

Anno 2, Numero 2

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO

Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Fulvio Cervini

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Direttrice della Scuola di Specializzazione
Sonia Chiodo

Segretario di redazione
Cristiano Giometti

Redazione
Giovanni Giura, Mara Portoghese

Comitato scientifico
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Guido Tigler, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata dalla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici.

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

6 **Fulvio Cervini**
Per ritrovarsi

CONTRIBUTI

- 10 **Elena Mazza**
Le più antiche abbazie vallombrosane del Valdarno Superiore. Analisi di cinque casi di studio per la definizione di un'architettura vallombrosana
- 26 **Chiara Corsi**
Intersezioni lineari tra Santa Maria Novella e Assisi, tra Duccio e Giotto. Storia di un motivo tessile a stelle e croci
- 38 **Giulia Spina**
Tra Arcangelo di Cola e Bartolomeo di Tommaso: alcune riflessioni sul probabile Angelo di Bartolomeo da Camerino
- 55 **Federica Ambrusiano**
Una Eneide ferrarese e una nuova proposta per Bartolomeo di Benincà
- 66 **Elizabeth Dester**
Doratura e ridorature nella Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano
- 78 **Elena Cencetti**
Interventi artistici nella chiesa della Certosa di Calci tra XVII e XVIII secolo: voce ai documenti
- 92 **Benedetta Bonfigli**
Novità e precisazioni sulla carriera artistica di Lorenzo Merlini (1666-1745)
- 104 **Isabella Pileio**
«L'amor che mi sospinse all'arte». Raffaele Giovannetti a Lucca nella prima metà dell'Ottocento

- 120 *Caterina Caputo*
Gli strumenti ottici come ausilio all'immaginazione nell'opera grafica di Grandville
- 131 *Federica Franci*
L'arte spirituale di Carlo Adolfo Schlatter: pittore dimenticato e teosofo
- 148 *Lisa Masolini*
Attilio Selva fra Trieste e Roma: tracce di un percorso artistico
- 164 *Paola Giuntoli*
Anita Pittoni e la rivista d'arte e moda "lil" (1933-1934)
- 179 *Caterina Zaru*
L'Affare Ventura: antiquari e collaborazionisti intorno alla seconda guerra mondiale. Una ricerca ispirata ai documenti dell'Archivio Siviero

Giulia Spina

Tra Arcangelo di Cola e Bartolomeo di Tommaso: alcune riflessioni sul probabile Angelo di Bartolomeo da Camerino

Nell'ambito della pittura tardogotica nelle Marche, il ruolo di Bartolomeo di Tommaso da Foligno è stato a lungo sottovalutato a causa della sua origine 'umbra'. Gli studi degli ultimi due decenni hanno invece cercato di spostare l'attenzione sulla formazione marchigiana, considerando la presenza in Ancona a partire dal soggiorno attestato al 1425 al seguito del padre calzolaio¹. Nella città dorica Bartolomeo lavorò a fianco di Pietro di Domenico da Montepulciano, alla cui pittura tondeggiante e delicata rispose con panneggi dalle pieghe infinite, linee nervose e deformazioni anatomiche a favore di un forte espressionismo che di fatto lo caratterizza², pur mantenendo la componente tardogotica che deriva da Gentile da Fabriano. Bartolomeo di Tommaso, che non interruppe i legami con la sua città d'origine, lavorò inoltre a Fano, a Cesena e concluse la sua carriera a Roma³. Sono documentati, o si ipotizzano, contatti anche con altre zone, trovandosi dunque a influenzare diversi pittori: nelle Marche settentrionali ricordiamo Giovanni Antonio da Pesaro⁴, nel fabrianese la fase finale del Maestro di Staffolo⁵, tra l'alta valle del Chienti e la Valnerina Paolo da Visso⁶, tra Norcia e Piceno Nicola di Ulisse da Siena e in Abruzzo Andrea Delitio⁷. Nel 1429 il fuli-

¹ M. MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo di Tommaso. Ricerche sulla "Scuola di Ancona"*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Gentile da Fabriano*, atti del convegno di Fabriano (2006), a cura di A. De Marchi, Livorno 2007, pp. 115-132, in part. 116; ID., *Per Bartolomeo di Tommaso nelle Marche*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. MAZZALUPI, Milano 2008, pp. 172-177, in part. 172.

² Esempari per il loro rapporto sono il confronto del *San Giovanni Battista* del polittico di San Vito con quello del trittico di San Salvatore a Foligno del 1430-1432 (MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, p. 117; A. DE MARCHI, *Ancona, porta della cultura adriatica*, in *Pittori ad Ancona ... cit.*, pp. 52-53; MAZZALUPI, *Per Bartolomeo di Tommaso ... cit.*, p. 172) e l'idea avanzata da Mazzalupi che il *San Pietro Martire* dell'affresco di Pietro di Domenico in San Marco a Osimo spetti proprio a Bartolomeo (M. MAZZALUPI, in *Pittori ad Ancona ... cit.*, p. 143 cat. 16; ID., *Per Bartolomeo di Tommaso ... cit.*, p. 172).

³ Per cui si rimanda a A. ZANOLI, *Un altare di Bartolomeo di Tommaso a Cesena*, "Paragone", XX, 1969, 231, pp. 63-73, e a M. SENSI, *Documenti per Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, "Paragone", XXVIII, 1977, 325, pp. 103-156. Su Bartolomeo di Tommaso resta fondamentale F. ZERI, *Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, "Bollettino d'Arte", XLVI, 1961, pp. 41-64, con la bibliografia precedente.

⁴ A. MARCHI, *La Crocifissione di Polverigi. Giovanni Antonio da Pesaro nella Marca d'Ancona*, in *Pittori ad Ancona ... cit.*, pp. 210-223, e la monografia di P. BERARDI, *Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro*, Bologna 1988.

⁵ A. DE MARCHI, *Da Bartolomeo di Tommaso al Maestro di Staffolo*, "Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna", VIII, 2003, 10, pp. 13-23.

⁶ Per il quale mi permetto di rimandare alla bibliografia citata in G. SPINA, *Appunti su Paolo da Visso*, in *Il patrimonio artistico in Italia centrale dopo il sisma del 2016*, a cura di G. De Simone, E. Pellegrini, numero speciale di "Predella", 2015, 12, pp. 105-112.

⁷ Nicola di Ulisse da Siena e Andrea Delitio sono documentati in relazione a Bartolomeo di Tommaso (insieme a Giambono di Corrado da Ragusa e Luca di Lorenzo Alemanno) a Norcia nel 1442: il documento è pubbli-

gnate, insieme al recanatese Domenico di Paolo, promise inoltre a due frati rappresentanti della chiesa di San Francesco di Ascoli Piceno di completare una pala iniziata da un “maestro Piero”, ovvero Pietro di Domenico⁸. La sorte del dipinto è sconosciuta, ma nel caso fosse stato davvero compiuto, bisogna tener conto del possibile influsso dello stile di Bartolomeo anche nel territorio ascolano.

Bartolomeo di Tommaso è ricordato in un accordo stipulato nel settembre del 1431 a Camerino⁹, città da cui si suppone che provenga il trittico raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* tra la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi*, oggi nella Pinacoteca Vaticana¹⁰. Questa presenza, in effetti, spiegherebbe alcuni caratteri della pittura locale tra secondo e quinto decennio del Quattrocento. Se per lungo tempo l'attenzione al retroterra tardogotico nelle alte valli del Chienti e del Potenza da parte della critica è stata oscurata dalle ben più esaltanti novità portate dai viaggi dei pittori camerinesi in località come Firenze, Padova e Roma, non andrebbe invece ignorata del tutto la presenza di Bartolomeo di Tommaso per indagare la generazione precedente a quella di Giovanni Angelo di Antonio, Giovanni Boccati, Girolamo di Giovanni e compagni, tenendo presente che in queste zone spesso coesistevano registri espressivi eterogenei¹¹. In effetti, è anche il passaggio a Camerino del pittore fulignate ad aver fornito a Matteo Mazzalupi uno degli spunti per l'identificazione, sempre più probabile, del cosiddetto Maestro di Gaglianvecchio con Angelo di Bartolomeo da Camerino, visto che nella sua casa

cato da R. CORDELLA, *Un sodalizio tra Bartolomeo di Tommaso, Nicola da Siena e Andrea Delitio*, “Paragone”, XXXVIII, 1987, 451, pp. 89-122. Gli stessi pittori sono riconoscibili in Santa Scolastica, sempre a Norcia: A. DELPRIORI, *Nell'ombra di Bartolomeo di Tommaso e Nicola di Ulisse: le Storie di San Benedetto in Santa Scolastica a Norcia*, in *Pittori ad Ancona ... cit.*, pp. 196-209. L'argomento è riaffrontato in A. MARCHI, *Il Quattrocento a Fermo*, in *Il Quattrocento a Fermo. Tradizione e avanguardie da Nicola di Ulisse da Siena a Carlo Crivelli*, catalogo della mostra di Fermo, a cura di A. Marchi, G. Spina, Cinisello Balsamo 2018, pp. 28-41, in part. 33-37, e in G. SPINA, *Sentieri che portano al mare. Sulle vie di Bartolomeo di Tommaso e Nicola di Ulisse dai Sibillini all'Adriatico*, in *Il Quattrocento a Fermo ... cit.*, pp. 42-55.

⁸ Per l'analisi del documento si veda MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, pp. 116 e 131 doc. 1; MAZZALUPI, *Per Bartolomeo di Tommaso ... cit.*, pp. 173-176 doc. 53; F. COLTRINARI, *Un'ancona di Bartolomeo di Tommaso e Domenico di Paolo per San Francesco ad Ascoli (1429)*, “Paragone”, LXI, 2010, 92-93, pp. 58-85. Per una recente e cauta proposta di identificazione di Domenico di Paolo si veda V. CARAMICO, E. ZAPPASODI, *Tra Fermo e Napoli. Exit Giacomo di Nicola?*, in *Federico Zeri: lavori in corso*, a cura di A. Bacchi et al., Bologna 2019, pp. 163-203, in part. 184.

⁹ MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, pp. 121 e 131 doc. 2.

¹⁰ B. FELICIANGELI, *Sul tempo di alcune opere d'arte in Camerino*, “Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche”, n.s., X, 1915, pp. 53-90, in part. p. 76; A. DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano 2002, pp. 24-99, in part. 41; alcuni dubbi sono stati avanzati da A. BITTARELLI, *Il trittico Rospigliosi di Bartolomeo di Tommaso proviene da Camerino?*, “Bollettino storico della città di Foligno”, XVI, 1992, pp. 337-341. Secondo Fabio Marcelli potrebbe provenire dalla cattedrale, dedicata a Santa Maria: F. MARCELLI, *Appunti per una storia della committenza varanesca*, in *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra di Camerino, a cura di A. De Marchi, M. Giannatiempo López, Milano 2002, pp. 68-77, in part. 70-71. Mazzalupi sostiene che sia possibile la provenienza da San Venanzio dal momento che nel Quattrocento vi era un altare dedicato all'Assunta: MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, pp. 128-129 nota 60; ID., *Risarcimento di Girolamo di Giovanni*, in *Girolamo di Giovanni. Il Quattrocento a Camerino. Dipinti, carpenterie lignee, oreficerie e ceramiche fra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di A. Marchi, B. Mastrocola, Camerino 2013, pp. 39-59, in part. 48 e 57 nota 82.

¹¹ DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento ... cit.*, pp. 41 e 69-70.

e in sua presenza è rogato l'atto che vede Bartolomeo di Tommaso nella città varanesca¹². Angelo di Bartolomeo è noto innanzitutto per aver firmato, insieme a Cristoforo di Giovanni da San Severino, una tavola datata 1457, raffigurante la *Madonna col Bambino in trono e due donatori*¹³, ma anche per una serie di documenti che vanno dal 1421 fino alla morte nel 1466¹⁴. Il suo profilo artistico era rimasto ignoto principalmente a causa della confusione generata dalla doppia sottoscrizione sulla tavola appena citata, ma è stato proposto di riconoscere in essa unicamente la mano del settempedano¹⁵. Al pittore camerte invece si collegherebbe quasi tutto il catalogo del cosiddetto Maestro di Gaglianvecchio, viste alcune assonanze con lo stile

¹² MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, pp. 121 e 131 doc. 2.

¹³ Dovrebbe trattarsi dello scomparto centrale di un trittico smembrato i cui laterali, dispersi, rappresentavano *Sant'Agostino e Santa Maria Maddalena*. Proveniente dalla collezione Morici di Tolentino, la tavola fu pubblicata per la prima volta da Umberto Gnoli che la vide in una collezione privata perugina (U. GNOLI, *Una tavola sconosciuta di Cristoforo di Giovanni e Angelo da Camerino*, "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", 1909, pp. 151-158). Transitò poi per vari antiquari, tra cui la collezione Spinelli di Firenze, da dove uscì nel 1928 (G. FIOCCO, *La raccolta Severino Spinelli*, Milano 1928, tav. 1, nr. 128; R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, XV, The Hague 1934, pp. 2-4), e in seguito fu esposta ad alcune mostre (*Quattrocento pitture inedite*, catalogo della mostra, a cura di A. Riccoboni, Venezia 1947, p. XI e cat. 63, p. 10; *Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine*, a cura di M. Gregori, Firenze 1960, p. 14). Riapparve a un'asta del 1986 (Firenze, Sotheby's, 14 aprile 1986, lotto 109) e, come già rettificato da Mazzalupi (cfr. MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, p. 129 nota 62), sono sbagliate le didascalie che vogliono la tavola custodita nella Pinacoteca di San Severino: G. DONNINI, *Lorenzo d'Alessandro da Sanseverino: la vocazione luministica e toscana di un pittore gotico alle soglie del Rinascimento*, in *I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Lorenzo d'Alessandro e Ludovico Urbani, Niccolò Alunno, Vittore Crivelli e Pinturicchio*, catalogo della mostra di San Severino Marche, a cura di V. Sgarbi, Milano 2001, pp. 38-51, in part. 39-41 (qui è pubblicata una delle rare riproduzioni a colori, dopo quella nel catalogo dell'asta Sotheby's sopra citato); E. LUDOVICI, *Il maestro dei polittici crivelleschi rivisitato*, "Arte cristiana", XCI, 2003, 817, pp. 252-266. Per altri commenti sulla tavola si veda anche G. DONNINI, *Per Cristoforo da San Severino e Angelo da Camerino*, "Commentari", XXV, 1974, 3-4, pp. 155-163. Francesca Coltrinari crede che l'opera sia stata realizzata per l'ospedale ginesino di San Paolo (F. COLTRINARI, *Tolentino. Crocevia di artisti alla metà del Quattrocento*, Ascoli Piceno 2004, pp. 56-57 nota 75), mentre Mazzalupi ipotizza una provenienza da Sant'Agostino a San Ginesio in virtù dei nomi dei due santi riportati nell'iscrizione, Agostino e Maddalena, insieme al nome del committente, Jacopo da San Ginesio, e alla data 1457 (MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, p. 122 e 129 nota 62).

¹⁴ Ne riassumono i dati biografici: E. DI STEFANO, *L'arte negli archivi: il profilo di Giovanni Angelo di Antonio, in I da Varano e le arti*, 2 voll., atti del convegno di Camerino (2001), a cura di A. De Marchi, P.L. Falaschi, Ripatransone 2003, I, pp. 261-280; MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, pp. 122-123. Per i documenti si rimanda anche a E. DI STEFANO, R. CICONI, *Regesto dei pittori a Camerino nel Quattrocento*, in *Pittori a Camerino ... cit.*, pp. 448-466. L'equivoco dell'identificazione di Angelo di Bartolomeo con Giovanni Angelo di Antonio era già stato corretto fin da F. ZERI, *Due dipinti, la filologia e un nome. Il Maestro delle tavole Barberini*, Torino 1961, ried. in *Diario marchigiano (1948-1988)*, Torino 2000, pp. 132-197, in part. 189-190, e più di recente da DI STEFANO, *L'arte negli archivi ... cit.*, pp. 265-267. Angelo di Bartolomeo è anche pagato per aver miniato un antifonario per San Venanzio di Fabriano: i documenti risalgono al 1433 e al 1435, ancora prima che da S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte medievale a Fabriano e nel suo contado*, in *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998, pp. 210-229, in part. p. 219, docc. 166, 167, 169, erano già stati segnalati da R. SASSI, *Il coro dei Chiavelli*, Fabriano 1942, p. 21.

¹⁵ Come avanzato da Mazzalupi (MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, pp. 122-123), Cristoforo sarebbe anche l'autore dell'affresco della *Madonna della Misericordia* nella chiesa di Santa Maria delle Pantanelle presso Cagnore di San Severino (per cui si veda anche Q. DOMIZI, *Madonna della Misericordia detta delle Pantanelle*, San Severino Marche 1980, pp. 19-22). Il pittore settempedano è noto da documenti pubblicati da R. PACIARONI, *Documenti inediti di pittori sanseverinati: Cristoforo di Giovanni*, "Commentari", XXVIII, 1977, 4, pp. 297-299; sono poi emerse altre notizie edite in M. MAZZALUPI, *Due cataloghi, la paleografia e un nome. La vera identità di un pittore marchigiano del Quattrocento*, "Ricerche di storia dell'arte", CVII, 2012, pp. 75-88, in part. 82 nota 14; R. CICONI, *Notizie storiche*, in *La chiesa collegiata di San Ginesio. Una storia ritrovata*, a cura di P.F. Pistilli, D. Frapiccini, R. Cicconi, San Ginesio 2012, pp. 59-121, in part. 107 nota 216.

di Bartolomeo di Tommaso che, come detto, è documentato in rapporto con Angelo. Come già fatto notare da Mazzalupi, un indizio più sottile per l'identificazione deriva dal fatto che la sua abitazione si trovasse a Camerino accanto alla chiesa di Sant'Angelo di Piazza, di cui fu priore dal 1409 al 1464 fra Benedetto d'Ansovino, committente ritratto in basso a sinistra nella tavola della *Crocifissione* della collezione civica camerte (fig. 1)¹⁶.

Il Maestro di Gaglianvecchio era stato creato da Andrea De Marchi¹⁷ a partire dalla *Croce* sagomata della Pinacoteca di San Severino (fig. 2), proveniente dalla chiesa parrocchiale della frazione di Gaglianvecchio, in cui l'autore fonde vari dettagli delle *Crocifissioni* di Lorenzo Salimbeni, tanto da sembrare suo diretto allievo¹⁸. A quest'opera De Marchi collegava la *Crocifissione* su tavola dei Musei Civici di Camerino (fig. 1)¹⁹, e individuava nel trittico già nella pieve di Santa Maria di Montesanto di Sellano, attualmente al Museo Diocesano di Spoleto (figg. 12-13), una delle testimonianze estreme, proponendone più tardi una datazione verso il 1440²⁰. Alla tavola



Fig. 1. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Crocifissione*, Camerino, Pinacoteca Civica (foto Riccardo Garzarelli).

¹⁶ MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, p. 122; G.M. FACHECHI, C. GIOMETTI, *Dal complesso al frammento, dal testo al contesto. A proposito di opere d'arte umbro-marchigiane dei secoli XI-XIII*, in *Umbria e Marche in età romanica*, a cura di E. Neri Lusanna, Todi 2013, pp. 297-316, in part. pp. 312 e 316 nota 119. Il dipinto è ora nel deposito attrezzato *Venanzina Pennesi* di Camerino, dove sono state trasferite le opere d'arte mobili della città in seguito agli eventi sismici del 2016.

¹⁷ A. DE MARCHI, *Arcangelo di Cola a Firenze*, "Prospettiva", 1988-1989, 53-56, pp. 190-199, in part. 198 nota 19.

¹⁸ Si rimanda al più recente contributo sulla *Croce*: M. MAZZALUPI, in *Croci dipinte nelle Marche. Capolavori di arte e spiritualità dal XIII al XVII secolo*, a cura di M. Giannatiempo López, G. Venturi, Ancona 2014, p. 176 cat. 31.

¹⁹ ID., in *Il Quattrocento a Camerino ... cit.*, pp. 168-169 cat. 18.

²⁰ DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento ... cit.*, pp. 41-42; M. MAZZALUPI, in *Il Quattrocento a Camerino ... cit.*, pp. 169-170 cat. 19.



Fig. 2. Maestro di Gaglianvecchio, *Crocifisso*, particolare, San Severino Marche, Pinacoteca Civica P. Tacchi-Venturi.

camerte erano già da tempo legate altre due *Crocifissioni* gemelle, una su tavola del Museo Raffaele Campelli di Pievebovigliana, e una a fresco, frammentaria, sulla parete destra della chiesina di San Michele Arcangelo di Perito, presso Camerino (fig. 8)²¹. Il catalogo del pittore include anche il volto di una *Vergine* nella cripta di Santa Maria Assunta a Pievebovigliana²², i lacerti di un *San Giorgio che combatte col drago* dipinto nel portico esterno dell'abbazia di San Salvatore in Insula (detta anche di Santa Maria), in località Monastero di Cessapalombo²³, e infine un'*Incoronazione della Vergine* datata 1450, riapparsa sul mercato antiquario qualche anno fa²⁴, che ben si confronta con la serie delle *Crocifissioni*. Tuttavia, mentre grazie alle ricerche documentarie di Mazzalupi prendeva corpo l'ipotesi identificativa del maestro²⁵, Mauro Minardi proponeva di separare dal catalogo il *Crocifisso* eponimo²⁶, scorgendovi caratteri

²¹ Le due crocifissioni su tavola sono già unite da G. VITALINI SACCONI, *Pittura marchigiana – La Scuola Camerinese*, Trieste 1968, p. 42. Più tardi, nella guida *Camerino: ambiente, storia, arte*, Camerino 1976, p. 137, vengono loro collegati anche i lacerti di Perito. In entrambi i contributi citati, compare l'attribuzione a Cola di Pietro. Il raggruppamento è ripreso da M. MAZZALUPI, in *Il Quattrocento a Camerino ... cit.*, p. 169 cat. 18; ID., *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, p. 130 nota 78; ID., *Risarcimento ... cit.*, p. 57 nota 77. Per la bibliografia sulle singole opere si rimanda al prosieguo del testo.

²² A. MARCHI, *Arcangelo di Cola*, in *Pittori a Camerino ... cit.*, p. 169. L'immagine è parzialmente riprodotta, con l'attribuzione ad Arcangelo di Cola, in G. VITALINI SACCONI, *Macerata e il suo territorio: la pittura*, Macerata 1985, p. 62.

²³ DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento ... cit.*, pp. 39-42; ID., in *Pittori a Camerino ... cit.*, p. 185 cat. 14. Per l'abbazia e l'affresco si veda anche M. MAZZALUPI, *Opere di pittura e di scultura, in Gioielli dei Sibillini. Cessapalombo, Montalto, Col di Pietra, Monastero tra storia e arte*, Recanati 2021, pp. 195-253, in part. p. 219.

²⁴ Sotheby's, New York, 27 gennaio 2011, lotto 212: segnalata in MAZZALUPI, *Risarcimento ... cit.*, pp. 48 e 57 nota 79.

²⁵ ID., *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, pp. 121-123.

²⁶ M. MINARDI, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze 2008, pp. 116-117. La tesi è di recente sposata anche da M. MAZZALUPI, in *Croci dipinte ...*



Fig. 3. Maestro di Gaglianvecchio (?), *Madonna col Bambino e Dio Padre*, particolare, Gagliole, Santuario della Madonna delle Macchie.

esplicitamente desunti dai Salimbeni, che sembrerebbero invece troppo labili negli altri lavori, come il ghigno dei dolenti e degli angeli, gli occhielli sinuosi dei panneggi, il fondale a quadrilobi inscritti in quadrati²⁷. Anche a me sembra ragionevole che la *Croce* sagomata di Gaglianvecchio, databile al 1420 circa, vada tenuta isolata dal resto. Inoltre, come suggeritomi da Andrea De Marchi, il ‘vero’ Maestro di Gaglianvecchio credo possa essere l’autore della tavola venerata in Santa Maria delle Macchie a Gagliole²⁸. Questo dipinto è ormai alterato da ridipinture di varie epoche, ma alcune parti restano giudicabili in favore del nostro ragionamento, ovvero il Dio Padre su fondo oro nella cuspide, già tagliata e rimontata sopra la tavola principale, e il viso della Madonna di tre quarti con un maldestro ritaglio del suo

cit., pp. 176-177 cat. 31, e da A. DELPRIORI, *La croce dipinta nella pittura marchigiana del Quattrocento*, in *Croci dipinte ... cit.*, pp. 87-112, in part. 90.

²⁷ La decorazione del fondo come fosse coperto da una stoffa quadrettata, frequente negli affreschi di Lorenzo e Jacopo Salimbeni, è uno dei motivi più riutilizzati dai pittori locali, che anche a distanza di tempo esplicitano una dipendenza dalla cultura dei fratelli settempedani. Tra le opere in cui si rintracciano, segnalo un affresco staccato con la *Crocifissione* del Museo Piersanti di Matelica, ricordato da Sennen Bigiaretti nella chiesa del Crocifisso del Piano (S. BIGIARETTI, *Iconografia del Ss. Crocifisso in Matelica*, Fabriano 1915, pp. 14-15; G. VITALINI SACCONI, in *Pittura nel Maceratese dal Duecento al Tardogotico*, catalogo della mostra, Macerata 1971, pp. 232-234 cat. 56; MINARDI, *Lorenzo e Jacopo ... cit.*, pp. 116-117 nota 48). Si tratta di un’opera schiettamente salimbeniana che a mio avviso, come crede anche Alessandro Delpriori, si potrebbe collegare a Bartolomeo di Friginisco, autore dell’affresco con la *Madonna col Bambino e angeli*, staccato dall’edicola detta ‘della Pitturetta’ ed esposto in Pinacoteca a San Severino (cfr. R. PACIARONI, *La pitturetta*, San Severino Marche 2001). Lo stesso motivo decorativo del fondo si trova nella tavola con *San Sebastiano* della collezione della Cassa di Risparmio di Macerata e in quella con *San Bernardino da Siena* del Museo Nazionale di Belgrado, che ho recentemente analizzato in SPINA, *Sentieri che portano al mare ... cit.*, p. 46, e EAD., in *Il Quattrocento a Fermo ... cit.*, pp. 134-135 cat. 29.

²⁸ S. SERVANZI COLLIO, *S. Maria delle Macchie presso il castello di Gagliole diocesi di Camerino*, Macerata 1862, pp. 12-16; S. BIGIARETTI, *Il santuario delle Macchie in parrocchia di Torreto. Municipio di Gagliole, Mandamento di Matelica (Marche)*, “Rivista Marchigiana illustrata”, VI, 1909, 10, pp. 337-347, in part. p. 343; A.A. BITTARELLI, *Il santuario delle Macchie – Gagliole*, Castelraimondo 1982, p. 16.



Fig. 4. Arcangelo di Cola, *Madonna col Bambino*, Camerino, Pinacoteca Civica (foto Riccardo Garzarelli).

nimbo aureo e parte di una colomba dello Spirito Santo planante. Il volto di Dio Padre (fig. 3) si lascia accostare a quello sofferente del Cristo nella *Croce* di Gaglianvecchio, specialmente per la stesura pittorica a tratteggio, la linea arcuata delle palpebre e i capelli filamentosi. Non è del tutto impossibile che la *Croce* di San Severino e la *Madonna* delle Macchie rappresentino la fase giovanile di Angelo di Bartolomeo da Camerino, visti gli indizi cronologici e l'ambito geografico comune, ma mi sembra che non si possano riscontrare puntuali legami tra questi dipinti e quelli dei decenni successivi – ad esempio, le *Crocifissioni* di Camerino, Perito e Pievebovigliana – se non un generico tono patetico che comunque contraddistingue buona parte

della pittura locale a queste date. È vero che l'eterogeneità dei gruppi potrebbe essere spiegata come un'evoluzione, un cambiamento dettato da rapporti con maestri diversi, così come aveva sinteticamente proposto Andrea De Marchi²⁹, ma non sembra di poter riconoscere il mantenimento di sigle specifiche.

Dovendo dunque indagare la fase giovanile di Angelo di Bartolomeo, ripercorrerei la strada che lo vuole tra gli allievi di Arcangelo di Cola, magari già a partire dal 1425, quando

²⁹ DE MARCHI, *Arcangelo di Cola a Firenze ... cit.*, p. 198; ID., *Pittori a Camerino nel Quattrocento ... cit.*, pp. 41-42. De Marchi ha restituito al Maestro di Gaglianvecchio anche un frammento ad affresco conservato nella Pinacoteca civica di San Severino Marche, raffigurante una donna trattenuta a forza da due uomini, probabile scena di martirio: A. DE MARCHI, *Nel solco del Maestro di Campodonico: un'ipotesi per Diotallevi di Angeluccio da Esanatoglia*, in *Il Maestro di Campodonico ... cit.*, pp. 87-100, in part. p. 100 nota 20. Credo sia più giusto avvicinare l'affresco al probabile Angelo di Bartolomeo, piuttosto che all'autore della croce dello stesso museo, ma valuterei anche la possibilità che si tratti di un lavoro del settempedano Cristoforo di Giovanni. L'affresco, proveniente dalla distrutta chiesa di San Francesco al Castello, è riprodotto in M. MORETTI, P. ZAMPETTI, *San Severino Marche. Museo e Pinacoteca*, Bologna 1992, p. 85 cat. 32, e menzionato anche da MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, p. 130 nota 78.

il maestro camerte sembra essere rientrato definitivamente in patria dopo alcuni anni passati tra Firenze e Roma³⁰. In effetti il nostro pittore sembrerebbe partire proprio dalle ultime opere di Arcangelo, quelle che, come spesso accade quando gli artisti si ritirano 'in provincia', evidenziano un'involuzione dello stile, un arroccarsi su formule già sperimentate nonché accettate dalla committenza. Tra queste è la *Madonna col Bambino* dei Musei Civici di Camerino (fig. 4), proveniente dalla locale chiesa di San Francesco, dove l'artista ripropone il trono e l'angelo di sinistra che regge il vaso dorato di una delle due facce del dittico del Frick Art Museum di Pittsburgh³¹. Si nota inoltre il tipico trattamento pittorico fluido che Arcangelo mantiene in tutto il suo percorso, ma le linee si fanno più scheggiate, le dita delle mani si allungano, gli occhi si assottigliano, tanto che Federico Zeri e poi anche Andrea De Marchi vi riconoscevano contatti con le «caratterizzazioni estreme» di Bartolomeo di Tommaso da Foligno³². Tali peculiarità sono condivise dalla decorazione dell'edicola già in Santa Maria di Ponte Cannaro e ora in San Francesco a Pioraco, dove sia la Vergine col Bambino sia gli angeli adoranti si prestano a puntuali raffronti con i medesimi soggetti della tavola camerte, e ugualmente le troviamo nella *Sant'Orsola* della chiesa di San Lorenzo al Lago di Fiastra³³.

A proposito del possibile transito di Angelo di Bartolomeo nella bottega di Arcangelo di Cola, vorrei riportare l'attenzione su due tavolette pubblicate l'ultima volta da Miklós Boskovits nel 1994, quando risultavano già disperse³⁴. Esse raffigurano una *Madonna col Bambino* e un'*Imago Pietatis* (figg. 5-6), e verosimilmente componevano un dittico di devozione



Fig. 5. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Madonna col Bambino*, Moncalvo, Raccolta Civica.

³⁰ MARCHI, *Arcangelo di Cola* ... cit., pp. 160-169.

³¹ Ivi, pp. 168 e 184-185 cat. 12.

³² F. ZERI, *Arcangelo di Cola da Camerino: due tempere*, "Paragone", I, 1950, 7, pp. 33-38, ried. in *Diario marchigiano* ... cit., pp. 91-95; DE MARCHI, *Arcangelo di Cola a Firenze* ... cit., p. 199; ID., *Pittori a Camerino nel Quattrocento* ... cit., p. 40.

³³ DE MARCHI, in MARCHI, *Arcangelo di Cola* ... cit., p. 185 catt. 13-14.

³⁴ M. BOSKOVITS, *Osservazioni sulla pittura tardogotica nelle Marche*, in *Immagini da meditare. Ricerca su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, a cura di M. Boskovits, Milano 1994, pp. 233-307, in part. 299-301: tale saggio costituisce l'ampliamento dell'intervento già pubblicato negli atti del convegno *Rapporti artistici tra Umbria e Marche*, Perugia 1977, pp. 29-53, con l'aggiunta in chiusura della parte dedicata ad Arcangelo di Cola.



Fig. 6. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Imago Pietatis*, collezione privata.

individuale, su modello, ad esempio, di quello firmato da Arcangelo di Cola ora a Pittsburgh³⁵. La tavoletta mariana oggi è conservata al Museo Civico di Moncalvo, nel Monferrato, dove giunse dopo il 1973, anno di morte dell'ambasciatore Franco Montanari che predispose il lascito della sua collezione al comune d'origine³⁶. Del *Cristo in pietà*, con alle spalle la *Croce* e alcuni *arma Christi*³⁷, invece, si persero le tracce dopo il 1938, ultima occasione in cui le due valve furono viste ancora insieme³⁸, ma il pezzo è riemerso sul mercato antiquario nel 2017³⁹. In entrambe le opere, i supporti sembrano leggermente rifilati su tutti e quattro i lati, l'oro del fondo è molto consumato ed è curiosa la granitura che definisce le aureole di forma stellata di Maria e del Cristo morto, più confacenti a personificazioni di virtù. Come suggerisce il frammento decorativo al di sopra del Cristo, sembrerebbe che in origine le tavolette fossero percorse ai margini da file di bolli e poi, immagino, delimitate

³⁵ MARCHI, *Arcangelo di Cola ... cit.*, pp. 171-173.

³⁶ Per queste notizie ringrazio Antonio Barbato, Giancarlo Boglietti e Maria Rita Mottola del Museo Civico di Moncalvo che mi hanno permesso con estrema cortesia di visionare e fotografare la tavoletta. Un'immagine della *Madonna col Bambino* è pubblicata in G. BOANO, M. VARVELLI, *Franco Montanari. Biografia*, Asti 1995, pagina non numerata tra l'inserito di illustrazioni tra pp. 46 e 47, con una didascalia che la vuole dipinta da un «Anonimo del XV secolo».

³⁷ Per una disamina su tale modello iconografico rimando a A. DE MARCHI, *Im Laufe der Zeit: la «Pietà» di Giovanni Bellini*, in *Giovanni Bellini. Dall'icona alla storia*, catalogo della mostra di Milano, a cura di A. De Marchi et al., Torino 2012, pp. 17-31.

³⁸ Compagno nel catalogo di vendita *Il patrimonio artistico della Villa Guaita*, Milano, Galleria Pesaro, marzo 1936, tav. 38, catt. 306-307, e risultano in una «teca in velluto verde», che potrebbe essere la stessa in cui è ancora oggi conservata la *Madonna* di Moncalvo. Sono poi nuovamente citate nel *Catalogo della II fiera nazionale d'Arte antica*, Cremona 1938, p. 71, nrr. 703-704. Il dittico «già Scopinich» è poi studiato da Luigi Coletti come opera del Maestro del Bocolo, da lui creato attorno a una *Madonna col Bambino* di collezione privata vicentina vicina al mondo di Michele Giambono (L. COLETTI, *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara 1953, pp. XV, LXXXVII e tav. 23) e con la stessa denominazione anche da Carlo Volpe, che lo ritiene pertinente alla fase giovanile di Jacobello del Fiore (C. VOLPE, *Donato Bragadin ultimo gotico*, «Arte Veneta», IX, 1955, pp. 17-23, in part. 21). Ne ripercorre brevemente la vicenda critica e collezionistica W. ANGELELLI, in *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, a cura di W. Angelelli, A.G. De Marchi, Milano 1991, p. 158 cat. 293.

³⁹ Sotheby's, New York, 26 gennaio 2017, lotto 109.

da cornici modanate sulle quali si agganciavano i cardini per la chiusura a libretto. Entrambe sul verso sono dipinte a finto marmo verde.

L'attribuzione ad Arcangelo di Cola compare fin dai cataloghi di vendita degli anni trenta⁴⁰ ed è poi ripresa e argomentata da Boskovits⁴¹. In effetti è sempre tramite la *Vergine in trono* dei Musei Civici di Camerino che si possono proporre i collegamenti al pittore camerte: notiamo innanzitutto la simile composizione dell'abbraccio affettuoso del Bambino che si sporge verso la Madre, ma anche i medesimi tenui passaggi di colore e il gioco chiaroscurale sulla veste verdastra di Gesù e sulla fodera interna del mantello della Vergine, nonché la minuta descrizione

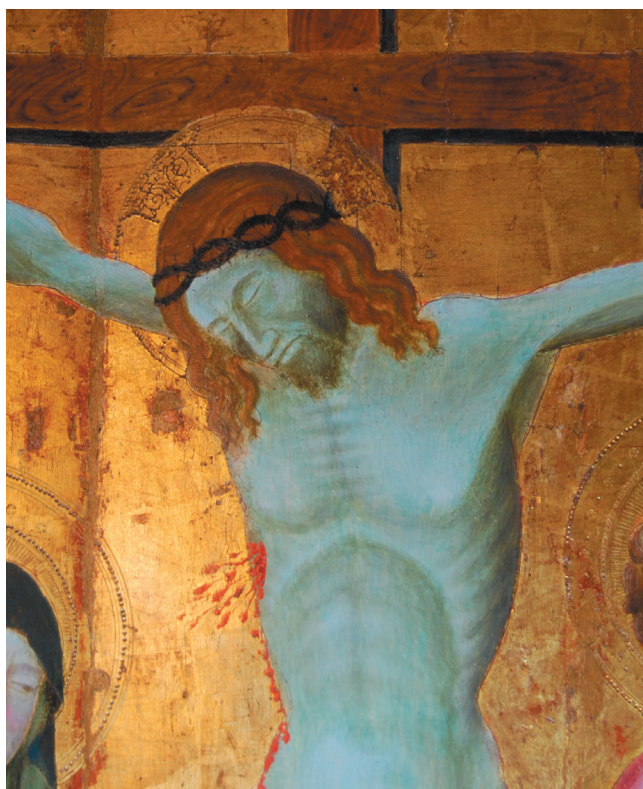


Fig. 7. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Crocifissione*, particolare, Camerino, Pinacoteca Civica (foto Riccardo Garzarelli).

del velo trasparente che le cinge il capo e le ricade sul petto, e di quello interno alla stoffa che avvolge il Bambino. L'opera è sicuramente uscita dalla bottega di Arcangelo, ma alla luce degli aspetti più graffianti e calligrafici che qui notiamo e che contraddistinguono il catalogo del probabile Angelo di Bartolomeo, è forse proprio a quest'ultimo che si può ricondurre il dittico. Con questo non si vuole di certo sminuire la qualità della piccola opera, in cui è da segnalare pure la dovizia dell'oro a missione sulla decorazione della vesticciola del Bambino, sull'orlo del mantello e sui preziosi anelli indossati dalla Madre. È soprattutto l'*Imago Pietatis* che spinge più in direzione di Angelo, specialmente per l'espressione arcigna del Cristo che sembra identica a quella del Crocifisso della tavola di Camerino (fig. 7). A questa e alle altre due *Crocifissioni* gemelle si ricollegano poi l'anatomia del petto e dell'addome di Cristo, e le sue dita lunghe e aguzze poggiate sul bordo dell'avello. Anche il volto della Madonna di Moncalvo, seppur delicato nell'incarnato come quelli di Arcangelo, si presta all'accostamento con le Vergini dolenti dei Calvari prima citati, specialmente per la forma degli occhi, resi come aperture sottili e allungate.

Il dittico potrebbe allora rappresentare uno dei primi lavori di Angelo di Bartolomeo an-

⁴⁰ *Il patrimonio ... cit.*, catt. 306-307, e *Catalogo ... cit.*, p. 71 (qui si specifica che l'attribuzione si ricava da una perizia del prof. George Martin Richter).

⁴¹ BOSKOVITS, *Osservazioni ... cit.*, p. 300 nota 58: è riportata anche l'opinione di Federico Zeri, convintosi dell'appartenenza della *Vergine* al catalogo di Arcangelo. Pure Vitalini Sacconi la ricordava tra le opere vicine ad Arcangelo: VITALINI SACCONI, *Pittura marchigiana ... cit.*, p. 91.

cora presso Arcangelo di Cola, entro gli anni venti del Quattrocento, mentre è probabilmente da scandire lungo il quarto e il quinto decennio del secolo la serie delle *Crocifissioni*, in cui il pittore appare teso tra i ricordi del maestro e l'attrazione verso Bartolomeo di Tommaso. Nel Calvario su tavola della Pinacoteca Civica di Camerino (fig. 1), Angelo raccoglie infatti le suggestioni patetiche del pittore fulignate che, come detto in apertura, influenzò diversi maestri coi suoi spostamenti tra la costa adriatica e l'Appennino. Tuttavia la stesura cromatica e, in parte, le fisionomie sono ancora debitrice dell'ultimo Arcangelo: è nella tavola mariana conservata nello stesso museo che si rintracciano ancora i migliori confronti, specialmente per il profilo di frate Benedetto, committente della *Crocifissione* proveniente dalla chiesa di Sant'Angelo, con quello dell'angelo di sinistra della pala di Arcangelo. Il tributo all'artista camerte è anche tipologico, visto che il dipinto della raccolta civica, tagliato in alto, poteva avere una cuspidine simile a quelle dei pannelli del trittico di Monastero di Cessapalombo, perduto in un incendio nel 1889, che al centro recava, appunto, una *Crocifissione*⁴². Le altre due opere replicano sostanzialmente il Calvario della Pinacoteca di Camerino. La tavola del Museo Raffaele Campelli di Pievebovigliana, proveniente dalla chiesa plebana, presenta diverse lacune che lasciano scoperto il legno di supporto, ma la scena è ancora complessivamente leggibile⁴³. Dell'affresco della chiesetta di San Michele Arcangelo di Perito (fig. 8), invece, resta solo il busto della Madonna e parte dell'addome, del braccio destro e della testa di Cristo⁴⁴. Si può notare che le pose dei dolenti nelle tre rappresentazioni sono leggermente variate tra loro: nelle due opere su tavola la *Madonna* porta la mano sinistra al petto e l'altra è lasciata cadere sul fianco opposto; a Perito l'Addolorata apre il palmo della sinistra verso l'esterno in maniera analoga al san Giovanni di Pievebovigliana, laddove nella *Crocifissione* camerte l'apostolo congiunge le mani in segno di impotenza. Risultano invece sovrapponibili i profili ossuti e longilinei dei corpi di Gesù a Camerino e a Perito, mentre a Pievebovigliana la corporatura di Cristo appare più tozza, un aspetto che forse può suggerire che si tratti di un lavoro più vicino all'*Incoronazione della Vergine* che reca la data 1450.

Puntuali richiami iconografici e stilistici alle tre *Crocifissioni* già note di Angelo di Bartolomeo, permettono di aggiungere con convinzione al catalogo del riscoperto pittore di Camerino

⁴² Per il valore di prototipo del trittico di Cessapalombo si veda DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento* ... cit., p. 40; A. MARCHI, *Girolamo di Giovanni, un politico ricongiunto (parzialmente), carpenterie, intagli, decori ed altri fatti del Quattrocento camerte*, in *Girolamo di Giovanni* ... cit., pp. 20-37, in part. 34-35. Per i documenti, la provenienza originaria e la bibliografia precedente si rimanda a M. MAZZALUPI, *Tra pittura e scultura. Ricerche nell'archivio notarile di Camerino*, in *Storie da un archivio: frequentazioni, vicende e ricerche negli archivi camerinesi*, atti della conferenza di Camerino (2006), a cura di P. Moriconi, Camerino 2006, pp. 1-32, in part. 3-5, e a ID., *Opere di pittura* ... cit., pp. 215-217.

⁴³ Per la tavola di Pievebovigliana si veda l'articolo nel bollettino parrocchiale di Pievebovigliana segnalatomi dal suo autore: M. MAZZALUPI, *Su altri dipinti della pieve (I)*, in "La Pieve", XXXVI, 2008, 6, p. 4; e poi anche A.A. BITTARELLI, *Il Museo di Pievebovigliana*, "Notizie da Palazzo Albani", III, 1974, 1, pp. 42-45, in part. p. 43; G. VITALINI SACCONI, in *Pievebovigliana e il suo museo*, a cura di A.A. Bittarelli, L'Aquila 1972, pp. 46-49. Si rinvia anche alla nota 21 di questo articolo.

⁴⁴ Oltre alle voci citate alla nota 21, sui frammenti di Perito esiste anche un trafiletto nel giornale diocesano di Camerino gentilmente segnalatomi da Matteo Mazzalupi, che ringrazio anche per avermi fornito le riproduzioni fotografiche degli affreschi: ABIT [A.A. Bittarelli], *L'affresco di Perito*, "L'Appennino camerte", LXXXI, 27, 30 giugno 2001, p. 6.



Fig. 8. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Crocifissione*, Perito (Camerino), chiesa di San Michele. (foto Matteo Mazzalupi).

un altro dipinto col medesimo soggetto. Si tratta di un affresco che si trova all'interno della chiesa di San Lorenzo nel castello di Postignano (fig. 9)⁴⁵, nei pressi di Sellano, lungo la valle del Vigi, un affluente del Nera. Di questa zona, per di più, era originario il padre di Angelo, Bartolomeo di maestro Rinaldo di maestro Marco, che risulta nativo di Montesanto⁴⁶, località dalla quale proviene anche il trittico oggi al Museo Diocesano di Spoleto. Il terremoto del 1997 provocò il crollo di una parete al fondo della chiesa di San Lorenzo⁴⁷, a quel tempo in fase di recupero dopo decenni di degrado e abbandono insieme al resto del paese di Postignano⁴⁸. Tale cortina

⁴⁵ Sono autonomamente arrivata a queste conclusioni, sebbene durante la gestazione del presente studio la *Crocifissione* di Postignano sia stata pubblicata come opera del Maestro di Gaglianvecchio *alias* Angelo di Bartolomeo da Camerino sia da Veruska Picchiarelli ed Emanuela Ceconelli nella guida *Forgiata dalle acque. Sellano e il suo territorio*, Sellano 2017, pp. 28-29, 114-119, che mi è stata gentilmente segnalata da Maria Rosaria Benvenuti, sia da Caterina Saponi in un puntuale e dettagliato articolo di cui sono riuscita parzialmente a tenere conto solo in fase di revisione del mio contributo: C. SAPONI, *Su un affresco quattrocentesco in San Lorenzo a Postignano*, "Spoletium", 2017-2018, 54-55, pp. 123-129. L'affresco era stato descritto anche da Vittoria Garibaldi sul *Corriere dell'Umbria* del 21 febbraio 2016, come opera di un anonimo pittore dei primi decenni del Quattrocento.

⁴⁶ MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, p. 122.

⁴⁷ Attualmente l'accesso alla chiesa è permesso da una porta collocata nell'antica abside semicircolare dell'edificio sacro e dunque la parete ora al fondo della chiesa ne costituiva un tempo la controfacciata. Cfr. *Forgiata ... cit.*, pp. 114-115.

⁴⁸ È interessante notare che nei *Manuali del territorio* Postignano era descritta come un paese ormai in balia dell'incuria e dal recupero sempre più improbabile, soprattutto a partire dal terremoto del 1964: *L'Umbria. Manuali per il territorio. La Valnerina, il Nursino, il Casciano*, Roma 1977, pp. 35-36.



Fig. 9. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Crocifissione e san Michele Arcangelo*, Postignano (Sellano), chiesa di San Lorenzo.

muraria, già recante un *Martirio di san Lorenzo* della seconda metà del Cinquecento da poco attribuito a Michelangelo Braidì⁴⁹, nascondeva sulla parete retrostante la raffigurazione ad affresco di un calvario inserito in un grande arco ogivale ribassato, ornato da un fregio vegetale stilizzato, comprendente ai lati due edicole ad arco trilobo ospitanti figure di santi. Il Crocifisso è rialzato su un piccolo Golgota dipinto nella zona dove si apre un repositario incorniciato da un finto decoro a tessellato policromo, che al centro della fascia superiore è interrotto dalla raffigurazione di una pisside, la cui fattura dorata è illusa con un colore ocra. Ai lati, su un suolo roccioso, sono la Madonna e san Giovanni sofferenti, mentre in alto due angeli sono trasportati dalle nuvole e uno di loro raccoglie il sangue di Cristo in un calice un tempo reso con la lamina dorata, ormai quasi totalmente perduta. Gli inserti metallici sono abrasati anche negli attributi del san Michele Arcangelo, in piedi su un pavimento a finto marmo entro l'edicola di destra, l'unica superstite tra le due. La figura alata e corazzata in una mano brandisce la spada, mentre dall'altra lascia pendere la bilancia della psicostasia, trattenendo il mantello avvolto al braccio. In basso, su una fascia rossa, corre una frammentaria iscrizione,

⁴⁹ A. DELPRIORI, "Fecerunt pictura et sculptura". *Il percorso dell'arte nelle Marche picene nella seconda metà del Cinquecento*, in *Capriccio e Natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento*, catalogo della mostra di Macerata, a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Delpriori, Cinisello Balsamo 2017, pp. 112-133, in part. 127-128.



Fig. 10. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Crocifissione e san Michele Arcangelo*, particolare, Postignano (Sellano), chiesa di San Lorenzo.

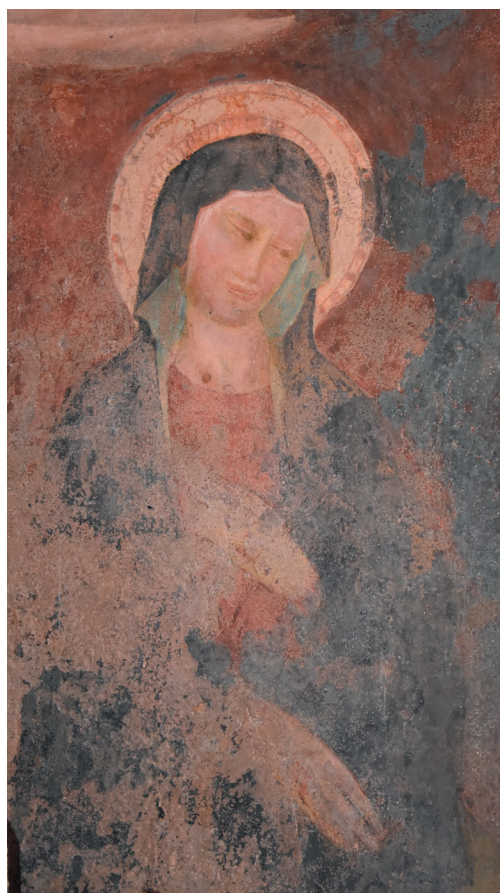


Fig. 11. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Crocifissione e san Michele Arcangelo*, particolare, Postignano (Sellano), chiesa di San Lorenzo.

in parte nascosta dietro l'artefatto rudere della parete crollata nel 1997 e in parte svanita a causa di cadute di colore. Rimane comunque leggibile “[...] pet(rus) vitalis (ant)onius iacobi antonellu[...]”, dunque una serie di nomi che potrebbero riferirsi ai committenti. Si noti che la grafia è identica a quella che troviamo in altre tavole attribuite ad Angelo di Bartolomeo, come la *Crocifissione* della Pinacoteca di Camerino e l'*Incoronazione della Vergine* dell'asta Sotheby's del 2011. Come anticipato, questo Calvario ripete sostanzialmente l'iconografia dei tre dipinti gemelli, ma si distingue per un'orchestrazione più ampia. Si rapporta in maniera puntuale innanzitutto la linea gracile del corpo di Cristo eccessivamente stirato, avvolto da un perizoma trasparente che quasi scivola nonostante il nodo in vita (fig. 10), con un effetto che ancora riporta a Bartolomeo di Tommaso; coincidono i tipi facciali, con gli occhi come fessure, il volto sofferente di Cristo, la forte caratterizzazione espressiva dei dolenti angosciati (fig. 11), i cui gesti sono identici a quelli della tavola di Camerino. Gli angioletti plananti di Postignano, con le loro folte chiome ricciolute, compaiono simili nella tavola di Pievebovigliana e nella tavola con l'*Incoronazione della Vergine*.

Tra le opere sempre riferite all'ormai ex Maestro di Gaglianvecchio è il trittico del Museo Diocesano di Spoleto proveniente da Montesanto di Sellano. L'attribuzione allo stesso pittore delle *Crocifissioni* appena descritte deriva da alcuni confronti che coinvolgono specialmente



Fig. 12. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Crocifissione, san Giovanni Battista e santa Lucia, Veronica sorretta da un angelo, Annunciazione*, particolare, Spoleto, Museo Diocesano.

la *Madonna Annunciata* nella cuspide del pannello destro (fig. 12), in cui sembra di rivedere le fisionomie delle Vergini dolenti dei Calvari, ma anche le figure arcigne dei santi nei comparti laterali e il forte coinvolgimento emotivo della scena centrale. La silhouette gracile di Cristo e il suo volto sofferente si rapportano anch'essi agli altri crocifissi (fig. 13). Alcuni dati più tecnici confermano il legame con le opere di Angelo di Bartolomeo, come la fattura dei nimbi, raggiati all'interno e con la stessa combinazione di punzoni e granitura nel disco più esterno, e la grafia del cartiglio dell'*Ecce agnus Dei* tenuto da san Giovanni Battista, che si può mettere in relazione a tutte le iscrizioni evocate finora. Il collegamento con il pittore camerte sembra avvalorato dalla provenienza del trittico da Montesanto di Sellano, paese di origine di suo padre Bartolomeo⁵⁰. È altrettanto vero che nel pannello centrale si scorgono alcune discrepanze stilistiche rispetto alle altre crocifissioni che, a mio avviso, sono da cogliere come caratteri che mettono in luce un'evoluzione del pittore. I volti e le mani sono più torniti, i dolenti reagiscono in maniera più vera al dolore per la morte di Gesù, e si muovono agilmente nello spazio, la Madonna con un tre quarti più accentuato e Giovanni completamente ruotato di profilo. Si noti peraltro che solo per il nimbo di Cristo si tenta una resa in scorcio, ad assecondare il rincasso della testa inerte tra le spalle, con la granitura nello spessore del disco. Tali differenze, secondo Matteo Mazzalupi, si giustificano con il riconoscimento di un'altra mano, quella del giovane Giovanni Angelo di Antonio, in tutta la tavola centrale e nell'Angelo annunciante dai riccioli voluminosi nella cuspide di sinistra⁵¹. Del pittore di Bolognola

⁵⁰ MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, p. 122.

⁵¹ ID., *Risarcimento di Girolamo ... cit.*, pp. 42-43, 47-49.

in effetti ignoriamo la produzione pittorica precedente al suo viaggio a Firenze nel 1452, determinante per comprendere il linguaggio messo in atto nelle prime opere note, la pala di Palazzo Venezia e l'affresco del Beccaio. D'altro canto impressiona la somiglianza della grafia dell'iscrizione di quest'ultimo dipinto con quella del titulus Crucis nel trittico di Montesanto, il cui tratto più fine differisce, a sua volta, da quello dell'iscrizione che reca il san Giovanni Battista nello scomparto di sinistra della stessa ancona⁵².

È vero che, se si insiste su una datazione agli anni quaranta del Quattrocento, non si può pensare che il trittico sia stato interamente realizzato da Angelo di Bartolomeo, visto che poi nel 1450, come notato da Matteo Mazzalupi, lo stesso pittore riappare nell'*Incoronazione della Vergine* con un linguaggio affine a quello delle *Crocifissioni*. Tuttavia, sembra strano rilevare che Giovanni

Angelo sia parzialmente intervenuto su un'opera concepita nella bottega di un pittore che definiremmo ancora tardogotico e del quale poi sembrerebbe non mantenere alcun carattere. Si può allora pensare che il trittico di Montesanto sia opera più tarda del solo Angelo di Bartolomeo, databile almeno alla seconda metà degli anni cinquanta del Quattrocento, considerando che, se è giusta la ricostruzione della sua personalità, risulterebbe morto nel 1466 e dunque non si conoscerebbe ancora buona parte della sua attività. Gli aspetti apparentemente più moderni del trittico si potrebbero a mio avviso interpretare come una reazione alle novità portate dai pittori della nuova generazione, una risposta sostanzialmente analoga a quella del pittore di Tolentino autore di un affresco con la *Madonna di Loreto* datato 1454 nella controfacciata della chiesa di San Francesco e di un'*Intercessione di Cristo alla Vergine presso Dio Padre* in Santa Maria delle Grazie, in cui De Marchi ha notato che alcune trovate protorinascimentali di derivazione camerte, come il gioco delle ombre proiettate, si innestano

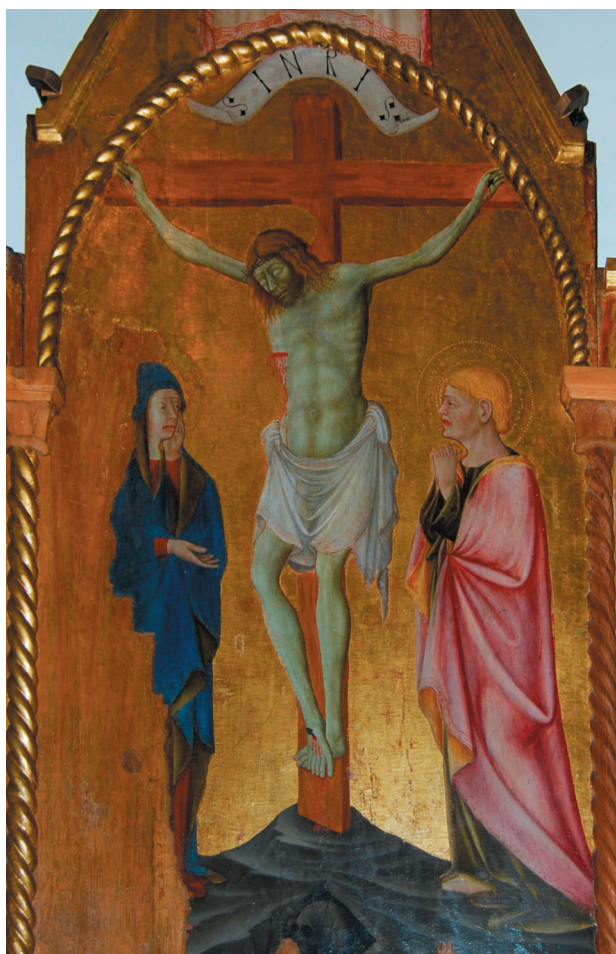


Fig. 13. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Crocifissione, san Giovanni Battista e santa Lucia, Veronica sorretta da un angelo, Annunciazione*, particolare, Spoleto, Museo Diocesano.

⁵² Ivi, p. 48.

su una cultura di fondo ancora tardogotica e prossima a Paolo da Visso⁵³. A una fase vicina a quella del trittico collocherei dunque il *San Giorgio che combatte col drago* dipinto sul portico esterno della chiesa di Santa Maria in Insula a Monastero di Cessapalombo⁵⁴, dal momento che le forme tornite del volto credo si possano confrontare soprattutto con i personaggi del Calvario dell'ancona già a Montesanto di Sellano.

Come già proposto da Andrea De Marchi, Angelo di Bartolomeo potrebbe aver giocato un ruolo non indifferente anche per la formazione di Paolo di Giovanni da Visso⁵⁵. Questi è indubbiamente l'erede del linguaggio espressionista di Bartolomeo di Tommaso, ma andrebbero rivalutati anche i possibili contatti con altri maestri attivi alle pendici dei monti Sibillini per ricercare le basi della sua formazione. Ad esempio, la *Madonna col Bambino* firmata che oggi si trova al Musée du Petit Palais di Avignone è seduta su un trono marmoreo che riporta alla mente quello della tavola del 1457 di Angelo da Camerino e Cristoforo da Sanseverino, specialmente se si osservano i braccioli lavorati a quadrilobi traforati⁵⁶. Anche la *Crocifissione* di San Ginesio, affresco staccato dalla chiesa di San Michele, ora nella parete di fondo dell'abside della Collegiata, sembra in effetti mescolare la drammaticità già commentata nei Calvari di Angelo di Bartolomeo con i vezzi dei fratelli Salimbeni, creando un linguaggio che ritengo sia quello ancora acerbo di Paolo da Visso⁵⁷.

⁵³ DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento ... cit.*, p. 50.

⁵⁴ Ivi, p. 40.

⁵⁵ Ivi, p. 42.

⁵⁶ MINARDI, *Lorenzo e Jacopo ... cit.*, p. 118.

⁵⁷ Come ho già avanzato in SPINA, *Appunti su Paolo ... cit.*, pp. 106-107.