁶ e datata al 1488, fatto che in certo qual modo concorre a rafforzare la datazione proposta dal Longhi.²⁷

A Bologna è legato infine un altro esempio di una sorprendente somiglianza tra due figure, una incisa e l'altra disegnata, somiglianza che non necessariamente va intesa nel senso di una vicendevole influenza. Il disegno a penna di Marco Zoppo della *Deposizione nel sepolcro* (fig. 8), conservato al Louvre, rappresenta la metà superiore di un foglio che nella sua parte inferiore, conservata allo Städelmuseum

²⁵ Federico ZERI, A Panel by Lorenzo Costa, its Meaning and its Companion Pieces, *Journal of Walters Art Gallery*, XXVII-XXVIII, 1964-1965 [1968], pp. 86-90.

²⁶ Per i dati e la riproduzione del dipinto cf. e. g. Emilio NEGRO - Nicosetta Roto, *Lorenzo Costa 1460-1535*, Modena 2001, cat. 12c.

²⁷ Anche l'aguzzino di sinistra della *Flagellazione* ascritta a Marmitta (Edimburgo, National Gallery of Scotland; cf. e. g. Longhi 1956, cit. n. 12, p. 51, fig. 184) ricorda, pur nella posa più statica, l'uguale figura del Costa per via della manica arrotolata sull'avambraccio e per le pieghe della veste sotto la cinta.

R A Z P R A V E

di Francoforte, presenta lo stesso motivo. Le due parti sono tra loro legate dalla scena della *Dormitio Virginis*, che occupa per intero il verso del foglio composto dalle due parti. Le due figure del Cristo piegato in avanti con le gambe distese e dell'anziano, che lo sta trascinando verso il sarcofago, per niente caratteristiche del *corpus* di Zoppo, sono state da Eberhard Ruhmer avvicinate a Leinberger, Altdorfer e Baldung;²⁸ anche Lilian Armstrong, che non ha trovato il modello dell'insolita composizione, rileva in particolare la figura dell'anziano personaggio, collocato nel sarcofago.²⁹ Entrambi gli studiosi datano il disegno ovvero il foglio, parte del c.d. »Madonna Sketchbook«, all'ultimo decennio dell'attività di Zoppo (morto nel 1478), mentre la Armstrong rileva anche la similitudine col disegno della *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista e Antonio Abate* di Braunschweig, disegno che in base alle similitudini con l'altare di Pesaro data al 1471, rilevandone al contempo la conduzione più sciolta dell'esemplare del Louvre. L'insolita posa dell'anziano collocato entro il sarcofago potrebbe originare da un modello, che il disegnatore ha in seguito sviluppato in una nuova composizione. In questo caso il prototipo potrebbe essere stato offerto dalla figura di Nicodemo, tagliata sopra le ginocchia, nell'incisione della *Deposizione nel sepolcro* (B. 18, L. 28), foglio facente parte del già citato ciclo della *Passione* (fig. 9). Nonostante la diversa movenza delle mani è sorprendente la similitudine della posa del busto proteso in avanti così come l'inclinazione della testa (indicativi in questo senso sono l'identica disposizione degli occhi, del naso e della bocca), elementi che consentono di formulare l'ipotesi – che in ogni modo s'inserisce in un lasso cronologico assai stretto – che l'incisione dell'alsaziano possa aver suggestionato l'artista italiano.

Viri ilustracij / Referenze fotografiche: Z dovoljenjem / Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali – Archivio fotografico Soprintendenza PSAD Bologna (fig. 2); ostalo iz fototeke Oddelka za umetnostno zgodovino univerze v Ljubljani / altre fotografije dalla fototeca del Dipartimento di Storia dell'arte dell'Università di Ljubljana (Traduzione di Alessandro Quinzi)

²⁸ Eberhard RUHMER, *Marco Zoppo*, Vicenza 1966, p. 53, cat. 148.

²⁹ Lilian ARMSTRONG, *The Paintings and Drawings of Marco Zoppo*, New York 1976 (Outstanding Dissertations in the Fine Arts), pp. 151 ss., cat. D7 recto.

UDK 75:76(430+450)"14"

RECEPCIJA BAKROREZOV MARTINA SCHONGAUERJA V KROGU ERCOLEJA DE' ROBERTI

Zgledovanje ferrarskih umetnikov poznega petnajstega stoletja pri bakrorezih s pasijonsko tematiko Martina Schongauerja je v umetnostni zgodovini že registriran pojav. Ista bakroreza, *Velika Pot na Kalvarijo* (B.21) in *Bičanje* (B.12) iz dvanajstlistnega pasijonskega cikla, v katerih sta našla kompozicijske ideje in vzore za posamezne figure Ercole de' Roberti in Gian Francesco Maineri, sta kot predloga služila še dvema slikarjema iz de' Robertijevega kroga, anonimnemu »Vicinu da Ferrara« (Longhijevo poimenovanje) in Lorenzo Costi. Povzemanje različnih prvin istega prototipa (v primeru bičarja je Maineri kopiral držo, Costa pa ob nekoliko spremenjeni pozi kostumografske detajle) kaže na prisotnost originalnih odtisov v Ferrari, kar pri ferrarski afiniteti do drastičnega izraza in umetelnega linearizma prav gotovo ni naključje.

Slikovno gradivo:

1. Martin Schongauer, *Velika Pot na Kalvarijo* (B.21, L.9), ok. 1470
2. »Vicino da Ferrara«, *Pot na Kalvarijo* (detajl antependija), 1480–1490, Ferrara, Pinacoteca Nazionale
3. Giovanni Francesco Maineri, *Bičanje*, ok. 1490?, nahajališče neznan
4. Martin Schongauer, *Bičanje* (B.12, L.22), ok. 1475
5. Martin Schongauer, *Ecce homo* (B.15, L.25), ok. 1475 (detajl)
6. Martin Schongauer, *Kristus pred velikim duhovnikom Hano* (B.11, L.21), ok. 1475 (detajl)
7. Lorenzo Costa, *Kamenjanje starcev*, ok. 1488, nahajališče neznan
8. Marco Zoppo, *Polaganje v grob*, 1470–1478, Pariz, Louvre
9. Martin Schongauer, *Polaganje v grob* (B.18, L.28)