

ARTE CRISTIANA

FASCICOLO
LUGLIO-AGOSTO
VOLUME

868
2012
C

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STORIA DELL'ARTE E DI ARTI LITURGICHE
AN INTERNATIONAL REVIEW OF ART HISTORY AND LITURGICAL ARTS

Proprietario ed Editore:
Scuola Beato Angelico
Viale S. Gimignano, 19 - 20146 Milano
Telefono 02/48302854-48302857
Telefax 02/48.30.19.54
E-mail: bangelic@tin.it
www.scuolabeatoangelico.it
Direttore responsabile: Valerio Vigorelli

Comitato di Redazione:

† Miklós Boskovits
Anna Maria Brambilla
Maria Antonietta Crippa
Vincenzo Gatti
Timothy Verdon

Comitato Consultivo:

MARIANO APA
Accademia Belle Arti - L'Aquila
PAOLO BISCOTTINI
Direttore Museo Diocesano - Milano
FRANCESCO BURANELLI
Pontificia Commissione per i Beni Culturali
della Chiesa - Città del Vaticano
MARCO CHIARINI
Soprintendenza Beni Artistici e Storici, Firenze
YVES CHRISTE
Université de Geneve - Faculté des Lettres
Geneve
ARABELLA CIFANI
Direzione Fondazione Pietro Accorsi
Torino
SEVERINO DIANICH
Facoltà Teologica dell'Italia Centrale
Firenze
UGO DOVERE
Università Suor Orsola Benincasa, Napoli
GIORGIO FOSSALUZZA
Università degli Studi - Verona
JULIAN GARDNER
Università di Warwick
SILVIA MELONI
Soprintendenza Beni Artistici e Storici
Firenze
ANTONIO PAOLUCCI
Direttore Musei Vaticani
e Gallerie Pontificie - Città del Vaticano
STEFANO RUSSO
Direttore Ufficio Nazionale per i
Beni Culturali Ecclesiali - Roma
LYDIA SALVIUCCI INSOLERA
Pontificia Università Gregoriana - Roma
ERICH SCHLEIER
Galleria dei Musei Statali di Berlino
MAX SEIDEL
Kunsthistorisches Institut - Firenze
CRISPINO VALENZIANO
Consulta Nazionale Beni Ecclesiali, Roma

© Tutti i diritti riservati

Redazione impaginazione
Scuola Beato Angelico
Videoimpaginazione
MBM Graphic, Milano
Stampa: Briantea - MBM Graphic, Milano

Periodico associato al (CAL)
Centro d'Azione Liturgica
al ISSN: 0004-3400 e all'Unione Stampa
Periodica Italiana (USPI)

"Poste italiane Spa - Spedizione in
abbonamento postale - DL 353/2003
(com. In L. 27/02/2004
Art. 1, DCB Milano)"

In memoria di Miklós Boskovits

Scritti di Miklós Boskovits in Arte Cristiana

Storia

- EMANUELE ZAPPASODI *La decorazione della chiesa di Santa Maria delle Donne ad Ascoli e alcune osservazioni sulla pittura del Trecento nel Piceno* (ill. 18) » 1
- ANDREI BLIZNUKOV *Appunti su Bernardino Zaganelli* (ill. 6) » 14
- GIANLUCA FORGIONE *Proposte per Giuseppe di Guido (alias Maestro di Fontanarosa) nel contesto del primo naturalismo a Napoli* (ill. 17) » 19
- ALESSANDRO NESI *Benedetto Pagni, il Bronzino, e l'altare della Madonna delle Grazie nel Duomo di Pisa* (ill. 13) » 31
- MARY NEWCOME SCHLEIER *A frescoed room in Genoa by Cavalier Tempesta* (ill. 6) » 45

Aggiornamenti

- FILIPPO MARIA FERRO *Le 'preghiere dipinte' di Orsola Maddalena Caccia: aggiunte e riflessioni* (ill. 10) » 49
- TERESA LEONOR M. VALE *Di bronzo e d'argento: sculture del Settecento italiano nella magnifica Patriarcale di Lisbona* (ill. 12) » 57
- ILEANA TOZZI *Eghuys Gadeirol Llandaf. Immagini d'arte sacra dalla cattedrale anglicana di Cardiff* (ill. 8) » 67

Iconografia

- INES CUTELLÈ ABENAVOLI *Iconografia di Santa Lucia in Calabria* (ill. 11) » 71

Notiziario

- Pubblicazioni » 80

In copertina foto dalla pag. 50

Hanno collaborato a questo numero:
Marta Candiani, Marisa Donà e John Young

La decorazione della chiesa di Santa Maria delle Donne ad Ascoli e alcune osservazioni sulla pittura del Trecento nel Piceno

Emanuele Zappasodi

In the church of Santa Maria delle Donne, the oldest convent of Poor Clares in Ascoli Piceno, are several little-known frescoes that illustrate painting in the city between the 13th and 14th centuries. A fresco of the Madonna and Child Enthroned on the east wall of the church, datable to the late 13th century, recalls other works of the period in Ascoli Piceno. Also preserved in the church, on the south aisle wall, is a funeral monument for the important Guiderocchi family, recorded as having dealings with the convent from 1295. This is decorated with a Crucifixion and Saints; below is a recumbent effigy that has close similarities with a fresco in Ascoli Piceno cathedral by the Master of the Ascoli Polyptych. The latter was a leading figure in early 14th century painting in the Marche region and also worked outside Ascoli in the church of San Francesco in Camerino. His example was followed seamlessly in the career of the Master of Offida, whose manner, often executed by his numerous entourage, may be noted in many locations over a vast area between the Marche and Abruzzo regions, from the Chienti valley to Chieti and its surroundings. A number of frescoes in the convent of the Clares may in fact be attributed to the Master of Offida and his followers; indeed, these paintings provide a valuable record of the working practices of his crowded workshop, characterized by the persistent re-use of established compositional solutions and undisguised recourse to drawings, outlines and cartoons.

Negli ultimi decenni gli studi hanno indagato con attenzione l'assidua presenza nelle Marche dei rappresentanti della pittura riminese, attivi fin dallo schiudersi del Trecento da Mercatello a Jesi, da Urbania a Tolentino, più giù sino a Fermo, interessandosi solo sporadicamente al territorio piceno, non direttamente toccato dalla calata di quei protagonisti¹. Eppure, le ricche testimonianze duecentesche che si conservano proprio ad Ascoli Piceno, le più vitali e numerose della regione, ponendosi come suggestivi precedenti della produzione di primo Trecento in città, incoraggiano, a ben guardare, un'indagine più attenta e sistematica di quanto fatto sino ad ora. In un intervento del 1997, *Pittura fra Marche e Umbria: primi passi per una storia comparata*, Corrado Fratini non aveva mancato di richiamare questa continuità, ampiamente documentata in diverse chiese ascolane, come Sant'Andrea, San Tommaso e San Vittore, il caso più noto alla critica².

In questo senso, un particolare interesse riveste la poco nota decorazione di Santa Maria delle Donne, il più antico insediamento femminile francescano della città³. Edificata a partire dal quarto decennio del Duecento "extra civitate", fuori Porta Romana ad ovest dell'abitato, "in loco qui dicitur Plana de Sancto Pamphilo"⁴, la fabbrica, occidentata, ha destato interessi limitati da parte degli studi, anche se la complessità distributiva degli spazi interni la rende un *unicum* nel panorama dell'architettura religiosa femminile marchigiana. L'insolito ambiente a navata unica, infatti, è scandito da un arco a pieno centro che divide la campata occidentale in due ordini, di cui quello superiore, dove si conserva un ciborio trecentesco (cfr. fig. 18), adibito a presbiterio. Sulla parete di fondo dell'ordine inferiore si

osservano alcuni affreschi devozionali, il più antico dei quali raffigurante la *Madonna in trono col Bambino* (fig. 1) è stato accostato di recente da Alessandro Marchi ad altri notevoli brani duecenteschi conservati in diverse chiese ascolane, quali il *San Michele Arcangelo* dipinto sul secondo pilastro di sinistra in Sant'Andrea, la *Madonna col Bambino fra i Santi Giovanni Evangelista e Michele Arcangelo*, conservata in Santa Maria Intervineas, la *Sant'Anna Metterza* nella chiesa di San Vittore e, in via ipotetica, la *Madonna con il Bambino in trono ed un committente* in San Tommaso, datata al 1298 (figg. 2, 3)⁵. Date le evidenti analogie, i brani di Sant'Andrea e Santa Maria Intervineas spettano chiaramente ad un'unica mano, caratterizzata da un'enfasi lineare informata alla cultura spoletina del terzo quarto del Duecento, non senza affinità coi lavori di Simeone e Machilone e con le opere di Rainaldetto di Ranuccio, attivo nelle Marche a Matelica e Fabriano⁶. I due affreschi ascolani sembrano essere gli incunaboli del Maestro, e rappresentano i primi numeri di una tendenza linearistica che annovera, benché di altra mano, anche la *Madonna con Bambino in trono tra due Santi e un donatore*, già in San Vittore, oggi nella cappella del Palazzo Vescovile di Ascoli, a cui si avvicina strettamente la *Preparazione alla Crocefissione* in San Gregorio Magno⁷. Davvero prossima alla sintassi parlata nei brani di Sant'Andrea e Santa Maria Intervineas sembra la notevole *Santa Martire* nella controfacciata della chiesa di San Venanzio, per cui sarà sufficiente osservare la linea marcata dei contorni, certe semplificazioni anatomiche, il naso allungato e le arcate sopraccigliari sottolineate dal disegno netto o l'animarsi improvviso dei panneggi, anche se l'impasto più ricco della pennellata ne suggerisce una datazione più tarda



1

(fig. 4). Brani cronologicamente intermedi tra gli affreschi di Sant'Andrea, Santa Maria Intervineas e la Santa Martire potrebbero forse identificarsi proprio nella Sant'Anna Metterza di San Vittore e nella Madonna col Bambino in trono di Santa Maria delle Donne, molto danneggiata e di difficile lettura, in cui vengono riproposte le medesime soluzioni di ornato dello scranno ligneo su cui siede la Vergine in Santa Maria Intervineas, richiamata anche nella resa del maphorion che stretto cinge le spalle. Moduli che verranno parzialmente ripresi anche nell'affresco di San Tommaso, in cui questo gusto lineare convive però con un interesse per la resa dello spazio totalmente sconosciuto alle altre opere, tanto da suggerire molta prudenza nell'accostarlo al gruppo di dipinti considerati, anche a causa delle estese ridipinture nei volti del Bambino e della Vergine⁸.

Oltre all'affresco duecentesco, sul fianco destro di Santa Maria delle Donne si appoggia un arcosolio di primo Trecento⁹, identificato tradi-



2

zionalmente con il monumento sepolcrale di Astolfo Guiderocchi, personaggio illustre della vita ascolana che, già morto da qualche giorno a Mentana nel palazzo di Camillo Orsini, l'8 dicembre del 1552 venne accompagnato in Santa Maria delle Donne per essere tumulato da un corteo ricordato con enfasi dalle cronache coeve, a cui parteciparono anche gli Anziani della città contravenendo alle norme statutarie¹⁰. La presenza dello stemma del casato non lascia dubbi sull'opportunità di identificare il luogo di sepoltura di Astolfo con l'arcosolio conservato in chiesa, evidentemente già da tempo di proprietà della famiglia, sensibile alle istanze pauperistiche minoritiche fin dalla fine del Duecento (fig. 5). Non è superfluo, allora, ricordare che il 18 aprile del 1295, Montanea, "minor viginquique annis maior tantum quatordecim", "filia olim Jacobi de Monte Calvo", capostipite della famiglia Guiderocchi, sceglieva di rinunciare in favore di "Johanni Riccardo et Nicolutio", suoi fratelli, a quanto "pervenit et pervenire pote-

st", in cambio del canone annuo di "sectem librorum Vulterratorum et Ravendanorum", da corrispondere come dote per il suo ingresso nel "Monasterio Sancte Marie de dominabis"¹¹. È possibile, dunque, che l'arcosolio, nel Cinquecento riutilizzato per il corpo di Astolfo, possa essere stato realizzato per un congiunto di Montanea¹² sullo scadere del primo quarto del Trecento, come sembrano indicare i raffinati partimenti decorativi a finti marmi rossi e azzurri e il motivo cosmatesco della ghiera dell'arco a sesto acuto impostato su colonnine binate su cui si scorgono ancora i frammenti della cromia originale.

Del resto, ad una simile cronologia riconduce anche la Crocefissione e Santi con ai piedi il gisant forse in abiti francescani che decora l'arcosolio, in cui la testa del Cristo, flessa con forza sulla spalla destra e sul petto, abbandonata nel momento del trapasso – per la caduta della pittura leggibile ormai nei soli contorni del disegno – richiama l'intensa opera eponima del Maestro del Crocifisso

1. Pittore dell'ultimo quarto del XIII Secolo, *Madonna col Bambino in trono*, Ascoli Piceno, Santa Maria delle Donne.

2. Pittore dell'ultimo quarto del XIII Secolo, *San Michele Arcangelo*, Ascoli Piceno, Sant'Andrea.

3. Pittore dell'ultimo quarto del XIII Secolo, *Madonna col Bambino in trono tra i Santi Giovanni Evangelista e Michele Arcangelo*, Ascoli Piceno, Santa Maria Intervineas.

di Visso, oggi nella chiesa di Sant'Agostino, ma proveniente dalla collegiata della cittadina marchigiana, i cui echi si colgono bene anche nella più composta e smagrita Croce lignea del Duomo di Ascoli Piceno, che a lui è stata riferita¹³. Inoltre, l'affresco in Santa Maria delle Donne si avvicina strettamente alla Crocefissione dipinta nella cappella del campanile sinistro della stessa Cattedrale ascolana¹⁴, di cui replica la figura del Cristo – dal corpo gracile, la testa esanime crollata sul petto, le braccia lunghe ed esili –, la posa della Vergine, ed anche il particolare degli estremi della croce sovrapposti alla cornice dipinta, suggerendo, mi pare, una comune paternità per entrambe le opere (figg. 6, 7).

Alessandro Marchi ha di recente ascrivito l'affresco in Cattedrale, giudicandolo "uno dei testi chiave del Trecento ascolano"¹⁵, al Maestro del Polittico di Ascoli, personalità rilevante nel panorama della pittura marchigiana della prima metà del Trecento, responsabile, oltre che del dossale con *Storie di Cristo e della Vergine* da cui deriva il nome¹⁶, anche di due lunette in San Francesco a Camerino, raffiguranti la *Vergine col Bambino e un Vescovo* – come avanzato da Andrea De Marchi probabilmente Berardo da Varano¹⁷ – e un intenso e appassionato *Compianto sul Cristo morto*, databili lungo il terzo decennio del Trecento. Del resto, anche se in uno stato conservativo pessimo, proprio nell'arcosolio di Santa Maria delle Donne la figura di San Giovanni, con le mani serrate e portate al volto piegato verso destra, s'apparenta con la figura femminile che ne replica la mimica nella lunetta camerte, che, per quel che è dato vedere, condivide con l'affresco ascolano anche i tratti minuti dei volti e l'enfasi drammatica dei gesti dei protagonisti, come pure l'impianto



3

decorativo della cornice (figg. 7, 8, 9).

Nell'affresco in Cattedrale, invece, i panneggi increspatis da pieghe fitte che falciano le figure non si discostano molto da quelli indossati, ad esempio, dagli Apostoli in primo piano nel pannello con l'Ascensione del dossale ascolano. Il San Giovanni dell'affresco, inoltre, ripropone in controparte il giovane Evangelista della Crocefissione di San Marco a Jesi, un brano dibattuto tra Giovanni e Giuliano da Rimini¹⁸, e richiama da vicino il presule camerte inginocchiato nella lunetta in San Francesco, affiancata a suo tempo da Miklós Boskovits al *Compianto sul Cristo morto* conservato nella stessa chiesa, attribuito all'autore del Polittico della Pinacoteca di Ascoli da Carlo Volpe nel suo fondamentale contributo alla pittura riminese del Trecento. Con la consueta lucidità, lo studioso indicava i confini culturali "di schietta vena umbro-marchigiana" entro i quali collocare la parabola del pittore, affrancandolo da una "presunta frangia riminese al di là dei confini ideali che, in realtà, la cultura di Rimini non valicò mai"¹⁹.

Del resto, la critica ha sottolineato da tempo nelle *Storie di Cristo e della Vergine* del dossale ascolano la conoscenza diretta del ciclo dell'Infanzia di Cristo dipinto nel transetto destro della basilica inferiore di Assisi da

Giotto e bottega²⁰. Così l'Adorazione dei Magi costituisce una vera e propria versione ridotta della medesima scena dell'affresco giottesco, mentre nella Natività il modello viene reinterpretato con libertà maggiore, omologando alla posa della Vergine assisiata, in una sorta di anafora divertita, anche lo stanco Giuseppe e più in basso la serva in veste rossa, mentre a destra l'Angelo in picchiata, come nel San Nicola che libera Adeodato nella cappella di San Nicola, raggiunge veemente i pastori per l'annuncio. Né i portati assisiati si concludono con l'attento vaglio delle scene del transetto destro, spingendosi in realtà anche ad includere le Storie francescane della basilica superiore e le Allegorie delle vele nella chiesa inferiore: nell'Annunciazione l'architettura sembra informarsi al trono della Prova del Fuoco; nell'Ascensione di Cristo, l'angelo pensoso sulla sinistra, con la bocca aperta e l'indice sul mento, è una variazione sul tema rispetto agli angeli che inquadrano il Matrimonio di Francesco con la Santa Povertà nella vela occidentale; infine, gli angeli musicanti che suonano a pieni polmoni le chitarre s'apparentano alla schiera festosa che si accalca ai lati del Gloriosus Franciscus. A questi aspetti si può certo aggiungere l'esplicito omaggio, tributato nella lunetta camerte con la Vergine col Bambino in trono ed il Vescovo

(Berardo da Varano ?), al Bambino stante, con la tunichetta aperta e la gamba nuda, dipinto sulla parete di fondo della cappella di San Nicola, un motivo che ebbe vasta eco in Umbria, fin dalla precoce e celebre citazione nel dossale del Farneto²¹.

Se il cantiere assisiense fu un centro d'attrazione capace di intercettare altre presenze attive al di là dell'Appennino, come il "brullo" Maestro di San Ginesio, e a un livello più alto il Maestro di Sant'Emiliano²², "contro la lettura pan-riminense"²³ che ha condizionato l'esegesi critica su tanta parte della pittura trecentesca marchigiana, si possono sottolineare le profonde consonanze che legano le prove licenziate dal Nostro alle opere gravitanti attorno al Maestro di Cesi, al Primo Maestro della Beata Chiara da Montefalco e dal più raffinato Maestro del Dittico Poldi Pezzoli²⁴, interpreti appassionati della "scuola del Ducato di Spoleto", "un centro artistico illustre da più di due secoli"²⁵, che aveva saputo già alimentare i fatti pittorici del secondo Duecento in territorio Piceno²⁶. Così, ad esempio, gli Apostoli sofferenti che nel pannello con la *Dormitio* del dossale ascolano si accalcano agitati attorno al feretro della Vergine e le Marie dai profili aguzzi e gli occhi pieni di pianto nella *Deposizione* camerte – dove forte si sente il fremito appassionato degli umbri – appartengono alla stessa umanità tragica e dolente che si assiepa sotto la croce nella splendida tavola del Primo Maestro della Beata Chiara, già a Monaco presso l'antiquario Boehler, oggi in collezione Terruzzi, pubblicata per primo dal Berenson ed accostata agli affreschi di Montefalco dal Longhi²⁷. Analogie che si riscontrano con altri pezzi licenziati dell'anonimo maestro, come il Tabernacolo mariano con chiudende dipinte, già a Pale di Foligno, oggi nel Museo Diocesano, e la più tarda *Annunciazione* della Parrocchiale di Turrta – con l'Angelo stante, come nel *Polittico* di Ascoli, e la Vergine che si ritrae spaventata –, e con altri brani di area spoletina variamente legati all'attività del Maestro di Cesi²⁸ e della sua bottega, ma anche con le opere del Maestro del Dittico Poldi Pezzoli²⁹, per cui mi pare efficace l'accostamento tra la Vergine del pannello centrale del *Polittico* di Ascoli ed il Giovanni dolente nel tabellone della *Croce* in San Francesco a Trevi, e certe soluzioni fisionomiche improntate ad una "esagerazione o deformazione



7

quasi grottesca"³⁰ che informano, ad esempio, sia i volti degli Apostoli nell'episodio dell'*Ascensione* ascolana, sia quelli dei Santi nella *Glorificazione della Vergine e Santi* dipinta dall'anonimo umbro, conservata nel Museo Cristiano di Esztergom, in cui peraltro compaiono gli stessi semplici motivi a stella delle punzonature (figg. 10, 11).

Rispetto a questi esempi, tuttavia, la pittura del Maestro del Polittico mostra un gusto più misurato e moderno, aperto alle morbidezze pittoriche provenienti dal cantiere assisiense, di cui, come detto, mostra una conoscenza diretta, a metà strada tra la prima generazione spoletina e quella più matura del Maestro di Fossa, ai cui impasti cromatici più densi e corposi si apparenta, ponendo le basi per la lunga attività del Maestro di Offida, i cui esordi devono leggersi entro questa congiuntura, in strettissima continuità con le opere del Maestro del Polittico³¹.

All'interno della fase iniziale del Maestro credo si possa collocare anche la perduta *Vergine col Bambino*, già nella chiesa di San Vittore ad Ascoli, in cui il volto un po' grifagno del Bambino, le dita sfinite della Vergine, il collo lungo, il volto arrotondato, il velo animato da pieghe plasmate con pennellate liquide, mi pare mostrino profonde analogie sia con la lunetta votiva in San Francesco a Camerino sia con il pannello centrale del dossale ascolano (figg. 12, 13, 14)³². Pur con le dovute cautele dato lo stato conservativo tanto problematico, l'affresco in Santa Maria delle Donne sembra di poco successivo, a metà strada tra il *Com-*

pianto camerte, richiamato nei gesti appassionati dei dolenti e nelle vesti meglio conservate, e la *Crocefissione* dagli impasti più teneri, della Cattedrale ascolana, dove compaiono alcune soluzioni, come la cornice a mensole scorciate, che torneranno costantemente nella produzione del più giovane Maestro di Offida, la cui fortunata e lunga parabola, come detto, alligna quasi senza soluzioni di continuità sugli esempi forniti dall'anonimo autore del *Polittico* di Ascoli.

Proprio alla parlata schietta e garbata del Maestro di Offida, "che promette illustrativamente quanto non riesce a mantenere sul piano formale"³³, secondo il pregnante giudizio espresso da Enrica Neri, si allineano, pur con un differente grado di consapevolezza, gran parte degli episodi pittorici del secondo Trecento sviluppati in un territorio piuttosto vasto, dalla val di Chienti al Piceno, all'Abruzzo Teramano fino al Chietino. Alla sua bottega deve ricondursi in Santa Maria delle Donne un affresco votivo, dipinto sull'intradosso della volta che separa in due ordini la campata occidentale, che raffigura la *Vergine con il Bambino* in trono, affiancata da *Sant'Antonio abate*, di cui sono ancora visibili le deboli tracce del bastone trattenuto dalla mano destra, *San Giovanni Battista* e *Sant'Antonio da Padova*, presentato con il libro ed il mantello (fig. 15)³⁴. La figurazione è inquadrata ai lati da una bordura bianca e rossa e nel margine superiore da una cornice sorretta da mensole scorciate, un motivo, come detto, frequente nella produzione del Maestro di Offida e del suo numeroso *entourage*, a cui

7. Maestro del Polittico di Ascoli, *Crocefissione e Santi ed il gisant* (part.), Ascoli Piceno, Santa Maria delle Donne.

8. Maestro del Polittico di Ascoli, *Compianto sul Cristo morto* (part.), Camerino, San Francesco.

9. Maestro del Polittico di Ascoli, *Crocefissione e Santi* (part.), Ascoli Piceno, Cattedrale di Sant'Emidio.

rimanda nell'affresco anche la soluzione del drappo d'onore, steso dietro al trono privo di schienale, già adottato nella *Madonna delle Grazie* dipinta negli anni sessanta nella cripta di Santa Maria della Rocca ad Offida, o, solo per rimanere nel piccolo centro da cui deriva il nome, nell'*Annunciazione*, *Santa Caterina* e due committenti della vicina chiesa di San Marco.

Al di là della qualità esecutiva spesso modesta dei numerosi brani tardo trecenteschi conservati nelle chiese ascolane, il loro studio si dimostra prezioso per la comprensione della prassi operativa dell'affollata bottega del Maestro, caratterizzata dal riuo insistito di soluzioni compositive consolidate, e dall'impiego disinvolto di disegni, sagome e cartoni, per cui basti osservare la figura del *Sant'Antonio abate* nell'affresco in Santa Maria delle Donne, che pare ricalcare con minime varianti l'analogo soggetto conservato nell'abbazia farfense dei Santi Ippolito e Ilario di Pedara di Roccafluvione, nell'entroterra ascolano, a sua volta esemplato sul *Sant'Antonio abate* dipinto nella parete destra del Duomo di Atri, un'opera centrale nella ricostruzione dell'attività del Nostro, come rilevato dal Bologna e dal Leone De Castris³⁵.

Riconducibile direttamente alla mano del Maestro di Offida mi pare, invece, l'*Annunciazione* frammentaria dipinta sulla parete di fondo della chiesa (fig. 16)³⁶, a sinistra della duecentesca *Madonna con bambino in trono*, dall'Angelo Annunciatore in massima parte perduto, ma di cui si scorge ancora la sommità dell'ala plumata, la profilatura del naso, la fronte spaziosa e la capigliatura che ricade sulla tempia, mentre il volto della Vergine, avvolto in un inconsueto velo giallo, per la notevole densità pastosa dei carnati asseconda una tendenza riscontrabile in alcuni brani giovanili



8



9

licenziati in Abruzzo, tra cui il *Cristo in mandorla con le arma Christi* tra la *Madonna*, *San Giovanni Evangelista*, il *Battista*, *Michele Arcangelo* e un *donatore*, della controfacciata del Duomo di Atri, il capolavoro del pittore, e la *Santa Caterina d'Alessandria* dipinta non oltre la fine degli anni trenta in San Salvatore a Canzano, vicina nel rossore improvviso delle gote e della fronte, nel turgore delle labbra e nella bocca piccola (fig. 17).

Rispetto all'*Annunciazione*, ben più stanca ed estenuata appare la decorazione del ciborio della tribuna in Santa Maria delle Donne, realizzata da un *petit maître* forse responsabile

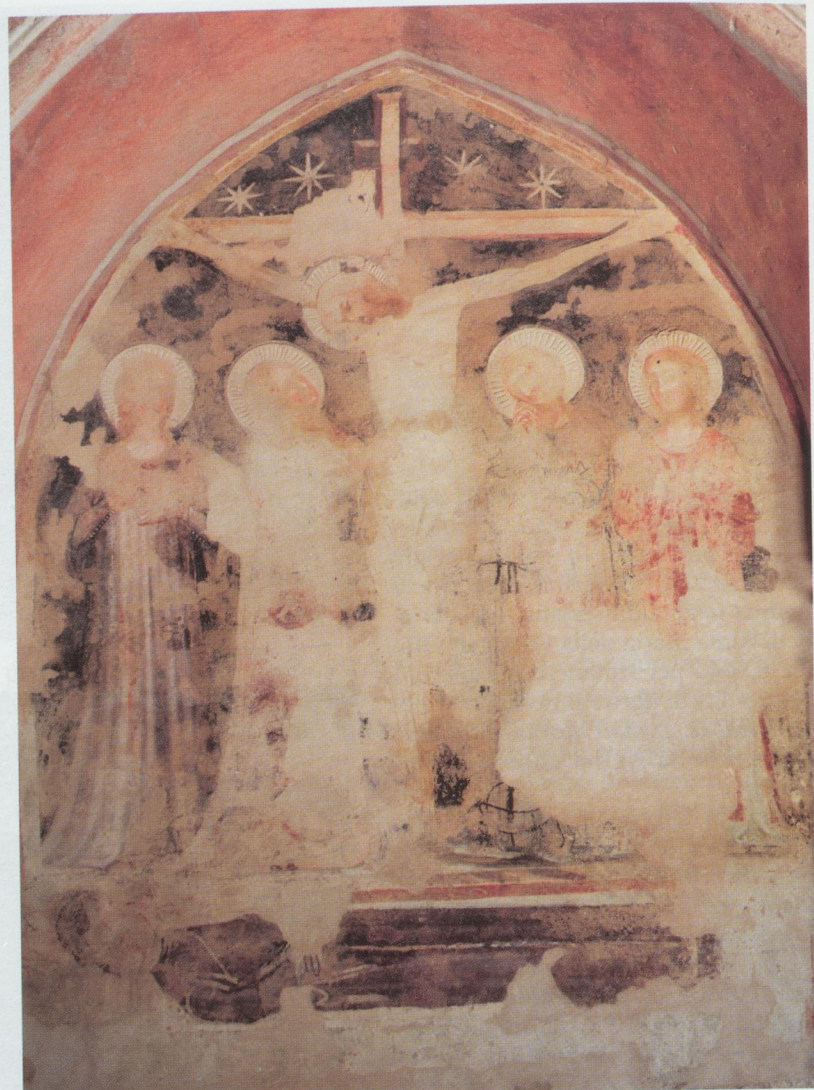
anche di due ingenui *Evangelisti* dipinti sulla loggetta sinistra del Palazzo dei Capitani del Popolo di Ascoli (fig. 18)³⁷. La struttura semplice a quattro pilastri voltati, interamente ricoperta dagli affreschi, sembra tradurre a "passo ridotto" i celebri modelli romani – la cui autorevolezza garantì una discreta fortuna dei cibori in terra marchigiana, il più noto dei quali è quello altomedievale di San Leo –, secondo una prassi ben documentata in Abruzzo, in Santa Maria a Brecciano a Brozzi presso Montorio al Vomano e San Michele Arcangelo a Vittorino e in San Pietro in Valle a Caporciano, nell'aquilano,



4

e che ha un esito estremo per cronologia nel poco noto ciborio di San Martino dei Gualdesi a Castelsantangelo sul Nera, tra Marche e Umbria, riferibile all'ambito di Paolo da Visso, attribuito dal Todini al Maestro del Trittico di Nocera³⁸.

Sui quattro pilastri del ciborio, incorniciate da semplici bande rosse e ocre, trovano posto sedici figure di Santi, una per ogni lato, tra cui il *Beato Tommasuccio da Foligno*, il cui anno di morte (1377) costituisce un valido *post quem* per l'impresa decorativa, terminata non oltre il 1383, data graffita sul *San Paolo* nel secondo pilastro sinistro³⁹. Sulle quattro vele, divise da un intreccio arboreo con frutta dipinto, sono campiti sui pennacchi otto *Profeti* – due per ogni vela – di cui è possibile riconoscere il solo *Davide citaredo* sullo spicchio orientale. Qui, inoltre, è raffigurata anche la *Maiestas Domini* inscritta entro una cornice cosmatesca, mentre sulla vela occidentale e su quella meridionale trovano posto due *Evangelisti*, difficili



5

da identificare a causa delle ampie cadute delle stesure a secco. Infine sulla vela a meridione è dipinta la *Vergine col Bambino tra Santa Chiara*, in posizione d'onore, e *San Francesco*⁴⁰. Se la collocazione della *Maiestas Domini* sul lato orientale del ciborio sembra del tutto funzionale, in una chiesa occidentata, alla celebrazione *coram populi* della liturgia eucaristica da parte del sacerdote, stupisce non trovare l'unica immagine mariana e francescana sulla vela opposta, lungo l'asse centrale, rispetto al quale la composizione privilegia il punto di vista da settentrione. Questa particolare impaginazione può spiegarsi con la possibilità da parte delle *sorores* di trapiantare attraverso la grata il gruppo sacro dal proprio coro, in origine posto probabilmente in un ambiente sopraelevato oltre la parete nord della tribuna, appoggiato al fianco destro della chiesa, come lasciano supporre all'esterno le numerose tracce delle ammorsature del complesso conventuale – oggi

totalmente distrutto –, e una piccola apertura tamponata, che credo identificabile proprio nella *fenestra monialium*⁴¹. Recluse al mondo, alle religiose venivano presentati i supremi esempi di perfezione femminile incarnati dalla Vergine e da Chiara, dipinte con Francesco nella vela dinanzi al proprio coro, come in una sorta di polittico a fresco che includeva sui pilastri del ciborio a sinistra il *Battista*, a destra un giovane imberbe, probabilmente l'*Evangelista Giovanni*.

“Presso alle mura delle oneste donne”⁴², la mano balbettante al lavoro sul ciborio è la testimonianza più tarda attiva nel complesso damianita, ormai tra la fine dell'ottavo e l'inizio del nono decennio del Trecento, quando i modi del Maestro di Offida sembrano perdere progressivamente il fascino e l'autorità che in precedenza ne avevano decretato il successo incondizionato, sostituite di lì a breve, tra Marche e Abruzzo, da soluzioni di più schietto sapore tardogotico.

4. Pittore dell'ultimo quarto del XIII Secolo, *Santa Martire*, Ascoli Piceno, San Venanzio.

5. Maestro del Polittico di Ascoli, *Crocefissione e Santi ed il gisant*, Ascoli Piceno, Santa Maria delle Donne.

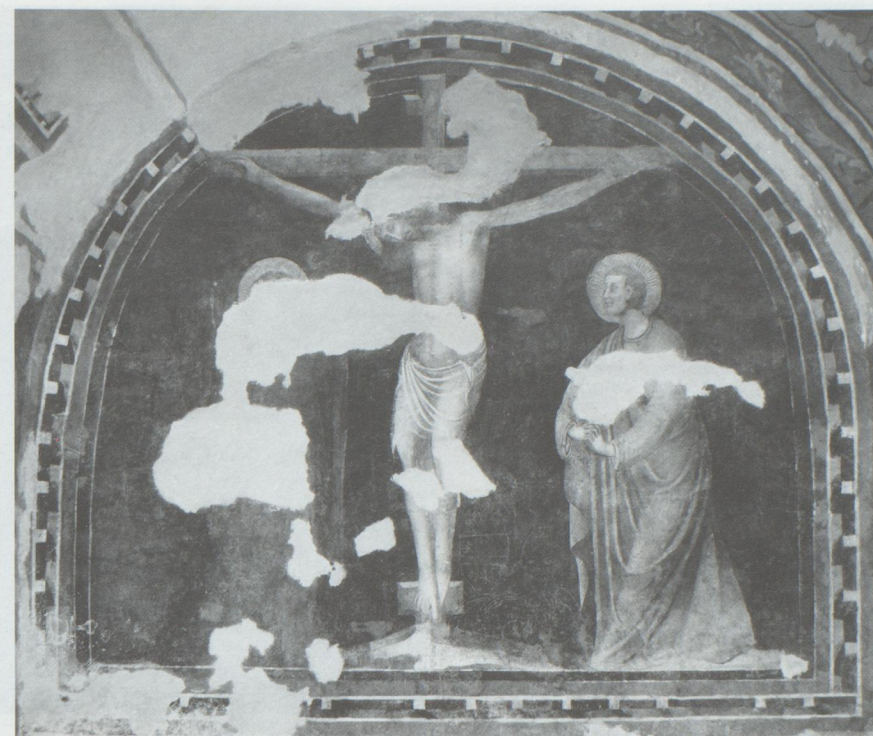
6. Maestro del Polittico di Ascoli, *Crocefissione*, Ascoli Piceno, Cattedrale di Sant'Emidio.

* Ad Andrea De Marchi e Fulvio Cervini va la mia più sincera gratitudine per il proficuo, costante, confronto ed i preziosi consigli. Un ringraziamento anche a Miklós Boskovits per aver discusso con me gli argomenti trattati.

(1) Sulla pittura nel piceno le prime ricerche si devono a L. VENTURI, *A Traverso le Marche*, in “L'Arte”, XVIII, I, 1915, p. 14; R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, The Hague, 1925, V, pp. 182-194; L. SERRA, *L'arte nelle Marche*, I, Pesaro, 1929, pp. 298-301; P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche. Dalle Origini al primo Rinascimento*, Firenze, 1988, pp. 122-123. Sull'attività dei pittori riminesi nelle Marche, oltre all'impareggiabile C. VOLPE, *La Pittura Riminese del Trecento*, Milano, 1965, si veda: A. TAMBINI, *Giuliano da Rimini e la pittura fra Romagna e Marche nella prima metà del '300*, in *La Pittura fra Romagna e Marche nella prima metà del Trecento*, Atti del Convegno (1987), in “Notizie da Palazzo Albani”, XVI, I, 1988, pp. 51-67; M. BOSKOVITS, *Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del '300 – I*, in “Arte Cristiana”, LXXXI, 755, 1993, pp. 95-114; IDEM, *Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del '300 – II*, in “Arte Cristiana”, LXXXI, 756, 1993, pp. 163-182; A. MARCHI, *La Pittura della prima metà del Trecento nelle Marche. Presenze riminesi, pittori “stranieri” e pittori locali*, in *Il Trecento riminese maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra (Rimini, 20 agosto 1995 – 7 gennaio 1996), a cura di D. Benati, Milano, 1995, pp. 112-123; IDEM, *La diaspora dei riminesi. Il Trecento riminese fuori Rimini*, in *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento*, catalogo della mostra (Roma, 14 marzo – 15 giugno 2008), a cura di D. Ferrara, Cinisello Balsamo, 2008, pp. 69-81.

(2) C. FRATINI, *Pittura fra Marche e Umbria: primi passi per una storia comparata*, in *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano, 1998, pp. 12-43.

(3) Sulle pitture di Santa Maria delle Donne: S. PAPETTI, *Proposta per il Maestro di Offida e i suoi seguaci ad Ascoli Piceno*, Atti del Convegno (1987), in “Notizie da Palazzo Albani”, XVI, I, 1988, pp. 147-148; G. CROCETTI, *Una nota sul Maestro di Offida pittore marchigiano del sec. XIV*, in “Arte Cristiana”, LXXIX, 746, 1991, pp. 356-357; S.



6

PAPETTI, *Il Maestro di Offida*, in *Le vie e la civiltà dei pellegrinaggi nell'Italia Centrale*, Atti del Convegno di studio per la XIII edizione del “Premio Internazionale di Ascoli Piceno” (Ascoli Piceno, 21-22 maggio 1999), a cura di E. Menestò, Spoleto, 2000, pp. 51-52; IDEM, in *Atlante del gotico nelle Marche. Ascoli Piceno e Provincia*, a cura di Stefano Papetti, Milano, 2003, p. 45.

(4) R. GIORGI, *Le Clarisse in Ascoli, Fermo*, 1968, pp. 68, 136. Il documento vescovile è riportato interamente nella bolla emanata il 26 agosto del 1235 da Gregorio IX in cui venne concessa la *protectio Sedis Apostolicae* e venne confermata l'esenzione del monastero concessa dal vescovo Marcellino in precedenza. La bolla è pubblicata in: “Annales Minorum”, II, XLIV, pp. 711-712. È interessante notare che il decreto vescovile riferendosi al monastero “*gloriosae Virginis Mariae, et sancti Georgii*” lascia ipotizzare l'unione di due comunità religiose o, piuttosto, un'antica intitolazione a San Giorgio della chiesa presso cui le damianite si stabilirono. Su questi aspetti: J. R. H. MOORMAN, *Medieval Franciscan Houses*, St. Bonaventure, New York, 1983, p. 546; M. P. ALBERZONI, *Da San Damiano all'Ordine di Santa Chiara*, in *Gli Ordini Mendicanti nel Piceno. I francescani dalle origini alla controriforma*, Ascoli Piceno, 2005, pp. 113-135. Le religiose abbandoneranno il convento di Santa Maria delle Donne nel 1537, dopo aver abbracciato la regola benedettina tre anni prima. Il monastero in abbandono rimase proprietà delle monache di Sant'Egidio fino al 1866 quando entrò a far parte dei beni del demanio. Venne alienato in favore della famiglia Merli, attuale proprietaria dell'edificio, nel 1875. La famiglia si occupò del restauro tra il 1940 ed il 1956, riaprendolo al culto l'anno successivo. Del restauro da notizia R.

GIORGI, *Un gioiello di Arte Ascolana: S. Maria delle Donne*, in “Il Nuovo Piceno”, 7 settembre, 1957, p. 5. Sulle vicende del monastero: F. A. MARCUCCI, *Saggio delle cose ascolane e de' vescovi di Ascoli nel Piceno pubblicato da un Abate Ascolano*, Teramo, 1766, pp. CCXXXII-CCXXXIII; G. I. CIANNAVEI, *Compendio di memorie storiche spettanti alle Chiese Parrocchiali della città di Ascoli nel Piceno e ad altre tanto esistenti che dirute nel circuito di essa e ne' sobborghi*, Ascoli, 1797, pp. 270-272; G. CARDUCCI, *Su le memorie e i monumenti di Ascoli Piceno*, Fermo, 1853, pp. 182, 238.

(5) A. MARCHI, *Pittura medioevale nell'Ascolano e nel Fermano*, in *Atlante dei Beni Culturali dei Territori di Ascoli Piceno. Beni Artistici. Pittura e Scultura*, a cura di S. Papetti, Cinisello Balsamo, 2003, pp. 19-20, p. 25; A. SALVI, *Iscrizioni Medievali di Ascoli*, Ascoli Piceno, 1999, pp. 146-147. L'iscrizione in calce all'affresco di San Tommaso riporta: *Hoc opus fecit fie / ri Benvenuti Martini / p(ro) alima Simeonis Ilarii / s(e)p(ult)u an(n)o D(omi)ni MCCLXXXX/VIII*.

(6) La comune paternità per gli affreschi di Sant'Andrea e Santa Maria Interveneas è stata proposta da Fratini, 1998, pp. 25, 41, con una cronologia forse troppo alta. Sulle vicende della pittura spoletina si veda dello stesso autore: *L'Umbria dal Medioevo all'età contemporanea: profilo storico-artistico*, in *Archeologia e Arte in Umbria e nei suoi musei*, a cura di F. Coarelli e C. Fratini, Città di Castello, 2001, pp. 86-94. Su Simeone e Machilone e Rainaldo di Ranuccio: E. B. GARRISON, *Simeone et Machilone Spoletenses*, in “Gazette des Beaux-Arts”, VI, XXV, 1949, pp. 53-58, in cui veniva letta correttamente l'iscrizione posta in calce alla *Madonna col Bambino in trono* conservata ad Anversa, ricondotta in precedenza in “Cen-

tral or Southern Umbria" da M. MEISS, *A Dugento Altarpiece at Antwerp*, in "The Burlington Magazine", LXXI, 1937, pp. 14-25; D. SEVERI (C.L. RAGGHIANI), *Pittura duecentesca in Umbria*, in "Critica d'Arte", IX, 1962, p. 49; M. BOSKOVITS, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento. Studi nella Galleria Nazionale di Perugia*, Perugia, 1973, pp. 4-5, n. 13; F. TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, I-II, Milano, 1989, vol. I, pp. 305, 311; vol. II, pp. 16-20. Più di recente una riconsiderazione dell'attività di Rainaldetto è discussa in A. DE MARCHI, *Da Assisi a Matelica: le tavole duecentesche per le clarisse di Santa Maria Maddalena*, in *Scritti in onore di Pierluigi Falaschi*, in corso di stampa.

(7) P. PIVA, *Marche Romaniche*, Milano, 2003, pp. 258-271.

(8) Papetti, 1988, p. 147. Su questi argomenti si vedano le schede di D. FERRIANI sulle chiese ascolane di Sant'Angelo Magno, San Tommaso, San Giacomo, Sant'Andrea e San Gregorio e quella su Santa Maria Intervineas di T. TICCHIARELLI, in *Il Romanico ad Ascoli Piceno*, Ascoli Piceno, 1997, pp. 63-69; Marchi, 2003, pp. 19-20; p. 25; F. CAPPELLI, *Guida alle chiese romaniche di Ascoli Piceno città di travertino*, Ascoli Piceno, 2006 pp. 124-125, 129, 140.

(9) S. PAPETTI, *Committenze nella pittura delle Marche tra '200 e '300*, in *Offida: dal monacismo all'età comunale*, Atti del II Convegno del "Centro di Studi Farfensi" (Offida, 1991), Negarine di San Pietro in Cariano, 1993, pp. 86-88, dove l'affresco viene legato alla cultura riminese, in particolare all'arte di Giuliano.

(10) Sulla vicende di Astolfo Guiderocchi, membro di una delle più importanti famiglie ascolane, si veda: G. FABIANI, *Ascoli nel Cinquecento*, II, Ascoli Piceno, 1959, pp. 39-42; Giorgi, 1968, pp. 95-100; G. SALVI, *La saga dei Guiderocchi*, Ascoli Piceno, 1990, pp. 32-74. Lo stemma del casato scolpito su uno scudo è composto da un castello con tre torri aggettanti merlate.

(11) Archivio di Stato di Ascoli Piceno, Archivio di Sant'Angelo Magno, Cassetta X, pergamena 21.

(12) Sarebbe del tutto inconsueto per una chiesa francescana femminile la presenza di una tomba monumentale destinata ad accogliere le spoglie di una clarissa, di norma sepolta entro la zona riservata alla clausura. Dei tre fratelli di Montanea, Riccardo, Nicoluccio e Giovanni, ben due presero i voti francescani. Riccardo, infatti, già nel 1290, alla morte del padre Giacomo – feudatario di Montecalvo, Colloto e Civita Tomacchiara – aveva vestito gli abiti francescani. Anche Giovanni, sposato con Nicoletta Brunorio e spesso documentato in spedizioni militari contro Fermo, entrò nel convento ascolano di San Francesco. Il 29 ottobre del 1322 fece testamento restituendo alla moglie i due terzi della dote. Anche la moglie di Giovanni, Nicoletta Brunorio, entrò nel convento di Sant'Angelo Magno con il nome di Suor Margherita di Frate Giovanni. Sulla famiglia Guiderocchi: G. SALVI, 1990, pp. 11-17, dove viene suggeri-



10

to che l'arcosolio trecentesco fosse stato realizzato per la stessa Montanea.

(13) L'opera, da connettersi con i lavori di riedificazione della collegiata di Visso, databili tra 1324 ed il 1332, fu studiata compiutamente dal Previtali che l'accostò ad altre tre opere di medesimo soggetto conservate a L'Aquila, nella chiesa di San Biagio, in San Domenico a Spoleto e in San Gregorio Armeno a Napoli; G. PREVITALI, *Due lezioni sulla scultura "umbra" del Trecento: II. L'Umbria alla sinistra del Tevere; 3. Tra Spoleto e L'Aquila: il "Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto" e quello "del Crocifisso di Visso"*, in "Prospettiva", 44, 1986, pp. 9-15. Alla Croce di Visso, riletta in rapporto alla cultura figurativa centro marchigiana, venne avvicinato il celebre gruppo ligneo della *Natività* del convento di San Nicola da Tolentino, da E. NERI LUSANNA, *Il gruppo ligneo della Natività di San Nicola e la scultura marchigiana*, in *Arte e Spiritualità*, Atti del Convegno (Tolentino, 1991), Tolentino-Roma, 1991, pp. 105-124. Il solo *Crocifisso* di Spoleto è stato, al contrario, riconfermato al Maestro del Crocifisso di Visso, cui pure veniva avvicinata la problematica Croce sull'altare destro del Duomo di Ascoli Piceno da C. FRATINI, *Nuove acquisizioni per la scultura "umbra" trecentesca*, in *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, Atti del primo Convegno (Pergola, 1997), a cura di G. B. Fidanza, Perugia, 1999, pp. 43-56; C. FRATINI, *Lavoro di intaglio fra Umbria e Marche: confini professionali, fisici e amministrativi lungo la dorsale appenninica*, in *Mercatello e i Bencivenni. Una terra di provincia e i maestri di legname itineranti*, Atti del Convegno (Mercatello sul Metauro, 1998), Sant'Angelo in Vado, 2001, pp. 13-25. Da ultimo si veda l'esauriente scheda di E. NERI LUSANNA, in *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettive*

va nel cuore della Marca, catalogo della mostra (Camerino, 19 luglio – 17 novembre, 2002), a cura di A. De Marchi e M. Giannatiempo López, Milano, 2002, pp. 150-151. Per le vicende della scultura lignea nelle Marche meridionali: A. MARCHI, *Tracciato per una storia della scultura in legno nella Marca Picena tra Medioevo e Rinascimento*, in *Sacri Legni. Sculture da Fabriano e dalla Marca Picena*, catalogo della mostra (Montalto Marche, 22 aprile – 17 settembre 2006), a cura di P. Di Girolami, A. Marchi, B. Montecchi, M. Papetti, Grottamare, 2006, pp. 29-48. Un Cristo crocifisso dal corpo abbandonato e dal capo caduto si vede in vari dipinti del periodo, come ad esempio negli affreschi di Pietro da Rimini a Tolentino.

(14) La cappella, detta "dei morti" perché usata per officiare le messe di suffragio per i defunti, era posta in origine al margine sinistro del portico esterno della chiesa, prima che la facciata bramantesca realizzata da Cola dell'Amatrice non ne modificasse radicalmente l'aspetto inglobando la cappella all'interno dell'edificio. Su questi argomenti: F. CAPPELLI, *La Cattedrale nel Medioevo*, in *La Cattedrale di Ascoli Piceno*, a cura di A. A. Amadio, L. Morganti, M. Picciolo, Ascoli Piceno, 2008, p. 72. Sull'intervento di Cola: A. GHISETTI GIAVARINA, *L'Architettura*, in *Cola dell'Amatrice*, a cura di R. Cannatà e A. Ghisetti Giavarina, Firenze, 1991, pp. 206-208.

(15) Marchi, 2003, p. 30. L'opera non era stata riconosciuta al pittore da Furio Cappelli che la considerava databile alla metà del Trecento ricollegandola ad una maestranza locale influenzata dalla pittura umbra: F. CAPPELLI, *La Cattedrale di Ascoli nel Medioevo. Società e cultura in una città d'Occidente*, Ascoli Piceno, 2000, p. 123.

10. Maestro del Polittico di Ascoli, *Madonna col Bambino, Storie di Cristo e della Vergine*, particolare dell'*Ascensione di Cristo*, Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica.

11. Maestro del Dittico Poldi Pezzoli, *Gloria della Vergine e Santi* (part.), Estergom, Keresztény Múzeum.

12. Maestro del Polittico di Ascoli, *Madonna col Bambino*, già Ascoli Piceno, San Vittore.

(16) Volpe, 1965, p. 52. Il dossale, per molto tempo ritenuto proveniente da Santa Maria della Rocca ad Offida, proviene invece da San Domenico, nella cui sagrestia lo vide l'Orsini alla fine del Settecento. Si compone di sette scene inquadrate da pilastri abbinati: ai lati della *Vergine col Bambino*, da sinistra, si riconoscono l'*Annunciazione*, la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi*, mentre a destra, sono dipinti la *Resurrezione*, l'*Ascensione di Cristo*, la *Dormitio Virginis*. Rispetto alle altre figurazioni l'*Annunciazione* e la *Dormitio* hanno avuto una vicenda conservativa diversa, essendo state tagliate. Non si trovano invece in posizione originale i quattro Santi – Paolo, Giovanni, Giovanni Battista e Pietro – dipinti nelle cuspidi, che dovevano essere poste in corrispondenza delle scene laterali, lasciando spazio al centro per un'altra figurazione, probabilmente una *Crocifissione*, dipinta su una cuspidi più grande delle altre. Per queste considerazioni si veda la scheda di A. VOLPE, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino), a cura di P. Dal Poggetto, Milano, 1998, p. 60.

(17) Berardo da Varano fu presule dal 1310 al 1327; A. DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e le luci di Piero*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano, 2002, p. 27.

(18) La *Crocifissione* di Jesi è assegnata a Giovanni da Rimini da M. BOSKOVITS, *Le chiese degli ordini mendicanti e la pittura ai primi del '300 tra la Romagna e le Marche*, in *Arte e Spiritualità negli Ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, Tolentino, 1992, pp. 126-127 e ribadito in Boskovits, 1993, pp. 97-100, con bibliografia precedente. Attribuisce l'opera a Giuliano, Tambini, 1988, pp. 51-67. La proposta è stata accolta più di recente anche da A. DE MARCHI, *Una nuova tavola di Giuliano da Rimini*, in "L'Arco", Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini, numero unico, 2003, pp. 16-23 e da Marchi, 2008, p. 76, come opera di Giuliano.

(19) C. Volpe, 1965, p. 52; M. BOSKOVITS, *Osservazioni sulla pittura tardogotica delle Marche*, Atti del Convegno interregionale di Studi: rapporti artistici fra le Marche e l'Umbria (Fabriano - Gubbio, 1974), Perugia, 1975, p. 10.

(20) A. Volpe, 1998, p. 60.



11



12

(21) Il motivo fu ampiamente apprezzato anche in area riminese, trovando terreno fertile in Giovanni da Rimini a Faenza ed in Giuliano nel Dossale di Urbania, ma anche nel pittore marchigiano responsabile del notevole trittico raffigurante la *Vergine col Bambino* nel pannello centrale e sei *Storie della Passione di Cristo*, già nella galle-

ria Sacerdoti a Milano, ed oggi di ubicazione ignota. L'opera venne pubblicata da M. MONTEVERDI, *Antologia dei tesori pittorici italiani dal XIV al XVIII secolo*, Milano, 1960, pp. 14-17, con un'attribuzione ad Allegretto Nuzi, emendata da A. TARTUFERI, *Pittore marchigiano*, in *Dipinti italiani del XIV e del XV secolo in una raccolta milanese*, a cura

di M. Boskovits, Cinisello Balsamo, 1987, p. 12, in favore di un "predecessore locale del fabrianese intorno al 1320-1330", molto vicino all'autore delle quattro *Storie della Passione* in collezione Alberto Crespi, oggi nel Museo Diocesano di Milano. Il *Trittico* Sacerdoti, al contrario, è stato accostato da Ferdinando Bologna alla *Madonna in trono* affrescata nella chiesa del Carmine ad Urbania, un'opera che Federico Zeri attribuiva allo stesso Giuliano da Rimini. F. BOLOGNA, P. LEONE DE CASTRIS, *Percorso del Maestro di Offida*, in *Studi di Storia dell'Arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli, 1984, pp. 288-289, tav. CXXV-CXXVI; F. ZERI, *Una deposizione di mano riminese*, in "Paragone", 99, 1958, p. 50.

(22) Sul Maestro di San Ginesio, altro artista di cultura essenzialmente umbra che trae il proprio nome dalle *Storie francescane e cristologiche* nella cappella del campanile della chiesa di San Francesco – dove l'autorità della basilica superiore è chiarissima – e sul Maestro di Sant'Emiliano che Boskovits, sulla scia di Zeri, identifica nella fase giovanile del Maestro dell'Incoronazione di Urbino, si vedano: Boskovits, 1993, pp. 143-152, 172-176; Marchi, 1995, p. 120; G. DONNINI, *Per il Trecento nelle Marche: il Maestro di San Ginesio*, in "Studia Picena", LX, 1995, pp. 143-152; A. MARCHI, *Trecento riminese e Trecento marchigiano*, in *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, pp. 61-65, in cui vengono sottolineate le sostanziali componenti gotiche del linguaggio del Maestro di San Ginesio, con qualche attenzione alla pittura riminese che sarebbe presente anche nella pittura del Maestro di Sant'Emiliano; De Marchi, 2002, p. 27, in cui la pittura del maestro ginesino viene tutta letta in direzione umbra e assiate.

(23) De Marchi, 2002, p. 27.

(24) Per la situazione pittorica nella prima metà del Trecento in Umbria meridionale, oltre all'ancora fondamentale R. LONGHI, *La pittura umbra della prima metà del Trecento attraverso le dispense redatte da Mina Gregori del corso di Roberto Longhi nell'anno 1953-54*, in "Paragone", XXIV, 281-283, 1973, pp. 4-44, si veda: M. BOSKOVITS, *Ipotesi su un pittore umbro del primo Trecento*, in "Arte Antica e Moderna", 30, 1965, pp. 113-123; B. TOSCANO, *Il Maestro delle Palazze e il suo ambiente*, in "Paragone", XXV, 291, 1974, pp. 3-23; F. TODINI, *Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi*, in *La Pittura in Italia. Il Duecento ed il Trecento*, II, a cura di E. Castelnuovo, Milano, 1986, pp. 404-407; C. FRATINI, *Un riesame della pittura trecentesca e quattrocentesca nell'Umbria meridionale*, in *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500* a cura di C. Fratini, Perugia, 1996, pp. 285-302, dove alla produzione pittorica delle botteghe già note vengono affiancate le numerose opere lignee dipinte, sottolineando il nesso inscindibile tra modellato e rivestimento cromatico, evidentemente prodotti nello stesso atelier. Inoltre viene proposta una cronologia posticipata per l'attività del Maestro di Fossa. Un quadro d'insieme viene fornito dallo stesso autore in Fratini, 2001, pp. 109-112. Più di recente: E. NERI LUSANNA, *Giotto e la pittura in Umbria: rin-*

novamento e tradizione, in *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, catalogo della mostra (Roma, 6 marzo – 29 giugno 2009), a cura di A. Tomei, Milano, 2009, pp. 51-61.

(25) Todini, 1986, p. 404.

(26) Questa continuità è stata notata con puntualità da Fratini, 1998, p. 41.

(27) B. BERENSON, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, I, in "Dedalo", XI, 1930-31, p. 973; Longhi, 1973, pp. 31-32. L'opera, ora in collezione Terruzzi a Roma, è stata schedata da A. DE MARCHI, in *Il Fascino del Bello. Opere d'arte della collezione Terruzzi*, catalogo della mostra di Roma (Complesso del Vittoriano, 1 marzo – 20 maggio 2007), a cura di A. Scarpa e M. Lupo, Milano, 2007, p. 401, dove viene proposto di identificare l'attività tradizionalmente riferita al Maestro di Cesi con la fase giovanile del Primo Maestro. Alcune opere, come la *Madonna con Bambino di*

Vallo di Nera datata al 1315, che hanno avuto un'oscillazione attributiva tra i due maestri potrebbero confermare questa proposta. Su quest'opera si veda la scheda di C. FRATINI, in *Arte in Valnerina e nello spoletino*, catalogo della mostra (Spoleto, 25 giugno – 30 agosto 1983), Roma, 1983, pp. 37-39. Inoltre Todini, 1989, vol. I, pp. 114, 105-106, vol. II, pp. 127-136.

(28) Sul Maestro di Cesi: R. LONGHI, *Un dossale italiano a St. Jean-Capferrat*, in "Paragone", XII, 141, 1961, pp. 11-19; M. MEISS, *Reflections of Assisi: a tabernacle and the Cesi Master*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, Roma, 1962, II, pp. 75-111; Todini, 1989, vol. I, p. 114; vol. II, pp. 127-129.

(29) Sul Maestro del Dittico Poldi Pezzoli: Boskovits, 1965, pp. 113-123; V. MARKOVA, *Un cofanetto della collezione del Museo di Kiev e alcuni aspetti dell'attività del "Maestro del Dittico Poldi-Pezzoli"*, in "Paragone", 397, 1983, pp. 3-12; Todini, 1989, vol. I, p. 129,

13. Maestro del Polittico di Ascoli, *Madonna col Bambino, Storie di Cristo e della Vergine*, particolare della *Vergine col Bambino*, Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica.

14. Maestro del Polittico di Ascoli, *Madonna col Bambino in trono e un vescovo (Berardo da Varano?)* (part.), Camerino, San Francesco.

15. Bottega del Maestro di Offida, *Madonna col Bambino in trono tra i Imago Pietatis, Sant'Antonio abate, Giovanni Battista e Antonio da Padova*, Ascoli Piceno, Santa Maria delle Donne.

vol. II, pp. 138-141; F. MARCELLI, *Maestro del Dittico Poldi Pezzoli*, in *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, 2009, cit., pp. 206-207.

(30) Boskovits, 1965, p. 114.

(31) L'affinità tra il Maestro del Polittico di Ascoli ed il Primo Maestro della Beata Chiara è stata brevemente richiamata da C. FRATINI, *Primo Maestro di Santa Chiara da Montefalco*, in *La Pittura in Italia. Il Duecento ed il Trecento*, II, Milano, 1986, p. 627 e ribadita più tardi dallo stesso autore in Fratini, 1996, p. 294. Per l'aspetto più moderno della sua arte, da leggersi parallelamente al Maestro di Fossa, si veda: De Marchi, 2002, p. 27; A. VOLPE, *L'insegnamento di Giotto a riminesi e marchigiani*, in *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, 2009, cit., p. 175. Sul Maestro di Fossa, la cui personalità venne ricostruita per primo dal Longhi sulla base dei due sportelli di tabernacolo della chiesa di Santa Maria ad Cryptas a Fossa, presso L'Aquila: Longhi, 1973, pp. 38-44; F. BOLOGNA, *I pittori della corte angioina di Napoli, 1266-1414*, Roma, 1969, p. 283, n. 49; C. FRATINI, *Maestro di Fossa*, in *La Pittura in Italia. Il Duecento ed il Trecento*, II, Milano, 1986, p. 621; Todini, 1989, vol. I, pp. 141-142, vol. II, pp. 149-156; C. TROPEA, *Maestro di Fossa*, in *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, 2009, cit., pp. 207-208.

(32) L'opera venne pubblicata a suo tempo da C. MARIOTTI, *Ascoli Piceno*, Bergamo, 1913, p. 63, insieme ad un altro affresco, raffigurante un *Santo* di ardua identificazione, oggi ricoverato nel palazzo vescovile, con altri brani di medesima provenienza, oggetto di uno strappo alla fine degli anni sessanta. Come lascia supporre il volto del Bambino ancora *in situ*, sul terzo pilastro destro della chiesa di San Vittore, l'operazione non dovette andare a buon fine, danneggiando irrimediabilmente il resto dell'affresco. Di recente Alessandro Marchi ha proposto per l'opera una datazione entro gli anni venti del Trecento, notandone il forte portato gotico, "attinto direttamente alla fonte assiate", senza mediazioni riminesi, aggiungendo, inoltre, che lo stato del lacerto "non consente di stabilire legami più che generici" con il Maestro del Polittico di Ascoli: Marchi, 2003, pp. 24-25.

(33) E. NERI LUSANNA, *Pittura del Tre-*



14



15

cento nelle Marche, in *La Pittura in Italia. Il Duecento ed il Trecento*, II, Milano, 1986, p. 420.

(34) Papetti, 1988, pp. 147-148, riconosce correttamente il *Sant'Antonio abate*, ma non il *San Giovanni Battista* e *Sant'Antonio da Padova*, confuso con *San Francesco*, proponendo un'identificazione difficile da accettare per l'assenza delle stimmate sulle mani del santo. Del resto, proprio *Sant'Antonio*, che in questo caso andrebbe certo letto in parallelo con *Antonio abate* a destra del gruppo centrale, è dipinto con il libro ed il mantello anche in uno dei pilastri del ciborio della tribuna sopraelevata. Sul bordo destro della cornice è dipinta una *Imago Pietatis*.

(35) Sul Maestro di Offida che Leone De Castris ha proposto di identificare con Luca d'Atri, elogiato dall'umanista Luca da Penne alla corte di Giovanna I: Venturi, 1915, p. 14, che vedeva la stessa mano responsabile del Polittico con *Storie di Cristo e della Vergine* conservato nella Pinacoteca di Ascoli Piceno anche negli affreschi di Santa Maria della Rocca, assegnati dal Van-

marle, 1925, V, pp. 182-194, ad un "eclettico follower of Allegretto Nuzi", più tardi riferiti allo stesso fabrianese da G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze, 1965, coll. 258-262, 707-710, 737, 1099-1100, figg. 282, 285, 288, 835-838, 870. Al contrario B. BERENSON, *Italian Pictures of The Renaissance*, Oxford, 1932, p. 11, li giudicava di Andrea da Bologna che, prima della distinzione delle due personalità di Andrea de' Bartoli ed Andrea de' Bruni, era considerato il responsabile sia della cappella Alborno nella basilica inferiore di Assisi, sia delle opere marchigiane di Corridonia e Fermo. F. BOLOGNA, *Di alcuni rapporti tra Italia e Spagna nel Trecento e "Antonius Magister"*, in "Arte Antica e Moderna", 13/16, 1961, p. 47, nota 49, profilava rapidamente con efficacia la personalità del Maestro di Offida, il cui catalogo veniva in questa occasione sostanzialmente con alcuni affreschi nella controfacciata del Duomo di Atri e con le *Storie di Cristo* nella chiesa di San Francesco a Montefiore dell'Aso, suggerendo per il pittore un portato masiano; G. CROCETTI, *Pittori del Quattrocento nelle chie-*



16

16. Maestro di Offida, *Annunciazione* (part.), Ascoli Piceno, Santa Maria delle Donne.



17

17. Maestro di Offida, *Santa Caterina d'Alessandria* (part.), Canzano (Te), San Salvatore.

ti, 1991, pp. 356-357; Papetti, 2000, pp. 51-52; Papetti, 2003, p. 45.

(38) Sul ciborio trecentesco oggi totalmente ridipinto della chiesa di Brozzi, dove si conserva anche una *Madonna col Bambino* chiaramente connessa al gruppo di *Santa Caterina* della collezione Gualino, studiato a suo tempo dal Previtali, si veda: E. AMOROSI, *Madonna con il Bambino. Chiesa di Santa Maria a di Brecciano Brozzi*, in *Documenti dell'Abruzzo Teramano*, III, I, *La Valle dell'Alto Vomano ed i Monti della Laga*, Roma, 1991, pp. 314-318, n. 1. Il ciborio in Castelsantangelo si appoggia alla parete d'altare, dove è raffigurata una *Crocefissione con Santi*, mentre sulle volte della struttura sono dipinti i *Quattro Evangelisti*. Per gli affreschi: Todini, 1989, vol. I, p. 202, vol. II, p. 382. Per un quadro esauriente sulla diffusione dei cibori e sul ruolo giocato dai modelli romani si veda la voce di A. M. D'ACHILLE, in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", IV, Roma, 1993, pp. 718-135.

(39) Per l'identificazione: Salvi, 1999, pp. 93-99. Sul Beato Tommasuccio, nato a Nocera Umbra nel 1319 e morto a Foligno: G. DELLA ROSA, *La Leggenda del beato Tommasuccio da Nocera*, a cura di M. Faloci Pulignani, Gubbio, 1932; P. TOSCANO, *Prospettive Umanistiche nelle "Profezie" di Fra Tommasuccio da Foligno (1319-1377)*, in *L'Umanesimo umbro*, Atti del IX Convegno di Studi Umbri (Gubbio, 22-23 settembre 1974), Gubbio, 1977, pp. 38-67.

(40) La *Vergine col Bambino tra Santa Chiara e San Francesco* presenta, rispetto alle figure dipinte sulle altre vele, un'incorniciatura differente che ingloba il motivo cosmatesco entro una marcata cornice rossa, dal quale dipartono una serie di archetti bianchi che sembrano riproporre soluzioni proprie della pittura su tavola. I *Santi* dipinti sui pilastri del ciborio sono: (sul primo pilastro a sinistra) *Santa Caterina* con la consueta ruota, *Santa Lucia* con la lucerna, il *Beato Tommasuccio da Foligno* che indica la *Maiestas Domini*, *Giovanni Battista*; (sul secondo pilastro a sinistra) *San Paolo* con la spada, una *Santa*, una figura non identificabile e probabilmente *San Giovanni Evangelista*; (sul secondo pilastro di destra) *Sant'Anessa* – come recita l'iscrizione, probabilmente da leggere Agnessa, variante di Agnese – *Santa Tecla* presentata in abiti da clarissa, *San Giacomo Maggiore* con il libro ed il vincastro e *Santa Tita*, anch'essa in abiti religiosi france-

18. Seguace del Maestro di Offida, *Madonna col Bambino tra Santa Chiara e San Francesco*, particolare della vela meridionale del ciborio dipinto, visione dal lato settentrionale, Ascoli Piceno, Santa Maria delle Donne.

scani; (sul primo pilastro a destra) *San Pietro* con le chiavi, una *Santa* non identificabile, *Sant'Antonio* con l'abito francescano ed il mantello, ed infine *Sant'Andrea Apostolo*.

(41) Tornerò in altra sede più estesamente sul problema dell'architettura e della complessa distribuzione degli spazi nella chiesa di Santa Maria delle Donne. Una simile collocazione del coro – posto come detto oltre la parete nord, in un ambiente sopraelevato alla stessa quota del presbiterio – era stata prospettata da Giorgi, 1968, p. 92, e da L. BARTOLINI SALIMBENI, *Resti monumentali e modelli architettonici francescani fino all'Osservanza*, in *I Francescani nelle Marche. Secoli XIII-XIV*, a cura di L. Pellegrini e R. Paciocco, Cinisello Balsamo, 2000, p. 147. La disposizione del coro lungo il fianco laterale della chiesa è ben documentata per gli insediamenti francescani femminili, a partire dalla stessa basilica di Santa Chiara, per cui si veda: M. BIGARONI, *Origine e sviluppo storico della chiesa*, in *La Basilica di Santa Chiara ad Assisi*, a cura di M. Bigaroni, H.R. Meier, E. Lunghi, Perugia, 1994, pp. 40-48; M. RIGHETTI TOSTI-CROCE, *La chiesa di Santa Chiara ad Assisi: architettura*, in *Santa Chiara in Assisi: architettura e decorazione*, a cura di A. Tomei, Cinisello Balsamo, 2002, pp. 36-37.

(42) CECOCO D'ASCOLI, *L'Acerba*, a cura di Achille Crespi, Ascoli Piceno, 1927, p. 13.



18

se farfensi delle Marche, in *Aspetti e Problemi del Monachesimo delle Marche*, Atti del Convegno di Studi, (Fabriano, 1981), Fabriano, 1982, pp. 235-238, ampliava notevolmente il corpus del pittore, di cui travisava completamente la cronologia, corretta successivamente da Bologna, Leone De Castris, 1984, pp. 283-305. In questa occasione al Maestro di Offida venivano assegnata la paternità anche del *Trittico* conservato alla Rabatana di Tursi e di un *Dittico* reliquiario del Fogg Art Museum di Cambridge, in Massachusetts, negata, credo a ragione, da Papetti, 1988, pp. 139-148; Crocetti 1991, pp. 353-362; A. TARTUFERI, *Qualche osservazione sul Maestro di Offida e alcuni appunti sulla pittura del Trecento*, in "Arte Cristiana", LXXXVIII, 799, 2000, pp. 249-258. Sul pittore inoltre si veda: F. BOLOGNA, *San Salvatore di Canzano, Affreschi del XIV secolo, Affresco nella lunetta del portale, Convento di Sant'Antonio Abate, Morro d'Oro*, in *Documenti dell'Abruzzo Teramano*, II, 1, *La Valle del medio e basso Vomano*,

Roma, 1986, pp. 450-462, 583; Zampetti, 1988, pp. 122-123; P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Trecento nell'Abruzzo teramano*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano*, VII, 1, *Terano e la Valle del Tordino*, Roma, 2006, pp. 440-448, con ampia bibliografia precedente.

(36) L'opera viene riprodotta e commentata, con una datazione al XV secolo, dal solo Giorgi, 1968, p. 123. Sulla parete d'altare della chiesa, oltre all'*Annunciazione* e alla duecentesca *Madonna col Bambino in trono*, si conserva anche un altro affresco di difficile identificazione. Sull'intradosso della grande volta, opposte all'affresco trecentesco attribuibile ad un seguace del Maestro di Offida, rimangono flebili tracce di una *Crocefissione* forse ancora duecentesca, come sembra suggerire la figura di Giovanni.

(37) Papetti, 1988, pp. 147-148; Crocetti,