

Pietà

Antonio, Giovanni Angelo d'

um 1455 bis 1456

Italien; Camerino; Musei Civici, Pinacoteca

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Pietà

Bildnis 1

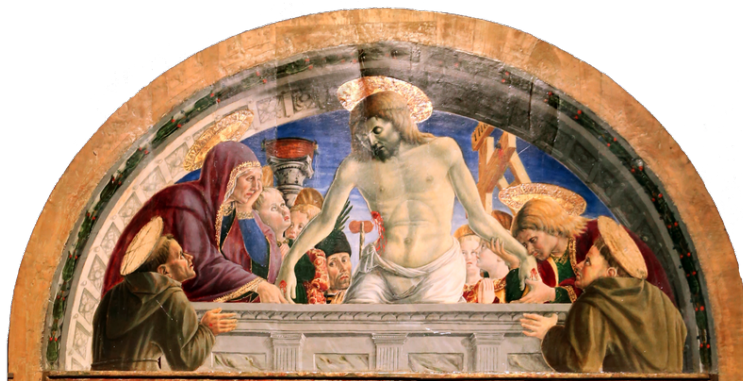
→ Antonio, Giovanni Angelo d'

Diskussion: Der Maler als Nikodemus: Eine seltene Selbstinszenierungsstrategie in der Lünette

Literaturverzeichnis

Künstler: Antonio, Giovanni Angelo d'

Objekt





Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Segelko

Quelle: eigene Arbeit

Lizenz: CC-BY 3.0

Bildbearbeitung: Detail extrahiert; Hintergrund reduziert; Spiegelung reduziert

URL: Webadresse

Copyright: Segelko

Quelle: eigene Arbeit

Lizenz: CC-BY 3.0

Bildbearbeitung: Hintergrund reduziert; Spiegelung reduziert

Detailtitel:	Lunette von: Verkündigung von Spermento
Titel in Originalsprache:	Pietà (Lunetta dell'Annunciazione di Spermento)
Titel in Englisch:	Pieta (Annunciation of Spermento)
Datierung:	um 1455 bis 1456
Ursprungsregion:	italienischer Raum
Lokalisierung:	Italien; Camerino; Musei Civici, Pinacoteca
Lokalisierung (Detail):	Inventarnummer: 14
Medium:	Altarbild; Lunette
Material:	Tempera

Bildträger:	Holz
Maße Anmerkungen:	Gesamttafel: 220 x 166 cm, bemalte Oberfläche: 198 x 152 cm;
Ikonografische Bezeichnung:	Pietà
Iconclass:	57B21 - 'Pietas'; 'Pietà' (Ripa)
Signatur Wortlaut:	ohne
Datierung Wortlaut:	ohne
Inschriften:	AVE [MARIA] GRA[TIA] PLE[NA]; in Goldlettern auf der Verkündigungstafel zwischen Engel und Maria
Auftraggeber/Stifter:	verschiedene Thesen zur Identifizierung der Dargestellten: Giulio Cesare da Varano, geb. 1430 (Herzog von Camerino) mit Gattin Giovanna da Malatesta oder Tochter Camilla; Piergentile da Varano, geb. 1400 (Herzog von Camerino, 1424-1433) mit Gattin Elisabetta Malatesta (postmortal); Rodolfo IV. und seine Mutter Elisabetta Malatesta Varano
Provenienz:	Piegusciano di Camerino, Convento della Santissima Annunziata di Spermento
Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	öffentlich

Die Angaben zur Datierung¹ und zu den Maßen variieren, Rahmen und Flügelbilder sind verloren.² Auch für den Stifter liegen verschiedene Thesen vor.³

Verweise

-
1. Die Angaben zur Datierung variieren und reichen bis in die 1480er Jahre, vgl. u. a. Horký 2003, 100 (Anm. 491); Kunz 1996, 141 (Anm. 63), 146.↵
 2. Maße nach Di Lorenzo 2002b, 309. Die Angaben zur Größe variieren, vgl. u. a. Chastel 1993, 142, der Maße von 220 x 168 cm angibt.↵
 3. Zu den Stifterfiguren, die sich auf der Verkündigungstafel im linken Bildbereich befinden, weiterführend vgl. u. a. Di Lorenzo 2002a, 194; Di Lorenzo 2002b, 311. Zur Geschichte und Provenienz des Altars im Detail vgl. Di Lorenzo 2002a, bes. 194-197; Di Lorenzo 2002b, 311.↵

Bildnis 1



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Segelko

Quelle: eigene Arbeit

Lizenz: CC-BY 3.0

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	Figur im linken Bildbereich hinter Christus
Ausführung Körper:	Kopfbild
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	Zeuge der Beweinung Christi, evtl. in der Rolle des hl. Nikodemus
Blick/Mimik:	direkter Blick aus dem Bild
Gesten:	rechte Hand mit gestreckten Fingern erhoben; linke Hand nicht sichtbar
Körperhaltung:	Körper nicht sichtbar
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	Figur in hinterster Bildebene, in einem Sichtkanal zwischen Christus in Richtung des Leidenswerkzeuges „Essigschwamm“ verankert; weitgehend (mit Ausnahme des Gesichts) vom vorgelagerten Engel, Christus und dem Architekturfragment des Sarkophags überschritten; durch die BetrachterInnenansprache, durch den direkten Blick sowie die zeitgenössische dunkle Kappe vom Rest des Figurenpersonals, das über Nimben als Heilige gekennzeichnet ist, isoliert
Kleidung:	dunkle Kappe

Forschungsergebnis: Antonio, Giovanni Angelo d'

Künstler des Bildnisses:	Antonio, Giovanni Angelo d'
Status:	kontrovers diskutiert
Status Anmerkungen:	Das Selbstbildnis in der Pietà in Camerino wurde früher dem Maler Girolamo di Giovanni zugeschrieben, heute wird Giovanni Angelo d'Antonio als ausführender Meister angenommen. Die Forschungsmeinungen zum vermutlichen Selbstporträt konzentrieren sich unabhängig von dessen Identifizierung auf die betreffende Bildfigur und sind als solche im Folgenden zusammengefasst. Das Prädikat „kontrovers diskutiert“ ergibt sich aus den verschiedenen Zuweisungen des Gemäldes – das Bildnis selbst ist weitgehend als Künstlerdarstellung anerkannt.
Andere Identifikationsvorschläge:	Girolamo di Giovanni

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Servanzi Collio	1879	Servanzi Collio 1879 - Antica pittura in tavola nella	132	-
Bejahend	van Marle	1934	Marle 1934 - The Renaissance Painters of Central	25	-
Bejahend	Vitalini Sacconi	1968	Vitalini Sacconi 1968 - Pittura marchigiana	194f, bes. 195	-
Bejahend	Paolucci	1970	Paolucci 1970 - Per Girolamo di Giovanni da	31	-
Bejahend	Boccanera	1983	Museo Civico (Hg.) 1983 - La pinacoteca e il museo	18	-
Bejahend	Georgel	1987	Georgel 1987 - Artisans, savants	125 (Abb. 156)	-
Bejahend	Chastel	1993	Chastel 1993 - La pala d'altare nel Rinascimento	142	-
Bejahend	Kunz	1996	Kunz 1996 - Der Maler Gerolamo di Giovanni	144, 146	-
Bejahend	Minardi	1998	Minardi 1998 - Sotto il segno di Piero	22, 36 (Anm. 48)	-
Bejahend		2002			-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
	Di Lorenzo		Di Lorenzo 2002 - Maestro dell'Annunciazione de Spermento	192, 197	
Bejahend	Di Lorenzo	2002	Di Lorenzo 2002 - Maestro dell'Annunciazione di Spermento Giovanni	299, 311, 319	-
Bejahend	Horký	2003	Horký 2003 - Der Künstler ist im Bild	101f, 100 (Anm. 491-494)	-
Bejahend	Schmidt	2008	Schmidt 2008 - Painters in Late Medieval	58f, 59 (Anm. 21)	-
Bejahend	Gigante	2010	Gigante 2010 - Autoportraits en marge	101, 261	-
Bejahend	Elisei	2013/2014	Elisei 2013/2014 - L'annunciazione di Spermento	[34f]	-

Servanzi Collio (1879) weist erstmals auf das Bildnis einer Figur hin, die nicht auf Christus, sondern auf die BetrachterIn blickt und meint, es könnte sich um ein Selbstporträt handeln: „[U]n ritratto [...] forse il pittore“.¹

Van Marle (1934) deutet die Figur in einer Abhandlung zu Gerolamo di Giovanni wegen ihrer Erscheinung (Kopfbedeckung und direkter Blick) als zeitgenössisches Porträt, möglicherweise als Selbstbildnis: „[I]t makes us think of the possibility that it is a self-portrait“.²

Vitalini Sacconi (1968) führt das Selbstporträt ohne weitere Ausführungen in einem Beitrag zur Verkündigung in einer Werkzusammenschau von Girolamo di Giovanni an.³ Die Formulierung lässt keinen Zweifel an der Selbstdarstellung: „Da notare l'autoritratto del pittore [...]“⁴

Für Paolucci (1970) handelt es sich beim Selbstporträt um eines der schönsten des italienischen Quattrocento.⁵

Die von Giacomo Boccanera verfasste Publikation des Museo Civico in Camerino (1983), in der sich nach Horký auf Seite 18 ein Hinweis auf die ausdrucksstarke Selbstdarstellung befinden soll, konnte nicht eingesehen werden.⁶

Georgel (1987) führt das Selbstporträt in Camerino als Illustration zu seinen Ausführungen zu integrierten Selbstporträts an, die in sakrale Szenen eingefügt sind.⁷

Chastel (1993) lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass es sich beim Bildnis mit Kappe und unruhigem, auf die BetrachterIn ausgerichteten Blick um eine Selbstdarstellung handelt. Die Verankerung im Bildraum stelle eine „singolare innovazione“ dar.⁸

Kunz (1996) bezeichnet die Selbstdarstellung als „einzigartig in der Malerei der Marken“⁹ des 15. Jahrhunderts. Sie bereichere das Gemälde, das durch seine gestalterischen, malerischen und lichtdramaturgischen Qualitäten sowie durch den mittels Grisaillemalerei thematisierten Paragone mit der Bildhauerei zu einem Hauptwerk der südlichen Marken der Renaissance wird.¹⁰

Minardi (1998) weist auf das Bildnis hin und führt im Anmerkungsapparat irrtümlich an, dass es vermutlich von Feliciangeli erstmals erkannt wurde: „Credo sia stato il Feliciangeli, [Sulle opere di Girolamo... 1910], p. 6, il primo a riconoscere in questo volto particolarmente caratterizzato che ammicca allo spettatore l'autoritratto di Girolamo.“¹¹

Di Lorenzo (2002) beschreibt das Selbstporträt entsprechend seiner Erscheinung (Kleidung, Haartracht, Blick)¹² und leitet von der Entstehungszeit der Tafel und dem Selbstporträt biografische Daten des Malers ab. Das Bildnis zeige einen Mann im Alter von ca. 35 bis 38 Jahren, der folglich zwischen 1417 und 1420 geboren sein müsse. Er habe zudem, wie der Autor nach Analysen gesellschaftlicher Beziehungen im Detail ausführt, in einem Naheverhältnis zu Piero de Medici bzw. Giovanni de Medici gestanden, die derselben Generation angehörten.¹³

In einem weiteren Beitrag im selben Jahr wiederholt Di Lorenzo seine Einschätzung mit geringfügigen Abweichungen: Das Bildnis zeige einen 35- bis 40-jährigen Mann, wonach der Maler zwischen 1415 und 1420 geboren sein müsse und vom Autor folglich mit Giovanni Angelo d'Antonio identifiziert wird.¹⁴ Der Künstler nehme die Rolle des hl. Nikodemus ein. Dies sei, wie di Lorenzo betont, eine übliche Rolle für Künstlerselbstdarstellungen im 15. und 16. Jahrhundert in Szenen der Beweinung des Leibes Christi.¹⁵ In einem Beitrag zur Thronenden Madonna mit Kind und zwei Engeln¹⁶ des Malers vergleicht der Autor das Selbstporträt in der Pietà mit einem Farbtopf mit Pinsel am linken Rand des Madonnenbildes, der ähnliche Aussagen transportiere. Der Autor bringt das selbstreferenzielle Zeichen mit dem Selbstporträt Cola Petrucciolis in Verbindung, in dem dieser sein Bildnis mit Malerwerkzeugen vereint. Er zieht zudem eine Parallele zu Cosimo Rossellis Kryptonym in der Sixtinischen Kapelle, wo im Bildfeld der Übergabe der Gesetzestafeln ein Farbtopf mit Pinsel am vordersten Bildrand als Verweis auf die Tätigkeit des Malers dargestellt ist.¹⁷

Horký (2003) analysiert das Selbstporträt in Camerino im Kontext der dargestellten Pietà. Die Darstellung ziele auf compassio ab, indem sie die BetrachterInnen zur Anteilnahme und Nachahmung der Frömmigkeit (imitatio pietatis) einlädt. Das Künstlerbildnis verstärke diese Wirkung: Der Maler, dessen Porträt mit schwarzer Kopfbedeckung das einzige profane Bildnis in der Lünette darstellt, richtet sich mit eindringlichem Blick, angedeutetem Redegestus, hochgezogenen Brauen und einem flehenden Ausdruck, der Schmerz und Betroffenheit vermittelt, direkt an die BetrachterInnen. Er stehe in der Funktion eines „leidenschaftlichen Predigers.“¹⁸ Die Autorin unterstützt die gängige Auffassung, dass es sich um ein Selbstporträt handelt, und argumentiert, dass die Darstellung der Stifter Giulio

Cesare da Varano und seiner Frau Giovanna, die betend am linken Rand der Haupttafel der Verkündigung erscheinen, die Identifizierung des Künstlerbildnisses stütze.¹⁹

Schmidt (2008) widmet sich dem Gemälde Thronenden Madonna mit Kind und zwei Engeln des Malers Giovanni Angelo d'Antonio und dem darin angewandten autoreferenziellen System. Zwar hinterließ der Maler weder eine Signatur noch ein Selbstporträt in dem Bild, stattdessen schuf er verschleierte Hinweise auf seine vormalige Anwesenheit. Hierzu zählen ein Gedicht mit Fürsprache auf einem cartellino, die Geste der Madonna, die auf die BetrachterIn (und damit auf den Maler als ersten Betrachter) weist, und ein Topf mit Farbe und Pinsel im linken Bildbereich. Im Anmerkungsapparat weist der Autor auch auf das Selbstporträt in Camerino hin.²⁰

Gigante (2010) hat keine Zweifel an der Selbstdarstellung. So blicke der Maler aus dem Hintergrund der Lünette mit gefalteten Händen auf die BetrachterIn, während die Auftraggeber, ebenfalls betend, im Vordergrund der Haupttafel im Profil zu sehen sind.²¹ Laut Gigante ist es charakteristisch, dass in Gemälden, in denen sowohl StifterInnen als auch der Künstler porträtiert sind, ausschließlich der Maler den direkten Blickkontakt zur BetrachterIn sucht, um so seinen besonderen Status zu unterstreichen.²²

Elisei (2013/2014) wertet die Selbstdarstellung von Giovanni Angelo d'Antonio als Manifest eines Künstlers, der eng mit den Herren von Camerino verbunden war und dessen soziale Stellung auf einem Vertrauensverhältnis zum Auftraggeber basierte, was der Autor durch verschiedene Dokumente untermauert. Giovanni Angelo verkörpere den typischen Renaissancekünstler: diplomatisch geschickt, in den gesellschaftlichen Eliten seiner Zeit verankert und intellektuell reflektiert – Eigenschaften, wodurch er sich vom mittelalterlichen Handwerker (artifex) emanzipierte. Sein Selbstbewusstsein zeige sich darin, dass er sich in der Pietà in der Rolle des Nikodemus darstelle. Durch die Präsenz seines Porträts vermittele er kollektives Leiden, bezeuge zugleich die Handlung und hebe darüber hinaus seine Fähigkeit hervor, das unsichtbare Geheimnis des Göttlichen sichtbar zu machen.²³ Elisei resümiert: „Il suo autoritratto, non a caso di dimensione paragonabile a quello dei personaggi sacri e posizionato strategicamente vicino al Christus passus, è uno dei migliori manifesti della presa di coscienza del valore intellettuale dell'artista nel XV secolo.“²⁴

Verweise

1. Servanzi Collio 1879, 132.↔

2. Marle 1934, 25.↔

3. Vitalini Sacconi 1968, 194f, bes. 195.↔

4. Ebd., 195.↔

5. Paolucci 1970, 31.↔

6. Vgl. Horký 2003, 100 (Anm. 491f, 494); Museo Civico 1983, 18. Ein gleichlautender Hinweis findet sich auch bei Elisei 2013/2014, [33].↔

7. Georgel 1987, 125 (Abb. 156).↵
8. Chastel 1993, 142.↵
9. Kunz 1996, 144.↵
10. Ebd., 146.↵
11. Minardi 1998, 22, 36 (Anm. 48).↵
12. Di Lorenzo 2002a, 192.↵
13. Ebd., 197.↵
14. Di Lorenzo 2002b, 299.↵
15. Ebd., 311.↵
16. Giovanni Angelo d'Antonio da Bologna, Thronende Madonna mit Kind und zwei Engeln, um 1455–60, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.↵
17. Di Lorenzo 2002b, 319.↵
18. Horký 2003, 101.↵
19. Ebd., 100f, zu weiterführenden Literaturhinweisen zum Selbstbildnis bes. 100 (Anm. 491–494).↵
20. Schmidt 2008, 58f, 59 (Anm. 21).↵
21. Gigante 2010, 101.↵
22. Ebd., 261.↵
23. Elisei 2013/2014, [34f].↵
24. Ebd., [35].↵

Der Maler als Nikodemus: Eine seltene Selbstinszenierungsstrategie in der Lünette

Der Gesamtaltar, bestehend aus der Verkündigung und der Lünette mit der Pietà, vereint Elemente der paduanischen und toskanischen Malerei, integriert flämische Einflüsse und zählt nach Kunz zu den Hauptwerken der Renaissancemalerei der südlichen Marken.¹

Giovanni Angelo d'Antonio, der zunächst in Florenz tätig war, stand unter dem Einfluss von Francesco d'Antonio und Filippo Lippi, später von Domenico Veneziano, Carlo Crivelli und auch Piero della Francesca (z. B. Geißelung). Seine Werke zeigen zudem starke Anknüpfungspunkte an die Kunst Paduas, erkennbar in der perspektivischen Gestaltung und den monochromen Fassadenverzierungen, die an Nicolò Pizzolo und Andrea Mantegna (z. B. Ovetari-Kapelle) erinnern. Die Grisailen, die auch in Werken wie der Paele-Madonna von Jan van Eyck zu finden sind, lassen zusätzlich an flämische Malerei denken. Flämischer Einfluss zeigt sich auch in der Farbgestaltung, wie beispielsweise im Gewand Marias in der Verkündigung, das durch übereinanderliegende Farbschichten und strahlende Farben charakterisiert ist. Die dargestellten Tonnengewölbe knüpfen an die Architektur christlicher Basiliken an, ähnlich wie in Masaccios Trinitätsfresko.²

Viele der angesprochenen Vorbilder des Malers integrierten mutmaßliche Selbstdarstellungen in ihre Werke, die in der Forschung teils große Zustimmung finden

(vgl. u. a. Filippo Lippi, Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Jan van Eyck). Der Schluss liegt daher nahe, dass sich auch d'Antonio in dieser Hinsicht orientierte. Seine Selbstdarstellung vereint einige der gängigen Darstellungsmethoden (Blick aus dem Bild, inhaltliche Differenzierung, kompositorische Rücknahme), wie sie in unterschiedlicher Form in der Kunst seiner Zeit ausgeführt wurden, weshalb sie – trotz fehlender Verifizierungsmöglichkeit – mit hoher Wahrscheinlichkeit als solche angenommen werden kann.

Wie di Lorenzo 2002 ausführt, nimmt der Maler im Gemälde die Rolle des hl. Nikodemus ein, was nach Auffassung des Autors eine gängige Darstellungsform der Zeit darstellt.³ Dem ist jedoch entgegenzuhalten, dass Nikodemusdarstellungen im 15. Jahrhundert überwiegend von Bildhauern ausgeführt wurden, da diese dem Heiligen thematisch näher standen – Nikodemus soll das Urbild des Volto Santo in Lucca geschnitzt haben.⁴ Darüber hinaus konnten bislang keine als Malerbildnisse interpretierten Rollenporträts als Nikodemus verifiziert werden (vgl. etwa Beweinung Christi von van der Goes, Beweinung Christi von Petrus Christus, Grablegung von Rogier van der Weyden).

Das vermutliche Selbstporträt des Giovanni Angelo d'Antonio ist somit nicht nur ein herausragendes Bildnis in den Marken, wie es Chastel⁵ oder Kunz⁶ betonen, vielmehr ist es aufgrund der Rolle des Heiligen eine Ausnahmeerscheinung unter den integrierten Selbstdarstellungen in der Malerei des 15. Jahrhunderts insgesamt.

Verweise

-
1. Kunz 1996, 146. Zu umfassenden Beiträgen zum Altarbild mit Lünette vgl. u. a. Chastel 1993, 142-145; Di Lorenzo 2002a; Di Lorenzo 2002b, 309-319; Kunz 1996, 137-147, bes. 144-146. Zur Malerei des 15. Jahrhunderts in Camerino bzw. in den Marken umfassend vgl. Marchi/Mastrocola 2013.↵
 2. Zur stilistischen Einordnung des Malers vgl. u. a. Chastel 1993, 142; Di Lorenzo 2002b, 299f, 313, 319; Kunz 1996, 137-139.↵
 3. Di Lorenzo 2002b, 311.↵
 4. Zum hl. Nikodemus als Schöpfer des Volto Santo vgl. Schäfer; zum hl. Nikodemus als Identifikationsfigur für den Künstler vgl. u. a. Webster 2013, 13-46; zu den ikonografischen Kontanten vgl. Hartwagner 2015.↵
 5. Chastel 1993, 142.↵
 6. Kunz 1996, 144.↵

Literatur

Chastel, André: *La pala d'altare nel Rinascimento*, Mailand 1993.
Di Lorenzo, Andrea: *Maestro dell'Annunciazione de Spermento. Annunciazione con i due donatori (Piergentile ed Elisabetta Varano?); Cristo in Pietà tra la Vergine, sant'Antonio da Padova, quattro angeli, gli strumenti della Passione e l'autoritratto del pittore (nella lunetta)*. Catalogo 37, in: Marchi, Andrea de/Giannatiempo Lòpez, Maria (Hg.): *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca* (Ausstellungskatalog, Camerino, 19.7.-17.11.2002), Milano 2002, 192-197.

- Di Lorenzo, Andrea: Maestro dell'Annunciazione di Spermento (Giovanni Angelo d'Antonio?), in: Marchi, Andrea de (Hg.): Pittori a Camerino nel Quattrocento, Mailand 2002, 294–363.
- Elisei, Samuele: L'annunciazione di Spermento. Per una lettura iconografica (Abschlussarbeit Ikonografie und Ikonologie, Università degli Studi di Macerata), Macerata 2013/2014.
- Georgel, Pierre: Artisans, savants, inspirés: les origines des types, in: Georgel, Pierre/Lecoq, Anne-Marie (Hg.): La peinture dans la peinture, Paris 1987, 123–133.
- Gigante, Elisabetta: Autoportraits en marge. Images de l'auteur dans la peinture de la Renaissance (Thèse de Doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales), Paris 2010.
- Hartwagner, Georg: Nikodemus (von Jerusalem), in: Braunfels, Wolfgang (Hg.): Ikonographie der Heiligen. Meletius bis Zweiundvierzig Märtyrer. Register (Lexikon der christlichen Ikonographie, 8), Freiburg im Breisgau 2015, 44.
- Horký, Mila: Der Künstler ist im Bild. Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, Berlin 2003.
- Kunz, Susanne: Der Maler Gerolamo di Giovanni da Camerino (Uni-press-Hochschulschriften, 67), Münster 1996.
- Marchi, Alessandro/Mastrocola, Barbara (Hg.): Girolamo di Giovanni. Il Quattrocento a Camerino. Dipinti, carpenterie lignee, oreficerie e ceramiche fra gatico e rinascimento (Ausstellungskatalog Convento di San Domenico, Camerino, 10.3–29.9.2013), Camerino 2013.
- Marle, Raimond van: The Renaissance Painters of Central and Southern Italy (The Development of the Italian Schools of Painting, 15), Den Haag 1934.
- Minardi, Mauro: Sotto il segno di Piero: il caso di Girolamo di Giovanni e un episodio di pittura di corte a Camerino, in: Prospettiva, 89/90 1998, 16–39.
- Museo Civico, Camerino (Hg.): La pinacoteca e il museo civici in San Francesco, Camerino, Macerata 1983.
- Paolucci, Antonio: Per Girolamo di Giovanni da Camerino, in: Paragone. Rivista di arte figurative e letteratura, 21. Jg. 1970, H. 239, 23–41.
- Schmidt, Victor M.: Painters in Late Medieval and Early Renaissance Italy as Visual Mediators, in: Vries, Annette de (Hg.): Cultural Mediators. Artists and Writers at the Crossroads of Tradition, Innovation and Reception in the Low Countries and Italy 1450–1650 (Groningen Studies in Cultural Change, 31; Tagungsband, Groningen, 2006), Leuven 2008, 53–64.
- Schäfer, Joachim: Nikodemus. [Ökumenisches Heiligenlexikon], <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienN/Nikodemus.html> (17.08.2023).
- Servanzi Collio, Severino: Antica pittura in tavola nella città di Camerino accennata al forestiere, in: Il Raffaello, XI 1879, H. 9, 129–133.
- Vitalini Sacconi, Vittorio: Pittura marchigiana. La scuola camerinese, Triest 1968.
- Webster, Andrew Michael: The Embedded Self-Portrait in Italian Sacred Art of the Cinquecento and Early Seicento (Masterarbeit, University of Oregon), Oregon 2013.

Zitiervorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Pietà (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/antonio-giovanni-angelo-d-pieta-um-1455-bis-1456-camerino-musei-civici-pinacoteca/pdf/> (03.04.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck - Institut für Kunstgeschichte