

ALESSANDRO DELPRIORI

LA SCUOLA DI SPOLETO

Immagini dipinte e scolpite nel Trecento
tra Valle Umbra e Valnerina

In copertina

..., ...

© 2015 QUATTROEMME Srl
Perugia, via Cestellini 17

ISBN 978-88-89398-20-3

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale o parziale
con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie
fotostatiche) sono riservati per tutti i paesi del mondo.

Indice

Spoleto 1300: contesti, tipi e linguaggi di un paesaggio artistico di <i>Andrea De Marchi</i>	p. 7
LA SCUOLA DI SPOLETO	p. 15
I. Introduzione: confini geografici e confini di studio	p. 17
II. Premesse e antefatti	p. 29
III. La centralità di Assisi e le radici del Trecento spoletino. Il Maestro delle Palazze	p. 55
IV. Dopo Cimabue, il Maestro di Sant'Alò	p. 73
V. Dal Maestro di Cesi al Primo Maestro della Beata Chiara da Montefalco: un percorso unitario?	p. 99
VI. Il Maestro di San Ponziano	p. 155
VII. Il Maestro della Croce di Trevi e il Maestro della Croce di Visso	p. 185
VIII. Il Maestro di Fossa e il Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto	p. 221
APPARATI	p. 279
Bibliografia	p. 281
Indice delle illustrazioni	p. 292

Spoletto 1300: contesti, tipi e linguaggi di un paesaggio artistico

Andrea De Marchi

Spoletto fu capitale e l'onda lunga della splendida stagione della *Langobardia minor* si riverbera appieno nel secolo XII, quando vi si sviluppò una scuola pittorica non semplicemente riducibile ad appendice di quella romana, anzi dotata di caratteri vivaci ed autonomi, tanto da coltivare il tipo nuovo della Croce dipinta a date precoci, in gara con la Toscana nord-occidentale. E ancora fu capitale nel Duecento, quando vi fiorirono pittori squisiti – probabilmente pure scultori – come Simeone e Machilone. Questi tratti identitari conobbero un'ultima altissima espressione fra Due e Trecento, all'ombra elettrizzante dei cantieri pittorici ospitati nella vicina basilica di San Francesco ad Assisi, e a tale stagione altissima è dedicato questo libro di Alessandro Delpriori, frutto della sua tesi di dottorato (XXIII ciclo), discussa presso l'università di Firenze nel 2010, dal titolo *Produzione figurativa a Spoleto e in Valnerina nel XIV secolo. Problemi, contesti, casi esemplari*. Si tratta di un materiale assai vasto, che penso costituirà una rivelazione per molti, proponendo per la prima volta una rassegna sistematica, riccamente illustrata e corredata da un'informazione capillare, tale da offrire lo spunto per nuovi ragionamenti e per una considerazione finalmente adeguata del ruolo propulsore svolto da Spoleto, entro una plaga assai variegata, in quel momento storico.

Il territorio che fa capo a Spoleto è ampio e diversificato, si dirama tentacolare lungo le vie consolari, verso Roma e verso Perugia e di lì la Toscana, e pure lungo i percorsi più impervi ma non meno trafficati che valicavano l'Appennino, specie lungo la via degli Abruzzi. Fu terra di incontri, allora più vivi che mai per la benefica ripercussione delle presenze forestiere e internazionali che si avvicendarono, fra vetrate e pitture murali e oreficerie e sculture, nella basilica di San Francesco ad Assisi. Alla concomitanza di questa congiuntura, fortissima fra 1260 e 1320, si deve in sostanza il momento magico dell'arte spoletina. Una schiera di pittori e di scultori, forse anzi di pittori-scultori, come si cerca di argomentare con forza in questo libro, allignò a Spoleto e nel circondario in quei decenni, contribuendo a forgiare un paesaggio artistico del tutto particolare, connotato anche da tipi

ben specifici nella struttura dei manufatti, nell'orchestrazione di cicli pittorici, singole immagini votive, croci dipinte e crocifissi lignei, tabernacoli misti di intaglio per il centro iconico e pittura per le ante narrative. Le costanti di fondo di queste predilezioni si costituirono nel Duecento e rimasero inalterate, nella sostanza, col trapasso al secolo di Giotto, condizionando la ricezione dei nuovi ideali figurativi, piegandoli ad un *fauve* cromatico e materico, ad una mimica esasperata fra urla di dolore e tenerezze struggenti, ad una nostalgica ed inossidabile altissima temperatura espressiva, che unisce i due secoli. Per questa ragione il libro di Alessandro Delpriori prende le mosse fin dal primo Duecento, dalla Croce di Petrus a Campi, del 1213, giustamente accostata a quella della basilica di San Francesco ad Assisi e alla tavola di Santa Maria in Via a Camerino, e accompagna per gradi il costituirsi di un gusto e di una tradizione.

Spoletto fu sede di una vera e propria scuola, come Rimini. Nella cittadina romagnola fu un'esplosione quasi improvvisa, legata anche in maniera decisiva al cantiere che per breve tempo Giotto vi impiantò, nella chiesa di San Francesco, poco prima dell'anno 1300. A Spoleto invece l'acculturazione giottesca e più in generale assiate si sedimentò su una tradizione già robusta, con risultati originalissimi. Là la specificità era legata al recupero di un fulgido passato remoto, quello ravennate ed esarcale, qui all'innesto su un non meno fulgido passato prossimo. Sottili analogie possono apparentare spoletini e riminesi, il Maestro di Cesi del 1308 e Giuliano da Rimini del 1307, in nome del comune denominatore giottesco e del comune sedimento arcaizzante, ma opposta è la temperatura espressiva, e completamente diversi sono i tipi e i generi, legati ad una diversa corografia artistica e a diversi allestimenti del sacro.

Nella produzione spoletina fra XIII e XIV secolo non è possibile scindere il lavoro del pittore da quello dell'intagliatore. Fin dal Duecento le statue lignee sono concepite in maniera apparentemente schematica, con trapassi smussati e oggetti sfuggenti, in realtà perché invocano gessatura e viva policromia come complemento imprescindibile. A sua volta l'intervento pittorico su tavola è

subordinato all'integrazione dei manufatti scultorei, nella forma affatto speciale dei tabernacoli ad ante. In questo genere, che dialoga con analoghi manufatti d'Oltralpe, specie francesi e spagnoli, innovativa è la dimensione al paragone monumentale, amplificata dalla sequenza del racconto ospitato sulle ante, in stretta sintonia col complemento pittorico dei troni gemmati e dei drappi d'onore del gruppo centrale. Da Giacomo di Paolo al Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto si consuma un'evoluzione grandiosa, da un linguaggio acerbo e pungente ad una carnalità più florida e distesa: di mezzo, come ha suggerito Aldo Galli, l'esperienza decisiva del francesizzante monumento a Philippe de Courtenay, nella basilica inferiore di San Francesco ad Assisi, alla fine del Duecento. C'è però un tenace filo rosso che unisce creazioni così distanti e consiste proprio nell'intima complicità fra il lavoro della subbia e quello del pennello e della doratura, nell'effetto di mollezza cangiante e pittorica che unisce le figure al fondale, le attaccature delle ciocche ai carnati, il profilo dello sguardo al bulbo apparentemente informe degli occhi intagliati.

Nella chiesa di Pian di Porto di Todi una *Madonna col Bambino* (fig. II.22), pur di qualità modesta, è dipinta sul fondo della tavola cuspidata, con l'eccezione della testa della Vergine che è completamente in rilievo. Opere ibride simili si trovano in area germanica. La simbiosi inestricabile fra scultura lignea e complemento pittorico non è certo prerogativa della sola Umbria alla sinistra del Tevere, ma qui raggiunse fra Due e Trecento esiti particolarissimi. Delpriori riprende e sviluppa una tesi già avanzata da Corrado Fratini (1998), a partire dall'iscrizione apposta ai piedi della *Madonna* lignea delle Concanelle a Bugnara (L'Aquila, Museo nazionale d'Abruzzo), firmata nel 1262 dal pittore spoletino Machilone col figlio. L'artista, dal nome raro, è senz'altro lo stesso che firmò alcuni dipinti in congiunzione con Simeone ed è difficile credere che abbia apposto questa iscrizione solo per celebrare la policromia. L'ipotesi è che nell'area del Ducato si consolidi fra Due e Trecento una prassi che vede coincidere la bottega dell'intagliato-

re ligneo e quella del pittore, diversamente da usi e specializzazioni ben attestate altrove (ad esempio a Siena e a Venezia). A suffragare tale tesi è la costante corrispondenza delle serie stilistiche, per cui il Maestro di Cesi lavora sempre con lo scultore della *Santa Cristina* di Caso, il Maestro della Croce di Trevi col Maestro del Crocefisso di Visso, il Maestro di Fossa col Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto. Inoltre, il concetto pittorico dell'intaglio e, di converso, l'icastica essenzialità della figurazione dipinta, marcata da forti profilature, si giustificerebbero meglio in un quadro operativo congiunto.

Il Maestro della Croce di Trevi dipinse i dolenti nei tabelloni della Croce di San Salvatore a Campi, barbaramente smembrata in tempi recenti e già divisa fra il Duomo di Spoleto e Santa Rita a Norcia, ora finalmente riunita, mentre il Cristo è un intaglio del Maestro della Croce di Visso. Tale accertata congiunzione rappresenta un argomento nuovo per sostenere l'identità tra il pittore fortissimo, il Maestro della Croce di Trevi (già noto anche come Maestro del dittico Cini), e l'intagliatore ricostruito da Previtali (1986), il Maestro della Croce di Visso. Quando verranno levate le pesanti ridipinture che ottendono il Cristo ligneo di Ussita, completato nei tabelloni con la pittura del Maestro di Fossa, di recente reso noto da Matteo Mazzalupi (2009), si potrà meglio verificare se anche quest'ultimo pittore, il maggiore del Trecento spoletino, possa essere identificato con l'intagliatore che realizzò la *Madonna col Bambino* al centro del tabernacolo di Fossa, il Maestro della Madonna di Spoleto, come appare altamente probabile e come incoraggia a credere anche un pezzo straordinario con brani di policromia del piviale sull'oro molto ben conservati, il *Santo vescovo* del Museo del Bargello, qui inserito fra le sue opere più antiche. Questa prassi spoletina dovette esercitare influenze nelle aree limitrofe. Anche se il problema attende ancora studi seri e risolutivi, io sono sempre impressionato dalle intime affinità che legano le statue del Maestro dei magi di Fabriano, placidamente carnose e composte, e i dipinti di Allegretto Nuzi, facendo intuire una realtà analoga.

Le integrazioni fra sculture lignee ed affreschi possono anche distendersi nella diacronia: la Croce di San Salvatore a Campi, del Maestro della Croce di Visso/Maestro della Croce di Trevi, venne ricollocata un secolo più tardi sulla parete in fondo alla tribuna, in mezzo a dolenti affrescati *ad hoc* da Nicola di Ulisse, forse a seguito dello smantellamento della trave-tramezzo su cui poteva essere posta in origine.

Le sculture superstiti, statue lignee vistosamente policrome della Madonna col Bambino o anche di santi, sono quanto resta di una selvaggia dispersione. Erano inglobate entro tabernacoli lignei racchiusi da ante, ma queste strutture sono andate quasi sempre smembrate e distrutte, sminuendo la nostra percezione e consapevolezza di un tipo fortemente caratterizzato che qui aveva uno dei suoi epicentri di produzione più significativi. Le ante erano spesso dipinte con cicli narrativi. L'esempio sommo e più maturo, che ancora negli anni sessanta era miracolosamente integro, il tabernacolo eponimo del Maestro di Fossa, è stato oggetto di un furto e di un barbaro smembramento. Delpriori brillantemente identifica alcune storie di Santa Cristina del Maestro di Cesi e le riconduce al tabernacolo con la statua della santa, un tempo nella chiesina omonima di Caso in val Nerina, per cui lo stesso artista dipinse pure la Croce dipinta: uno dei tanti risarcimenti che la sua ricerca ha fruttato.

Vale la pena di interrogarsi sulle radici di questo tipo, che rimandano senz'altro ad influssi d'oltralpe e francesi specialmente, nel cuore del Duecento, quando a Spoleto, grazie anche alla vicinanza del cantiere internazionale di Assisi, si respirava un clima cosmopolita. Klaus Krüger (1992) aveva evocato strutture simili per spiegare le origini delle tavole agiografiche duecentesche di San Francesco, per cui ipotizzava una funzione mobile, ma il rapporto è piuttosto quello inverso. Analoga è l'istanza di far interagire il registro iconico con quello narrativo, in linea con lo *Schaubedurfnis* e la crescente volontà affabulatrice che percorre tutto il Duecento, ma mentre le tavole agiografiche monumentalizzano schemi tratti da icone bizantine e sinaitiche, i tabernacoli dell'Umbria profonda reagiscono a loro volta allo stimolo di più maneggevoli manufatti d'oltralpe, imitati in fog-

gia di vere e proprie ancone d'altare e precocemente in trittici ad ante mobili, puramente pittorici, a Perugia (trittico Marzolini) come a Spoleto (Rainaldetto di Ranuccio della basilica di Santa Chiara ad Assisi, di Pittsburgh, probabilmente pure quello mutilo di Matelica). La fortuna di questi manufatti pittorici, la cui ombra si estese fino al quattrocentista fulginate Giovanni di Corraduccio, in una vera e propria inflazione della narrativa miniaturizzata, è legata alla destinazione prevalente se non esclusiva ad ambiti monastici femminili, tanto da far sospettare che queste opere fossero destinate al chiuso dei cori e ad una fruizione ravvicinata delle storielle di Cristo e della Vergine dipinte sulle ante. L'estensione di tali importanti interventi pittorici narrativi alle ante dei tabernacoli che ospitavano le sculture è attestata più tardi, dall'inizio del Trecento, anche se in molti casi sono andate distrutte le stesse tracce materiali di una tipologia endemica, che doveva essere più consistente.

Piacerebbe poter recuperare i luoghi e i modi della presentazione di questi manufatti così particolari, ma i contesti sono ormai persi e stravolti (sulla dispersione del patrimonio spoletino fondamentale è lo studio di Toscano 1995). Parlano le opere, le sculture, i frammenti: parlano di una teatralizzazione della devozione di straordinaria intensità, di verità all'improvviso più accostanti e affettuose, di una divinità arcana e però umanizzata per le stoffe variopinte di cui è abbigliata, per i rossori delle guance, per la tenerezza degli sguardi, e poi ancora per il contrappunto con il racconto spigliato, con i misteri dolorosi e gaudiosi dispiegati all'interno delle ante che le celavano e proteggevano. La centralità del Sacrificio di Cristo era garantita dalle Croci intagliate e dipinte *in medio Ecclesiae*, come quella che in San Francesco al Prato a Perugia, 1272, vertice assoluto del Maestro di San Francesco, doveva integrare visivamente il dossale su cui era narrata la Passione, ma non il Calvario. Una combinazione sottile è quella che legava nei conventi femminili la Croce e i tabernacoli narrativi, a partire dal prototipo della basilica di Santa Chiara ad Assisi. A Spoleto un dittico esemplare era costituito dal-

la Croce col *Christus triumphans* (come quello che parlò a Francesco e che era venerato nel coro delle clarisse di Assisi), nel Museo nazionale del Ducato, e dal trittico dedicato alla morte della Vergine, ora nel Musée Marmottan a Parigi, capolavori giovanili del Maestro di Cesi. Inizialmente si era sospettato che tale trittico monumentale fosse destinato all'altare maggiore del Duomo spoletino, mentre è sicura la provenienza dal monastero di San Tommaso e Santo Stefano (effigiati con particolare risalto nell'opera), detto monastero della Stella, in *pendant* appunto con la Croce, ma con una probabile destinazione esclusiva per le monache. Il complesso agostiniano, incrementato nel corso dei secoli, è ora un rudere spettrale che andrebbe salvato e riqualificato, partendo dalla conoscenza, dalla consapevolezza di quel tessuto straordinario di memorie secolari di cui queste opere sono testimonianze irrinunciabili. I luoghi, con la loro storia, danno senso a questi manufatti, ne spiegano le particolarità stilistiche, tipologiche, iconografiche. Come si potrebbe altrimenti capire ed apprezzare un'opera come il trittico del Maestro di Cesi? Qui è svolto uno dei racconti più struggenti ed appassionati che il congedo della Vergine dagli apostoli abbia mai ispirato, in otto puntate (sulle ante) più l'abbraccio finale a Cristo che l'accoglie in cielo (al centro), come accoglie ogni donna che lasci il mondo e si voti a lui. Il pittore umbro si ispira in parte agli affreschi di Cimabue nell'abside della basilica superiore di Assisi, ma viene prima del ciclo al vertice della *Maestà* di Duccio per il Duomo di Siena, di cui anticipa la ricchezza di episodi e da cui in ogni caso non dipende, mostrando tutta l'originalità commovente della sua ispirazione.

Molti anni più tardi, la decorazione della cappella della Croce in Santa Chiara a Montefalco, voluta nel 1333 dal rettore del Ducato Jean d'Amiel, condotta dallo stesso Maestro di Cesi e da un suo notevole socio, di cui diremo, miracolosamente superstite nella sua integrità, è un microcosmo che condensa perfettamente il nocciolo del discorso sotteso all'accidentato e disperso paesaggio narrato da Alessandro Delpriori in questo lungo viaggio. Dove trovare un recitativo pittorico che costituisca in

maniera così serrata e coinvolgente un equivalente della lauda jacononica? Il Calvario al fondo, dominato da un Cristo immane che tutto sovrasta, come in Cimabue, dipende sì e puntualmente dalla composizione di Giotto nel transetto destro della Basilica inferiore di San Francesco ad Assisi (circa 1310-1312), specie nel dettaglio dello svenimento della Vergine, ma la lingua parlata è un'altra, perché parla ai sentimenti prima che alla ragione, perché ha radici ben più antiche. L'identificazione nel pittore dello stesso Maestro di Cesi, autore dell'eponimo dossale del 1308, per me incontrovertibile, ulteriormente corroborata in questo libro, rende ragione della sopravvivenza bruciante, a queste date, dei festosi girali su fondo nero che scintillano nelle ampie fasce delle vele, di gusto tardo-duecentesco, dell'antica iconografia del Tetramorfo con figure zoocefale, del velo bianco spiegazzato sulle spalle della Madonna in trono, che discende dal tondo mariano di Giotto, nella controfacciata della basilica superiore, di quarant'anni prima, pur svuotandone del tutto il senso plastico e spaziale. Allora si era forgiata la cultura visiva di questo maestro, che ancora ragiona per gesti icastici e bloccati, così come nei vicini affreschi di Sant'Agostino sempre a Montefalco intarsia segmenti di architetture in violento e scombinato aggetto, come frammenti riaggallanti nella memoria della decisiva esperienza a fianco di Giotto, sui ponteggi del ciclo francescano, verso il 1290.

I cicli pittorici della basilica superiore furono una palestra straordinaria dove tra l'altro vennero orditi stupendi contrappunti di immagini, tra una parete e l'altra, tra registri alti e bassi, del tutto innovativi come forza retorica. Anche ciò imparò il Maestro di Cesi, e ritradusse. Gli spazi qui si sono ristretti, la dimensione è quella di una devozione raccolta e quasi privata intorno all'altare e al corpo della Beata Chiara, eppure vi è squadernata una polifonia intensissima, per le stesse scelte dispositive: sotto alla sola finestra che illumina la scarsella il Cristo in pietà emerge da un drappo ricamato, sopra il repository per la celebrazione eucaristica, incastonato fra gli ultimi momenti della Beata e di Santa Caterina martire, e sotto alla raffigurazione gloriosa della *Maestas Domini*, il tut-

to visibile dalle monache da una grata sulla parete di fronte, incastonata sotto San Biagio in prigione (perché anche quella monacale è una cattività); nell'immane Calvario al fondo, a lato della Vergine svenente si apre una seconda grata da cui le monache potevano, idealmente assimilate al dolore della Madre di Cristo, guardare sull'altra parete un'edicola che racchiude in alto la Madonna col Bambino marciante e sotto la beata Chiara che assume fisicamente la Croce che Cristo porta sulle sue spalle, infilandola dentro al suo cuore, in un dialogo intimo e diretto, non meno di quello visionario ingaggiato tra lei e il bambin Gesù, riproposto a modello poco sopra. La frammentarietà di queste composizioni, apparentemente slegate, nel gioco contrastato diviene, per paradosso, intensità folgorante: quella di un racconto che si svincola da un'ordinata affabulazione storica e diacronica, che punta su singoli esempi terebranti, che procede per raffronti e per contrasti, che parla davvero per immagini, semplici e forti immagini.

La serie dei Calvari, in tavola e su muro, del Maestro di Cesi, del Maestro della Croce di Trevi e del Maestro di Fossa, popolosi sull'esempio di quello di Pietro Lorenzetti nel transetto sinistro della basilica inferiore di Assisi, danno corpo alla dominante vocazione per un forte coinvolgimento emotivo, configurando un'altra faccia della medaglia rispetto all'essenzialità icastica e dolorosa dei Crocifissi del Maestro della Croce di Visso, integrati in maniera necessaria dalla pelle pittorica che ne rende la verità palpabile e pulsante (gli ematomi delle verberate della flagellazione, sopra i corpi nudi di purezza eburnea, sono un esempio della ricezione originalissima della basilare *Crocefissione* di Giotto nel transetto destro della basilica inferiore di Assisi, ricezione che diviene capovolgimento di segno e reinvenzione radicale).

Uno studio esemplare sull'uso degli spazi è quello condotto sulla cripta di San Ponziano, rileggendo gli affreschi più antichi dell'abside centrale, che danno nome ad un anonimo maestro, e la loro anomala iconografia in rapporto alla collocazione originale della statua lignea del santo cavaliere e martire, ora nel Museo nazionale

del Ducato di Spoleto, *gisant* decollato, che si integrava con un finto catafalco dipinto nel muro sotto ad una *Crocefissione* studiata ad arte per la visione privilegiata per chi accedeva dal lato sinistro, dalla parte del monastero, sì da proporre un icastico parallelo tra l'*animula* del martire recata in cielo dagli angeli e il sacrificio di Cristo e un nesso diretto con il gesto plorante della Vergine che protende le braccia abbassate verso il corpo di Ponziano. Si ripropone in questo allestimento la responsabilità congiunta per apparati lignei policromi e decorazioni pittoriche, murali e su tavola, come cura coordinata di una sola bottega. La particolare spettacolarizzazione, che trova riscontro anche in finti sepolcri, con probabile funzione di cenotafi in connessione alle sepolture terragne, in San Domenico a Spoleto e in Santa Maria a Vallo di Nera, è congeniale ad un'arte che risente fortemente della religiosità visualizzata e recitata delle laudi e delle sacre rappresentazioni.

Altre aperture importanti riguardano la rilettura delle immagini e degli spazi, di qua e di là dal tramezzo, nel santuario di San Nicola a Tolentino e nella chiesa di San Francesco di Montefalco, luogo di provenienza del dossale del Maestro di Fossa dei Musei Vaticani, per cui viene ipotizzata un'originale struttura opistografa con sul tergo un ciclo francescano destinato alla fruizione privilegiata dei religiosi e di cui era parte, come ha compreso in maniera indipendente anche Donal Cooper, la tavoletta con *San Francesco che guarisce il ferito di Lerida* della collezione Siren. Particolarmente intrigante e ancora aperta è la ricostruzione del senso originale del ciclo tardo-duecentesco del Maestro delle Palazze, oggetto di strappi e vergognose alienazioni negli anni venti del Novecento. Gli affreschi decoravano due oratori sovrapposti del monastero femminile di Santa Maria inter angelos. Quello superiore, da cui proviene il maggior numero, è stato interpretato come coro interno delle monache, ciò che invece va smentito, anche perché ci sono i repositori per la celebrazione eucaristica, e altra è la ricostruzione probabile dell'assetto interno, analogo a quello ancora visibile in San Sebastiano presso Alatri, oggetto di uno studio virtuoso di Emanuele Zappasodi, nell'ambito del-

la sua tesi di dottorato, presso l'Università di Firenze, *Sorores reclusae: spazi di clausura e immagini dipinte*.

Va ancora trovata la chiave giusta di lettura e ricomposizione dei *patchwork* apparenti, nella pittura murale, come quello che è emerso in tempi recenti in San Domenico a Spoleto. I palinsesti frequenti ostacolano una lettura ordinata ed impongono un lavoro indiziario minuto ed attento, sulla base di rilievi sistematici, come quelli che andrebbero condotti in maniera esemplare per la chiesa francescana di Santa Maria a Vallo di Nera, da dove proviene l'ancona mariana del Maestro di Cesi, datata 1315, ora nel Museo diocesano di Spoleto. Come in una stratigrafia vi si potrebbero isolare le sovrapposizioni di ogni epoca, la loro successione. Sotto alle pitture della tribuna, dell'anconetano Francesco d'Antonio e del camerinese Cola di Pietro, 1383, si leggono le tracce di alti velari e di un *Calvario* sulla parete di fondo, dello stesso Maestro di Cesi, che lasciò una teoria di santi sulla parete sinistra, in una zona che doveva precedere il tramezzo. Il Maestro di Monteleone, il Maestro della Dormitio di Terni, il Maestro di Eggi aggiunsero via via immagini isolate e grandi riquadri allineati, in cui si alternano scene di martirio e soggetti mariani di vario genere. Cola di Pietro nel 1401 aggiunse diverse pitture, tra cui la processione dei Bianchi che sulla parete destra doveva fiancheggiare gli stalli dei frati, dirigendosi però verso l'esterno del coro e della chiesa, suggerendo il ritorno nel mondo dei laici. Nella consapevolezza delle drastiche diminuzioni, ma senza rassegnarsi all'afasia critica, si possono tentare ragionamenti, si può cercare di evocare in maniera circostanziata qualcosa di quel flusso assai più ricco e multicolore in cui si inserivano i frammenti superstiti, grandi e piccoli, luminosi e commoventi anche quando vi traspare il fervore della pietà autentica più che l'intensità stilistica.

Croci intagliate e dipinte, tabernacoli mariani e agiografici, anconette reliquiario, paliotti e qualche raro dossale. In questo paesaggio particolare mancano all'appello, anche nel pieno Trecento, i polittici gotici. La refrattarietà di fronte alla diffusione dei nuovi tipi, che si stava-

no imponendo "alla destra del Tevere", a Orvieto come a Perugia, non va intesa come pura resistenza arcaistica, ma come indizio dell'orgogliosa rivendicazione di un'alterità, le cui radici antiche costituiscono la forza di un'identità che dialoga – e fortemente – con le novità, con Assisi, con Giotto, ma non si omologa.

È la "Passione degli umbri" rivalutata con trascinante entusiasmo da Roberto Longhi, in un famoso corso tenuto all'università di Firenze nel 1953/1954 (Longhi 1973). È l'alterità dell'"Umbria alla sinistra del Tevere" su cui batté Giovanni Previtali nei suoi studi pionieristici sulla scultura lignea, delineati mettendo a confronto anche le mappe elaborate dai linguisti e risultanti dallo studio di altre serie storiche (Previtali 1965, 1966, 1970, 1982, 1984 e 1986, ried. 1991). Verso il 1970 Carlo Volpe, affiancato dal suo giovane assistente ungherese Miklós Boskovits, progettava un grande studio sulla pittura umbra del Trecento che purtroppo non vide la luce. Nel frattempo il recupero di questo patrimonio rimasto sostanzialmente ai margini, nonostante alcuni studi importanti anche di Millard Meiss (1962) sul Maestro di Cesi e le aperture di Previtali (1961) e di Boskovits (1971) sul Maestro del Farneto e sull'Espressionista della Santa Chiara, passava attraverso una serie di contributi di Bruno Toscano (1953, 1966, 1974), che orchestrò i due volumi dei *Manuali del territorio*, sulla Val Nerina, il Nursino e il Casciano (*L'Umbria* 1977) e su Spoleto (*L'Umbria* 1978), esempi intellettualmente raffinati di un'indagine capillare condotta sul territorio e sui contesti, frutto di assidui confronti interdisciplinari e di una forte tensione civile per la salvezza di questo patrimonio diffuso e in pericolo. A quella stagione sperimentale ed *engagée* ne succedettero negli studi altre di tutt'altro segno. Alla vasta pubblicistica dispersa, talora preziosa, altre volte prigioniera di una dimensione localistica, non corrisposero però imprese di sintesi e di respiro che sistematizzassero i dati a disposizione e abbozzassero linee di lettura più complessive. Fa solo apparente eccezione il repertorio del 1989 di Filippo Todini: l'edonismo reagiano e craxiano degli anni ottanta generò i suoi figli e così si spiega quest'opera abnorme e un po' assurda, in

cui la produzione pittorica umbra dal romanico al rinascimento, inflazionata di opere antiquariali e *homeless* spesso non pertinenti, atomizzata nei profilini autoriali monografici, estrapolata dai contesti e dal compenetrato aspetto dell'intaglio ligneo, viene proiettata e livellata entro un sistema elencatorio che scimmietta anche graficamente le liste berensoniane di mezzo secolo prima, pensate con ben altre ragioni e obiettivi. Questo estremismo classificatorio, degerarchizzante e decontestualizzante, svuotato di qualsivoglia dimensione storica ed interpretativa, ha fatalmente indotto la reazione opposta, il pressapochismo attributivo, il colpevole disinteresse o peggio sprezzo per il più attento e rigoroso lavoro filologico.

Nel libro di Alessandro Delpriori credo possa essere salutata finalmente un'inversione di rotta, che sembra coinvolgere promettenti generazioni di giovani studiosi. Come è possibile che non esistano studi monografici su artisti di grande carattere come il Maestro di Cesi o il Maestro della Croce di Trevi, o addirittura come il sommo Maestro di Fossa? In questo libro ci sono, ma c'è di più. Delpriori lancia una sfida più impegnativa, prova a ricucire le vicende di questi artisti in un affresco complessivo, tentando un disegno diacronico e al contempo degli affondi su alcuni luoghi monumentali più significativi, integrando sempre lo studio della pittura e dell'intaglio ligneo.

Numerose sono le novità frutto del riordino filologico e attributivo anche nel campo della scultura lignea. Cito ad esempio gli incrementi al catalogo, avviato da Gaetano Curzi, dello spoletino Giacometto di Paolo e di suo fratello Giuliano, firmatari di una scultura del Louvre sulla cui autenticità erano stati avanzati ingiustificati sospetti, o l'individuazione di un gruppo minore, nella scia del Maestro di Cesi, responsabile di una Croce dipinta e di una scultura lignea della *Madonna col Bambino*, un tempo centro del solito tabernacolo ad ante, battezzato Maestro di San Giovanenale di Nocera, dal nome della chiesa benedettina da cui provengono questi due pezzi, forse concepiti in *pendant*. Una notevole

attività come intagliatore ligneo, tra cui spicca la tenera e freschissima *Madonna* di Belfiore, felicemente riacquisita dallo stato nel 2006 e destinata alla Rocca Albornoz, è proposta anche per il Maestro di San Ponziano, un pittore che sembra partire in rapporto con il Maestro espressionista di Santa Chiara, il probabile Palmerino di Guido, come suggerisce il forte affresco strappato del Museo nazionale del Ducato di Spoleto con la *Madonna e il Bambino marciante*.

Viene rivendicata la provenienza da San Domenico a Spoleto di un gruppo di corali poi passati a Perugia, ora nella Biblioteca Augusta, e proposto un collegamento con l'espressività agro-dolce, contesta di acerbe assimilazioni fra cimabuesche e proto-giottesche, del Maestro di Sant'Alò, il cui *corpus* è giustamente incrementato con la nobile Croce del Museo di Trevi, che Boskovits riferiva allo sfuggente Maestro della Cattura, campione della tumultuosa transizione sui ponti di Assisi fra le botteghe cimabuesca e torritiana e quella del giovane Giotto. Si perdono quindi le tracce di questo pittore così caratterizzato, attivo intorno al 1300? Sarebbero necessarie alcune pezze di appoggio e un *trait-d'union*, ma mi chiedo, alto alto, se non possa essere lui il misterioso e per nulla spregevole collaboratore del Maestro di Cesi nella cappella della Croce del 1333, già noto come Secondo maestro della Beata Chiara da Montefalco. Anche questo pittore, che divide pure i riquadri del sottarco col compagno, sembra di formazione ben più antica; la copiosità dei panneggi a fitte piegoline e l'acre espressività dei volti macerati discendono, direttamente o indirettamente, dal Maestro di Sant'Alò.

Gli esiti più originali dell'acculturazione proto-giottesca assiate sono polarizzati nell'area del Ducato dai due maggiori artisti, il Maestro di Cesi e il Maestro della Croce di Trevi, il cui linguaggio si rese sempre più autonomo dalla grandiosa nobiltà dei prototipi giotteschi, caratterizzandosi per una mimica rispettivamente più colorita e colloquiale, ovvero più scarna ed incandescente. Il catalogo di entrambi è arricchito e precisato, abbozzando anche possibili raggruppamenti di fiancheggiato-

ri e seguaci. Per il primo si segnala il recupero di diverse sculture lignee da lui policromate e verosimilmente pure intagliate, per il secondo quello dello spettacolare ancorché frammentario *Calvario* nella controfacciata di Santa Maria a Preci, e per il connesso Maestro della Croce di Visso due Crocifissi dimenticati, nel Duomo di Rieti e in Santa Maria a Preci. Sul Maestro di Fossa si segnala l'attribuzione a lui degli affreschi in San Francesco a Sulmona, raffiguranti *San Ludovico da Tolosa e storie della sua vita*, che mi pare colga nel segno: lo stato di conservazione purtroppo è assai precario, ma l'originalità del tipo, una pala agiografica murale, e la spigliata qualità narrativa rendono l'addizione assai rilevante. Al Maestro della Madonna di Spoleto Delpriori riferisce poi la figura giacente della Vergine puerpera e quella di San Giuseppe nel Santuario di San Nicola a Tolentino, già attribuita da Enrica Neri al Maestro della Croce di Visso.

I materiali offerti in questo libro sono davvero sovrabbondanti e, al di là degli inediti, delle proposte attributive e delle interpretazioni, che potranno essere accolte o contestate, sono sicuro che costituirà una provocazione vitale per far conoscere la specificità di questo particolare paesaggio figurativo e per aiutarci guardarlo con occhi nuovi.

LA SCUOLA DI SPOLETO

I. Confini geografici e confini di studio

L'Umbria è una regione plurale; anche se il suo nome indica chiaramente il contrario e anche se è una delle più piccole d'Italia, non c'è dubbio che al suo interno convivono distretti storici, culturali, linguistici, ma anche economici, assai diversi tra di loro. Si potrà obiettare che quasi tutto il territorio nazionale è in qualche modo simile, in fondo le Marche sono per definizione più d'una, l'Emilia vive con la Romagna, il Friuli con il Venezia Giulia e così via, ma anche se tale caratteristica è condivisa con altri luoghi non vuol dire che non sia giusto sottolinearlo, anche perché in questa particolare porzione dell'Italia centrale le differenze tra zona e zona, città e città sembrano essere più marcate che in altre. È probabile che tutto ciò derivi dal fatto che la forza accentratrice del capoluogo di Regione, Perugia, ora piuttosto visibile sia dal punto di vista amministrativo che da quello economico, non sia stata così forte in passato, ma è anche vero che l'Umbria è, effettivamente, un'astrazione moderna. Foligno non condivide nulla con Città di Castello, Orvieto è molto più una città della Tuscia che del perugino, Terni è fatalmente attratta da Roma e sembra essere al centro di un territorio completamente slegato dal resto. Ora non è il caso di prendersela con la geografia amministrativa che ha creato tutto questo e nemmeno passare in rassegna le differenze interne alla regione, ma la premessa era doverosa per spiegare, e in un certo senso giustificare, i confini geografici di questo lavoro che il titolo stesso sintetizza in Spoleto e la Valnerina. Si tratta in pratica della parte orientale dell'Umbria meridionale, quella più remota, adagiata ai pendii dei Monti Sibillini e accompagnata dallo scorrere del fiume Nera. È un territorio caratterizzato da un'antropizzazione capillare, ogni collina ha il suo paese, la sua pieve, il suo piccolo castello e si raccoglie, almeno nella parte più ad Oriente, attorno ai due capoluoghi maggiori, Norcia e Cascia, nelle cui orbite gravita una miriade di piccoli centri e villaggi. È innegabile però che la capitale culturale, se così si può chiamare, di questo territorio è Spoleto, sede dell'antico ducato e soprattutto della Diocesi. Spoleto, per tutto il medioevo è stato un centro artistico attivissimo le cui testimonianze sono diffuse in una zona che è molto più grande rispetto a quella di cui qui ci si occupa.

La storia dell'arte ha da sempre studiato l'alto medioevo spoletino¹ e ha spesso approfondito argomenti di pittura del XII e XIII secolo, forti di un numero di reperti relativamente alto (anzi, altissimo rispetto a gran parte del resto d'Italia), ma non si è occupata come meriterebbe dell'arte del basso medioevo, soprattutto quella del Tre e del Quattrocento. Queste ultime problematiche non sono state ignorate, ma manca uno studio sistematico che possa cucire il contesto generale, che individui regole e caratteri specifici per lo studio della zona. Questo lavoro prova a farlo per quel che riguarda il XIV secolo, andando a leggere il sistema territoriale e le emergenze artistiche e, quando possibile, attraverso la ricostruzione di alcuni contesti esemplari.

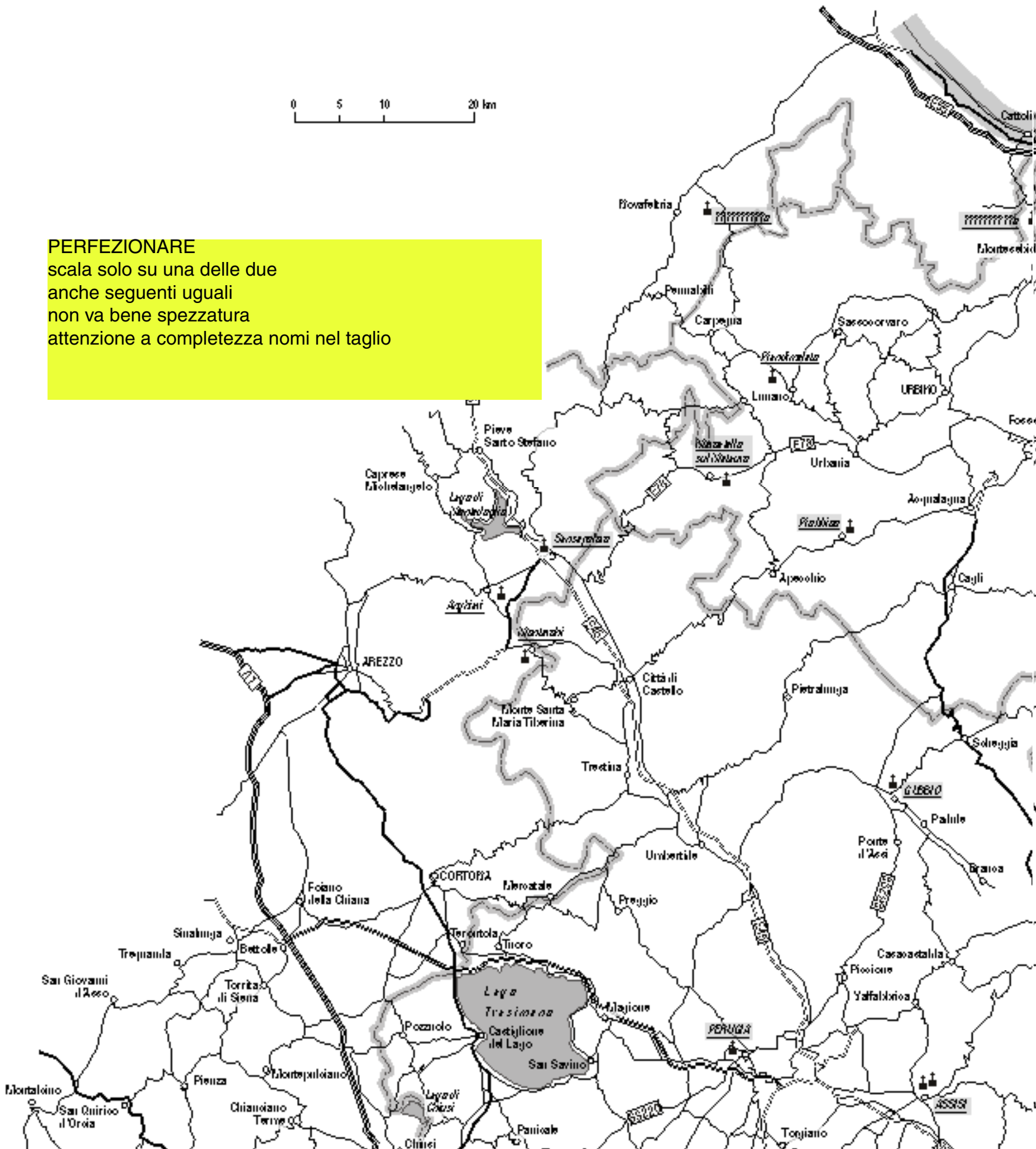
Studiare l'arte a Spoleto e in Valnerina del Trecento significa immergersi nel territorio, scavare dentro il sistema di insediamenti e andare a cercare i pezzi di un contesto stravolto e frammentario, smembrato in pochi musei e centinaia di chiese, significa prima di tutto avere la pazienza e l'entusiasmo della ricognizione sul territorio, spesso infruttuosa, a volte sorprendente.

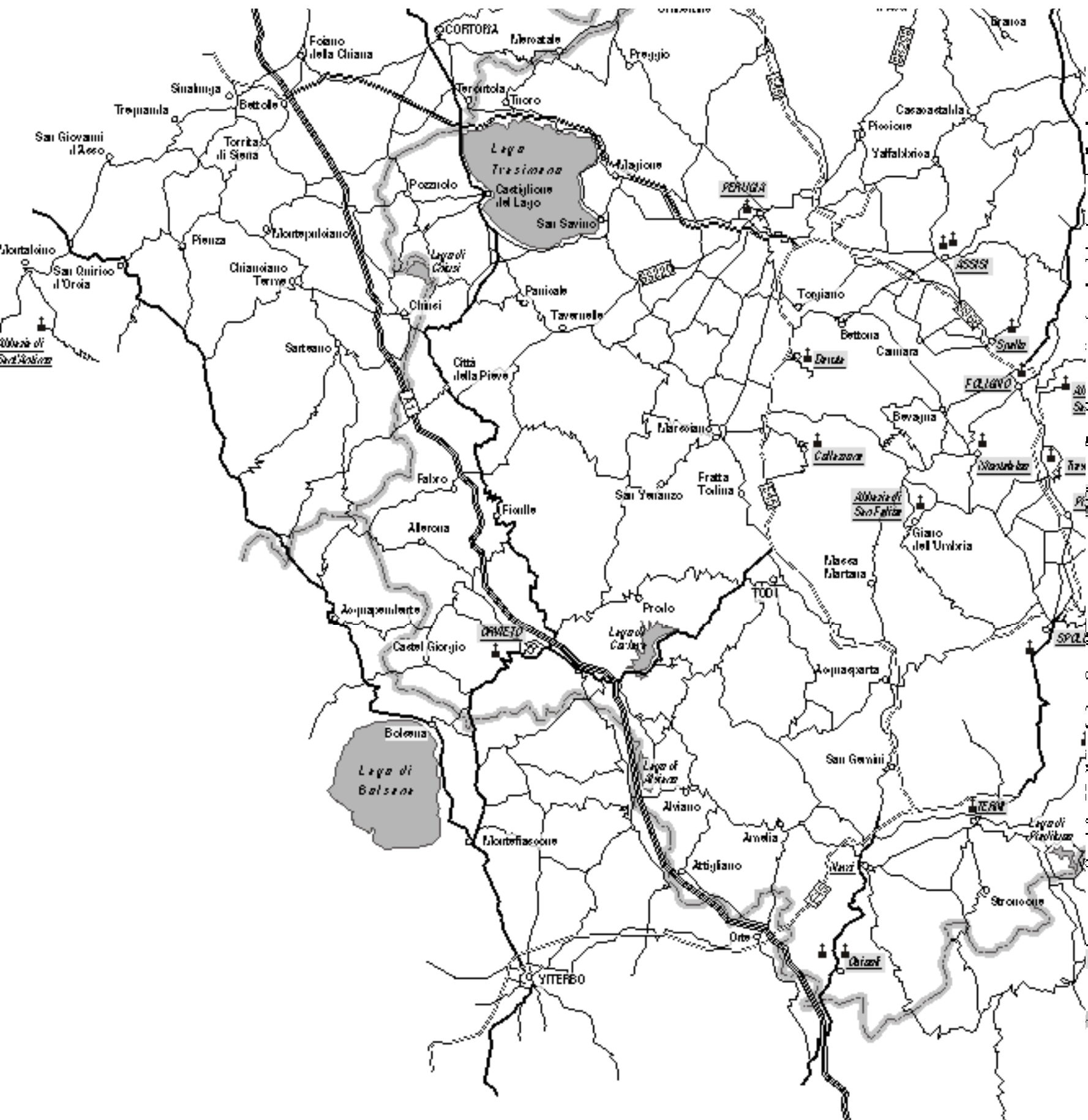
La storia, anche molto recente, racconta che tutta l'Umbria e in particolare proprio quella meridionale addossata agli Appennini è terra di terremoti. Nel corso dei secoli le distruzioni e le ricostruzioni sono state molteplici e i segni di tutto questo sono perfettamente leggibili un po' ovunque. Gli ultimi due eventi, quello del 1979 conosciuto proprio come il terremoto della Valnerina e quello del 1997, tristemente famoso per il crollo delle volte della prima e della quarta campata della Basilica Superiore di Assisi, trasmesso quasi in diretta e in mondovisione, hanno paradossalmente reso un servizio inaspettato allo studio della storia dell'arte locale. I massicci e appassionati lavori di restauro seguiti agli eventi hanno restituito tantissimi nuovi testi su cui lavorare: eclatante è il caso della chiesa di Santa Scolastica a Norcia che celava un ciclo di affreschi con le *storie di san Benedetto* tornato alla luce solo nel 1980² e che è oggi testo fondamentale per capire gli sviluppi di tutta l'arte locale dalla metà del Quattrocento fino al terminare del secolo e punto di partenza di quel *Norcia Style* che era già stato intravisto da Raymond van Marle, che deriva essenzialmente dal passaggio in zona di

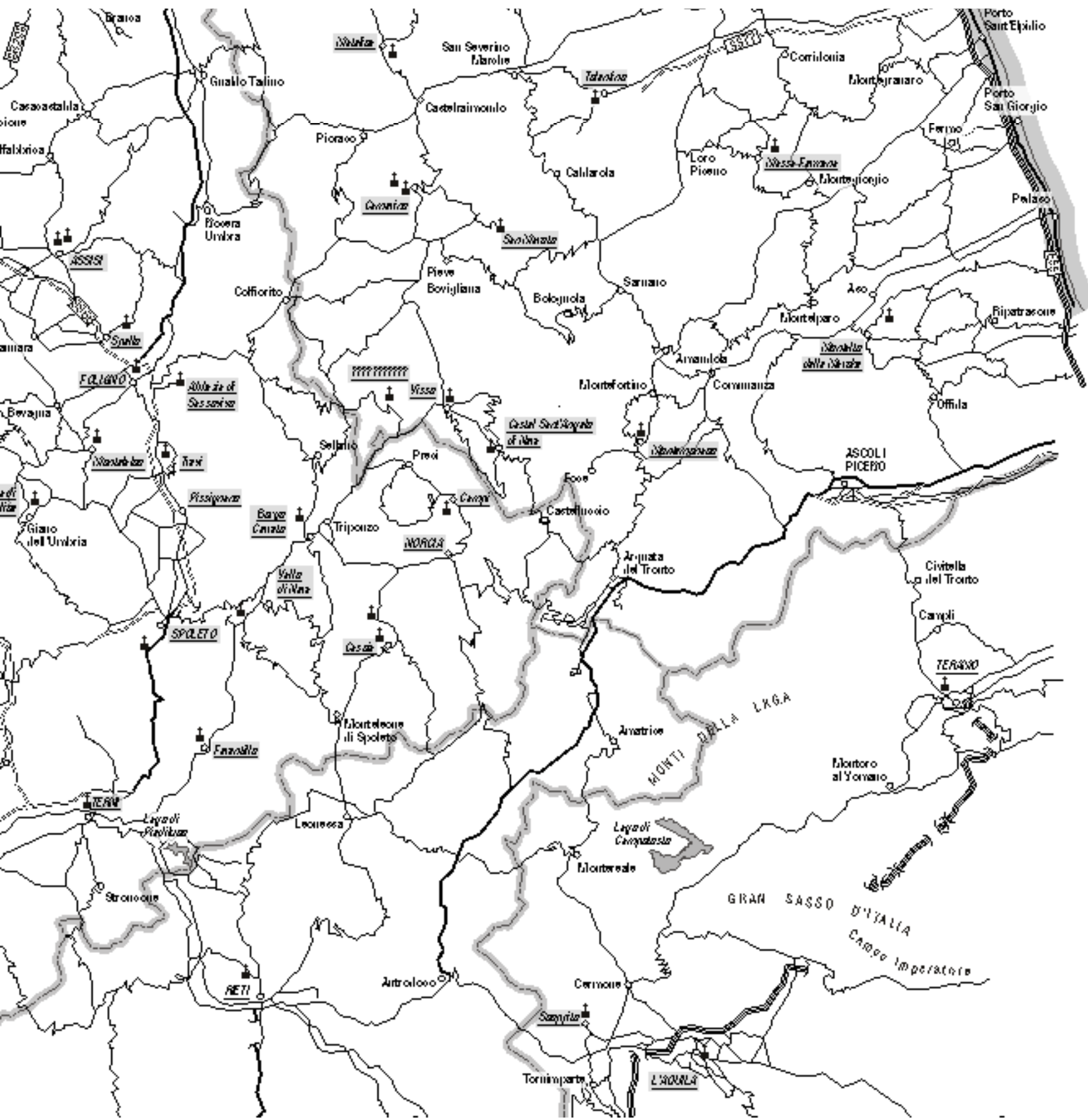
0 5 10 20 km

PERFEZIONARE

scala solo su una delle due
anche seguenti uguali
non va bene spezzatura
attenzione a completezza nomi nel taglio







Bartolomeo di Tommaso e dalla presenza a lungo di Nicola di Ulisse da Siena³.

Anche la pur attenta bibliografia locale, con particolare riferimento ai preziosissimi lavori di Ansano Fabbi e ora di Romano Cordella, va riletta e aggiornata alla luce non solo dello svolgere degli studi artistici, ma anche in funzione della scoperta di nuovi testi e nuove emergenze.

Ovviamente non si parte da zero; nei decenni passati più di uno studioso si è interessato allo spoletino e alla Valnerina tanto che, soprattutto quest'ultima, era assunta in qualche modo a zona esemplare e paradigmatica di un certo modo di studiare il territorio e per comprendere alcune problematiche del rapporto tra centro e periferia, in definitiva della geografia artistica⁴.

In particolare va ricordato come due allievi di Roberto Longhi, sulla scia della sua "riscoperta delle aree minori", partendo dal medesimo punto⁵, si siano interessati della Valnerina in maniera che può sembrare diametralmente opposta. Bruno Toscano da sempre studia il contesto territoriale attraverso una visione a volo d'uccello, che tiene conto delle presenze ma anche delle assenze, del "perduto", ponendo come base metodologica l'assunto secondo il quale si lavora su una percentuale minima di quello che esisteva in passato⁶. I suoi saggi fondamentali sulla fortuna dei primitivi pubblicati negli anni Sessanta⁷ sono lavori tuttora validi e utilissimi e sono ancora alla base dell'ultimo, prezioso, intervento sul *Conservato e perduto* in territorio spoletino apparso sullo scorcio del secolo scorso⁸. In tutta l'attività di ricerca di Bruno Toscano l'attenzione a quanto non c'è più è una costante e se da un lato l'assunto sembra quasi un monito a non cercare leggi generali che possano avere le basi minate da una conoscenza per forza frammentaria, dall'altro ha avuto il merito di gettare luci sulle provenienze degli oggetti studiati e, quando possibile, sul loro contesto di origine.

Inoltre, per Toscano, studiare l'arte di un territorio significa in primo luogo leggere il territorio stesso, non solo antropologicamente (nel senso più ampio del termine) ma anche nelle forme popolari e folkloriche. È il metodo di base delle *Ricerche in Umbria*, attività di studi sull'arte del Sei e del Settecento⁹, condotta sotto la sua regia, che portò ad una mostra, per certi versi memorabile, nel 1989.

Non è un caso che lo stesso Toscano sia tra i promotori e gli autori della breve ma fondamentale collana di studi, *Manuali del territorio*, il cui primo volume, dato alle stampe ancora nel 1977, era dedicato alla Valnerina¹⁰. Un lavoro che non era una semplice trattazione catalografica del patrimonio, come potrebbe sembrare, ma era il frutto di un percorso di studio che restituiva una visione globale di tutta la zona e che è tuttora uno strumento utilissimo per la ricostruzione del contesto di cui in apertura. L'approccio metodologico di Toscano, quindi, è da sempre incentrato su due punti fondamentali, da un lato la considerazione che oggi lavoriamo su una minima parte di quanto era stato prodotto nel passato e dall'altro l'idea che la geografia amministrativa odierna non è in alcun modo sovrapponibile a quella culturale e storica per cui è necessario ridefinire i confini non tenendo conto delle odierne convenzioni territoriali. Sullo sfondo di tutto questo, però, è chiaro che per Bruno Toscano esiste una cultura che è giusto chiamare spoletina, che, almeno per i secoli XIII e XIV, si basa su regole proprie¹², che ha uno stile definito, una tradizione peculiare e che va confrontata e studiata in relazione e in funzione delle maggiori esperienze artistiche contemporanee, come traspare da un suo recentissimo saggio¹³.

L'attenzione al "perduto" e le problematiche di geografia culturale hanno portato frutti interessantissimi nella ricerca, ma non si può non notare come questi siano strumenti metodologici che pongono in secondo piano la filologia artistica, le attività di attribuzione che erano parte fondante dell'insegnamento del pioniere dello studio della pittura umbra del Trecento, Roberto Longhi. Una pratica che aumenta le difficoltà in un territorio che è pressoché sprovvisto di archivi e documenti anteriori alla fine del Trecento, eliminati dal tempo e, ovviamente, dai terremoti. La lista degli artisti e delle personalità artistiche a Spoleto e in Valnerina attivi nel Trecento, purtroppo, è un grosso insieme di Maestri che non hanno ancora, e forse non avranno mai, nome anagrafico e consistenza storica. In questo senso fa impressione vedere come un altro allievo di Roberto Longhi, Giovanni Previtali, inizi ad interessarsi all'arte di questa zona negletta dell'Italia Centrale in maniera quasi occasionale, lavorando con oggetti che

sono completamente slegati dal luogo di origine, utilizzando proprio la filologia, allorché incontrò una misteriosa e affascinante *Madonna col Bambino* lignea alla mostra dell'Antiquariato di Roma e che, a suo dire, ne rappresentava la "gemma nascosta". Da quella scoperta nasceva, in uno studio apparso su "Paragone" nel 1965, il Maestro della Santa Caterina Gualino¹⁴, il primo di una serie di intagliatori sconosciuti alla storia che avevano un linguaggio condiviso, un diffuso senso pittorico delle forme e una comune provenienza geografica, quella che poi sarà la sua *Umbria alla sinistra del Tevere*. Non solo, da quell'articolo, seguito poi da altri fortunatissimi studi pubblicati nei seguenti vent'anni, faceva la comparsa per la prima volta nella storia dell'arte la coscienza dell'esistenza di una scultura umbra del Trecento. Al pari della riscoperta della pittura, come detto avvenuta grazie a Roberto Longhi, Previtali apriva un nuovo mondo, un nuovo terreno di studi. Rileggendo quelle pagine, dopo aver speso qualche anno allo studio di questi argomenti, mi sono quasi sorpreso a vedere come tutto l'impianto del mio lavoro si basi proprio su quel saggio e sulle lucidissime aperture di Previtali, tra l'altro esposte con una semplicità disarmante. Il punto di partenza è un finissimo lavoro di filologia, usata con una delicatezza straordinaria nel descrivere i dettagli stilistici di opere che erano nuove allo studio e perciò di difficile comprensione. Ma al di là di questo, in nuce erano già stati espressi due concetti fondamentali, da un lato l'importanza della policromia nelle sculture che non era solo una decorazione finale ma una vera e propria "collaborazione tra pittura e scultura" che è "tratto [...] assai comune in Umbria", e dall'altro l'esistenza di una cultura francesizzante che è palese nel gruppo di opere che lo studioso aveva raccolto sotto il nome di Maestro della Madonna di Spoleto (con una significativa scelta geografica per il nome) che non deriva, come sempre era stato detto (e come alcuno ancora oggi afferma¹⁵), dalla Napoli angioina, ma più probabilmente "dal settentrione, dove ad Assisi e Orvieto si potevano ammirare alcuni capolavori di purissima arte francese e dove l'Umbria era continuamente percorsa, durante il periodo della cattività avignonese dai funzionari pontifici, quasi tutti francesi". Non a caso per tutta la prima metà del Trecento,

la figura fondamentale per Spoleto è il provenzale Jean D'Amiel, che divenne pure vescovo, ma questo è argomento su cui si tornerà più avanti.

In realtà in quel primo saggio di Previtali non era ancora definita quella che sarà la più fortunata e forse la più interessante tra le intuizioni dello studioso, e cioè la divisione culturale dell'Umbria in due grandi zone separate dal Tevere. Un'idea che arriverà solo all'inizio degli anni ottanta del secolo scorso¹⁶ con le "lezioni sulla scultura umbra del Trecento", e che, a quanto io credo, è valida in maniera quasi assoluta¹⁷. L'Umbria del XIV secolo si divide culturalmente in due diverse aree separate dallo scorrere del Tevere, la zona a destra è la parte con più forte influsso toscano, è l'Umbria di Perugia di Orvieto in cui la scultura è dominata dagli esempi provenienti dal cantiere del Duomo di quella città (e quindi essenzialmente senesi) e la personalità, che si pensa autoctona, più alta è il Maestro di Sant'Agostino, ossia l'autore della stupenda statua eponima e delle sculture del portale di Sant'Ercolano del Palazzo dei Priori di Perugia¹⁸.

A questa parte si contrapponeva l'Umbria alla sinistra del Tevere, quella di Foligno, Spoleto e della Valnerina, che sconfinava fino a comprendere parte dell'Abruzzo e delle Marche, in sostanza le diocesi di Spoleto, Foligno, Ascoli Piceno, Teramo, l'Aquila, Sulmona e Rieti. Una griglia geografica che, come espressamente riportato dallo studioso¹⁹, si basava ancora sugli studi riguardanti la pittura iniziati da Roberto Longhi e che univa, con una "direttrice di comunicazioni interne", Assisi e l'Aquila passando proprio per Spoleto.

Nell'Umbria alla sinistra del Tevere, quindi, la scultura (praticamente solo lignea) era meno "toscana", estremamente più espressiva e caratterizzata dal forte rapporto tra intaglio e policromia, un lavoro simbiotico che è peculiare solo di questa zona. È questa una delle aperture più interessanti di Previtali, i simulacri non erano, potremmo dire, autosufficienti dopo il lavoro dello scultore, ma dovevano essere completati dal colore che non solo ne decorava la superficie ma, in sostanza, ne definiva anche le forme. Erano, usando le sue parole, delle "sculture per modo di dire [...] che un fiorentino o un perugino si sarebbe rifiutato di chiamare tale"²⁰.

In passato è stato Corrado Fratini a riprendere e sviluppare questo spunto: lo studioso, in più di un'occasione ha sottolineato tale particolarità avanzando l'ipotesi di creare delle serie di sculture che si potevano unire ad altrettante serie di pitture, in sostanza, di far combaciare pittore e scultore²¹. Un'ipotesi affascinante che, a mio modo di vedere, apre la via alla vera comprensione della cultura artistica a Spoleto e in Valnerina e che andrà discussa e giustificata, anche approfondendo le problematiche che comporta.

Non è possibile soffermarci ora alla disamina dell'intera bibliografia su questi temi, che verrà analizzata nel corso del testo, per cui si è pensato di prendere in considerazione i capisaldi della storia dell'arte spoletina, coloro che, in qualche modo, hanno tracciato le prime linee critiche per affrontare l'argomento. Appare chiaro che sia il metodo che potremmo chiamare "geografico" di Bruno Toscano, sia quello "filologico" di Giovanni Previtali (che pure sappiamo bene non fu solamente tale), portano a conclusioni simili: nel corso del medioevo si viene a configurare in Italia centrale una sottoregione autonoma che declina la forma d'arte in senso esclusivo e particolare e che ha Spoleto come capitale culturale (o se si preferisce, come centro).

I legami di Spoleto con l'Abruzzo e con le Marche meridionali nel Trecento sono talmente stretti che si possono trovare opere degli stessi artisti da un lato e dall'altro dell'Appennino, così come hanno sottolineato Corrado Fratini²² e Alessandro Marchi²³. Recentemente Emanuele Zappasodi in un saggio apparso su "Spoletium"²⁴, sotto la regia di Bruno Toscano, ha notato come alcune novità assisiati e certi dettagli stilistici sono comuni ai pittori di Spoleto e ai maestri attivi in quella zona delle Marche. Ne deriva che chiarire la cultura del XIV secolo nella zona di cui ci occupiamo, servirà anche per comprendere al meglio la pittura e la scultura del primo Trecento nelle regioni vicine, soprattutto dei contesti lontani dall'influenza riminese.

Che si possa parlare di una pittura spoletina del Duecento è cosa ormai assodata, da Alberto Sotio (che per la verità è attivo ancora nel secolo precedente), a Petrus a Simeone e Machilone, fino al Maestro di San Felice di

Giano e Rinaldetto di Ranuccio, si riesce a ricostruire un comune sentire stilistico, verrebbe da dire una scuola. La stessa cosa la si può dire per la scultura lignea, tanto che sarebbe utile iniziare a definire alcuni manufatti proprio come "spoletini", una definizione che non sancisce solo una provenienza geografica, ma soprattutto un'identità stilistica che anzi raggruppa opere che possono provenire dall'intera area dell'Umbria alla sinistra del Tevere e non solo.

Parlare di un linguaggio spoletino, quindi, non sarà solo appannaggio dell'arte romanica e dell'alto medioevo, cosa chiara da tempo, ma anche della pittura e delle sculture del Due e del Trecento. Tale idea, ossia l'esistenza di una specifica cultura spoletina del XIV secolo è già stata intravista e avanzata da Filippo Todini che a quell'area territoriale e a quel periodo aveva dedicato una sezione del suo prezioso repertorio della pittura umbra del 1989²⁵. Quegli artefici vivono all'ombra di Assisi e del suo cantiere internazionale, ma declinano in senso proprio le novità giottesche, le assimilano in maniera diretta e le piegano per farle aderire alla tradizione locale costruendo un mondo a parte, con regole specifiche e caratteristiche che, in molta parte d'Italia, si considererebbero atipiche.

Si può dire che i pittori di Spoleto aderiscano alle istanze toscane presenti ad Assisi in maniera critica e personale, ma certamente entusiasta. Un dato che scaturisce dalla lettura generale dello svolgere artistico in quella parte dell'Umbria è l'importanza fondamentale della città di San Francesco e della Basilica. Dal cantiere di Cimabue sortisce il Maestro delle Palazze, personalità capace di accogliere in maniera diretta le novità delle pitture del transetto della Basilica superiore, a rimorchio è il Maestro di Sant'Alò, che guarda con attenzione al Maestro della Cattura e alle prime prove di Giotto. Nel cantiere delle storie francescane, probabilmente sugli stessi ponteggi, come ha proposto Andrea De Marchi, era il Maestro di Cesi, il primo dei giotteschi spoletini. La comprensione più profonda del Maestro di Fossa, certamente il maggiore degli artisti presi in considerazione passa per il Giotto della Basilica inferiore, per Simone Martini e per Pietro Lorenzetti in parallelo con Puccio Capanna. Assisi è il vero punto di riferimento.

Anche dall'ipotetica ricostruzione di contesti come il monastero delle Palazze, la cripta di San Ponziano a Spoleto e la chiesa di San Francesco a Montefalco, la centralità di Assisi diventa ancora più evidente.

Si tornerà diffusamente su questi temi, ma vale la pena elencare velocemente le "irregolarità" spoletine più evidenti: in primo luogo, nell'era del polittico scompartito gotico, in questa parte d'Italia si assiste al proliferare di pale d'altare di tutt'altra fattezze, cioè tabernacoli monumentali con una scultura (o più raramente un'immagine dipinta) al centro e ali laterali chiudibili che normalmente raccontavano la storia del personaggio, che sia stata la Madonna col Bambino o un qualche santo, a cui era dedicato l'altare o la chiesa. Un altro dato macroscopico è una sorta di autonomia iconografica che sembra non sottostare alle regole più comuni. Solo per fare alcuni esempi: nel 1211 (o 1212, o 1213), Petrus dipinse per Sant'Antonio di Campi una tavola con un *Cristo crocifisso* con gli occhi chiusi, iconografia che sembra anticipare di più di vent'anni la comparsa del *patiens* di Giunta ad Assisi. Decenni dopo il Maestro di Sant'Alò dipinge nella croce reliquiaria della Pinacoteca di Spoleto un san Francesco canuto e con la barba fluente, figura che, a quanto sembra, era abbastanza eterodossa²⁶.

Gli esempi potrebbero continuare ed arrivare nella Valnerina marchigiana, dove un piccolo maestro anonimo (che sarà forse da identificare con Cecco da Norcia), nelle sue *storie della Vergine* dipinte nell'abside della collegiata di Visso, ha inserito l'inedita scena del banchetto di nozze tra Giuseppe e Maria.

Stupisce infine la pressoché totale assenza della scultura in pietra in epoca gotica; ad una veduta a volo d'uccello sull'intero patrimonio scultoreo trecentesco a Spoleto e in Valnerina, escludendo i parati architettonici (finestre, portali²⁷ e rosoni), ci si accorge che il dato più sorprendente è la quasi completa assenza di manufatti lapidei. Certamente, d'accordo con Bruno Toscano, si deve fare i conti con la dispersione di gran parte del materiale esistito per incuria e l'effetto dei numerosi terremoti che hanno caratterizzato la storia e la conservazione dell'arte in tutta la zona, ma avrà certamente peso anche il fatto che la produzione figurativa che si vuole definire spoletina rifug-

ga la monumentalità e l'ostentazione di forme grandiose e opulente, prediligendo decorazioni di basso profilo, per nulla ridondanti, come le sculture lignee inserite in tabernacoli, i cicli pittorici di racconti parcellizzati e spesso iconograficamente non allineati alla tradizione. Non è un caso che le uniche immagini di dimensioni di un certo rilievo sono i numerosi grandi calvari che popolano le cappelle maggiori delle chiese della zona, dipinti che parlano direttamente allo spettatore, rivolti alla teatralizzazione degli interni e al coinvolgimento emotivo dei fedeli prima che alla decorazione.

Non è difficile quindi pensare che in questo contesto trovassero poco spazio le sculture in pietra o in marmo, come se mancasse la volontà di decorare le facciate delle chiese o i monumenti sepolcrali, che, si vedrà, erano forse costruiti in legno. Una particolarità che si trova solo in questa zona d'Italia, tra l'altro stretta tra due regioni, l'Umbria alla destra del Tevere e la Marca camerte²⁸, in cui invece la scultura del Trecento ebbe grande fortuna e sviluppi paralleli straordinari. Le rare eccezioni si contano sulle dita di una mano e sono due frammenti dell'inizio del Trecento conservati nel Museo del Ducato di Spoleto e le sculture che ornano la facciata della chiesa di San Benedetto a Norcia²⁹, che sembrano essere prodotti che possiamo definire "d'importazione".

A Spoleto si trova un rocchio di una colonna tortile decorato con raffinatissimi motivi vegetali che sembra discendere dallo stile di Giovanni Pisano³⁰. Alla stessa matrice appartiene un capitello figurato con quattro teste di razza e temperamento diverso conservato nello stesso museo. Si tratta di un oggetto fascinoso la cui qualità giustifica la vicinanza al grande scultore toscano, tanto che Vittoria Garibaldi lo ha attribuito ad un suo stretto seguace³¹. Entrambi i pezzi, però, provengono dal lapidario del museo comunale di Spoleto, creato da Giuseppe Sordini alla fine del XIX secolo³² con pezzi di spoglio o erratici, donati da collezionisti e raccoglitori, tanto che oggi diventa praticamente impossibile risalire alla loro origine. Essendo questi gli unici frammenti superstiti di quel periodo, è difficile trovare un contesto di provenienza locale, mentre è più probabile che vengano da un'altra zona, facilmente Perugia.

L'altro episodio di scultura lapidea in Valnerina è la decorazione del portale maggiore di San Benedetto a Norcia. Si tratta di una *Madonna col Bambino* tra due angeli³³ nell'arcosolio del portale d'ingresso della chiesa di San Benedetto, appoggiati all'architrave straordinariamente dipinto a finto marmo, e due figure di santi, Scolastica e Benedetto, ai lati del portale stesso, inseriti dentro belle edicole gotiche a scasso nella cortina della facciata. I panneggi movimentati della veste della Vergine e le posizioni degli angeli, che sembrano in qualche modo debitori a distanza della scultura orvietana, fanno pensare ad una datazione piuttosto avanzata nel Trecento, forse già verso la fine del secolo³⁴, in un momento in cui la specificità della cultura spoletina stava venendo leggermente meno e la stessa Valnerina si stava già profilando come quella regione di cerniera, teorizzata da Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg, come diventerà evidente nel corso del Quattrocento³⁵.

Queste sono le caratteristiche principali, elencate in maniera sommaria, dell'arte del Trecento a Spoleto e in Valnerina, alcune delle quali già codificate dalla critica novecentesca, altre appena accennate e ancora da chiarire. Spiace che in pratica non ci siano documenti archivistici che riguardino gli artisti e che, anche gli splendidi protagonisti di quel periodo, abbiano il destino di rimanere anonimi, a discapito della loro qualità e della reale consistenza nella storia dell'arte. Non è un caso che uno degli studiosi più attenti e raffinati del nostro tempo, Luciano Bellosi, nel suo volume dei Maestri del Colore dedicato alla *Pittura dell'Italia centrale nell'età gotica*, nel 1966, mettesse in copertina un'opera del Maestro di Fossa³⁶. Personalità altissima capace di muoversi a rimorchio della cultura di Giotto ma innestato della grazia di Simone Martini, in perfetto parallelo (anche cronologico) con Puccio Capanna, ma che negli anni di pubblicazione di quel volumetto era un carneade, pressoché sconosciuto agli studi. Il Maestro di Fossa, invece è il vero e grande artista di Spoleto alla metà del secolo, un faro per tutta l'arte a seguire fin dentro il Quattrocento. Tutto lo svolgere della pittura locale si basa sull'insegnamento del Maestro di Fossa, dal possibile Bartolo da Spoleto, il cosiddetto Maestro dei Calvari, protagonista un po' di-

messo alla fine del Trecento, fino agli inizi di Giovanni di Corraduccio. Ad esempio il Mestro di Eggi, che piacque anche a Federico Zeri, fino alla metà e oltre del XV secolo dipingeva guardando al Trecento, riproponendo come un nostalgico attaccamento alle grandezze del passato, modelli e stilemi tipici proprio del Maestro di Fossa.

Note

¹ Lunghissima è la serie di studi pubblicata dal Cisam nel corso del tempo, ma si veda almeno *Atti del IX Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo. Il Ducato di Spoleto*, 1983.

² *Gli affreschi*, 1981.

³ Mi permetto di rimandare a Delpriori, 2008.

⁴ Castelnuovo Ginzburg, 1979.

⁵ L'insigne studioso aveva dedicato all'Umbria e al Trecento un denso corso monografico all'Università di Firenze nell'anno accademico del 1953/1954, seguito da un nutrito numero di allievi tra cui si potevano contare Carlo Volpe, Ferdinando Bologna, Mina Gregori, Giovanni Previtali e Bruno Toscano. Le dispense di questo corso sono state pubblicate postume e sono diventate un libro, Longhi, 1973, che è stato alla base di tutta la ricerca successiva su questi argomenti.

⁶ Sarebbe impossibile citare ogni passaggio ed ogni intervento dello studioso su questo tema, ma si veda come caso paradigmatico Toscano, 2005, con l'eloquente sottotitolo "toccare con mano ciò che manca".

⁷ Per le indicazioni di metodo, ribadite pressoché ovunque dall'autore si veda almeno Toscano, 1963 e Toscano, 1966.

⁸ Toscano, 1995.

⁹ Oltre alla serie completa delle *Ricerche in Umbria*, si veda *Pittura del Seicento*, 1989.

¹⁰ *Manuali del territorio*, 1977.

¹¹ *Manuali del territorio*, 1978.

¹² Oltre alla bibliografia sull'argomento, citata qui e più avanti nel testo, mi pare interessante far notare come Toscano, già nell'introduzione al fortunatissimo *Pittura a Firenze e a Siena dopo al Morte Nera* di Millard Meiss, avesse messo in guardia verso le insidie di utilizzare categorie e parametri "toscani" in territori diversi. Un passaggio che potrebbe passare inosservato, oscurato ai tempi dall'eterna polemica tra Roberto Longhi (e quindi necessariamente tra i suoi allievi) e lo stesso Meiss, ma che oggi si ripropone con estrema attualità.

¹³ Toscano 2007, ripubblicato in Toscano, 2011, pp. 179-209.

¹⁴ Previtali, 1965 e per le aggiunte al catalogo dello scultore Previtali, 1966; Previtali, 1976, pp. 36-38; Previtali, 1984^b; Carli, 1984 e ora, per un sunto critico con bibliografia, L. Arbace in *Antiche Madonne*, 2010, catt. 13-14, pp. 90-95. Giovanni Previtali e poi Enzo Carli hanno dedicato pagine appassionate ed illuminanti a questo scultore che veniva considerato dall'uno il campione della cultura umbra e dall'altro come vessillo tipicamente abruzzese. Al di là della patria, che potrebbe oscillare senza problemi tra l'una e l'altra essendo territori partecipi della stessa cultura, credo che questo autore sia stato sopravvalutato dalla critica ponendolo in testa di serie, anche cronologica, di tutta o quasi la scultura lignea spoletina del Trecento. Mi pare, invece che tutto il corpus, in realtà molto coerente, sia da postdatare fino ad arrivare almeno agli anni 30 e 40.

¹⁵ Il problema verrà affrontato diffusamente più avanti, ma si veda almeno Tomei, 2010.

¹⁶ Previtali, 1982.

¹⁷ Ovviamente esistono alcune permeabilità nella separazione del

territorio, dovuta probabilmente alla forte mobilità degli oggetti d'arte o da altre vicende particolari di cui oggi non abbiamo memoria, fatto sta che, eccezioni che confermano la regola, a Cascia, in pieno territorio "alla sinistra del Tevere" è presente un angelo reggi-candela, di qualità sublime, del Maestro di Sant'Agostino, campione della scultura perugina della prima metà del Trecento, mentre ad Anghiari, nella Toscana dell'alta valle del Tevere, sono presenti almeno tre sculture lignee chiaramente di impronta spoletina, che verranno descritte in seguito.

¹⁸ Sul maestro, oltre a Previtali, 1983, si veda E. Lunghi, in *Galleria Nazionale* 1994, cat. 28, pp. 139-143, dove propone l'affascinante e verosimile identificazione con Ambrogio Maitani, fratello del più famoso Lorenzo. Fratini, 1997, pp. 272-275. Sull'attività di Ambrogio Maitani per Perugia, Silvestrelli, 2003. Da ultima Mercurelli Salari, in *Arnolfo*, 2005, catt. 51-53, pp. 260-261, sostanzialmente accetta la datazione sul 1325 proposta da Lunghi, ma non l'identificazione dell'autore con Maitani, perché non si hanno notizie su una sua attività di scultore.

¹⁹ Previtali, 1982, p. 17.

²⁰ Previtali, 1984^a, p. 30.

²¹ Fratini, 1997, pp. 289-291 e Fratini, 2000.

²² Fratini, 1998.

²³ Marchi, 1995, pp. 120-121, che attribuisce al Maestro di Colle Altino la **Crocifissione** sul fondo della navata sinistra della chiesa di San Salvatore a Campi di Preci. Questa successivamente passata al Maestro di Monteleone da Cordella, 2003, p. 671. La piccola confusione sulla paternità di quella pittura, da risolvere in maniera diversa come si vedrà, indica comunque la vicinanza culturale tra la Valnerina e il camerinese.

²⁴ Zappasodi, 2012.

²⁵ Todini, 1986, pp. 404-407, dove definisce i pittori spoletini del Trecento "pittori più originali e affascinanti del Trecento umbro", e Todini, 1989, pp. 123-158. In realtà lo studioso non fu il primo ad accorgersi di una specificità spoletina tra Due e Trecento, fa davvero impressione vedere come in tempi pionieristici la Sandberg Valvalla, 1929, pp. 739-740, in relazione alla **croce del Museo di Trevi** che io penso del Maestro di Sant'Alò, ne definisse la tipologia con le tabelle laterali figurate e la cuspide con il Dio Padre in trono entro una mandorla come tipica della città del Ducato.

²⁶ Bellosi, 1985, pp. 3-7.

²⁷ Zappasodi-Tigler, 2013, hanno dedicato un denso lavoro per lo studio dei portali trecenteschi dell'ascolano, del fermano e in parte della Valnerina.

²⁸ In realtà fino a poco tempo fa (Zampetti, 1993, pp. 207-216, in part. p. 208), si considerava la scultura di Camerino a rimorchio di quella senese e fiorentina, per cui, ad esempio, nell'**Arca di Sant'Ansovino** vi si leggevano "rimandi all'arte toscana e senese particolarmente evidenti". Recentemente però Palozzi, 2010, pp. 144-149, ha gettato una luce nuova sulla situazione andando ad indagare la maestranza responsabile della costruzione della più grande arca trecentesca nelle Marche, quella di sant'Ansovino ora nella cripta del Duomo di Camerino, riconoscendo al maggiore di quegli

artisti, il Maestro delle Virtù, una formazione all'ombra di Giovanni Pisano, innestata però nella cultura locale e con quella in dialogo.

²⁹ Cordella, 1985, p. 20.

³⁰ V. Garibaldi, in *Arnolfo*, 2005, cat. 41, pp. 244. È interessante notare come questo oggetto non sfugga alla ricerca straordinaria di Toesca, 1953, p. 252, nota 40, che già metteva il capitello in relazione con Giovanni Pisano.

³¹ *Ead.*, in *Arnolfo*, 2005, cat. 44, pp. 248-249.

³² Angelini Rota, 1928, pp. 7-15. Lo studioso riporta inoltre che (*ivi*, p. 61, cat. 301) "altre simile sculture esistono nella Villa Redenta, proprietà del marchese Liborio Marignoli, lungo la via Flaminia." Anche se non sappiamo se tutti i pezzi abbiano la stessa provenienza, è un dato interessante che fa ipotizzare un passaggio in collezione privata anche per i nostri oggetti.

³³ L'angelo di destra è stato recentemente rimosso per lavori di restauro e si è potuto verificare che è completamente falso e databile forse alla fine del XIX secolo, ricalcato forse su quello precedente perduto.

³⁴ Ultimamente Gangemi, 2005, p. 109, nel commentare il complesso monumentale di San Francesco ad Amatrice ha giustamente visto profonde relazioni tra il gruppo scultoreo che orna il fastigio del portale di quella chiesa con la decorazione della facciata di San Benedetto di Norcia. Un confronto che, se stilisticamente non permette di unire in un unico catalogo i due portali, è certamente sintomo di una cultura affine, figlia lontana della tradizione orvietana, mediata probabilmente dalle esperienze recentemente valorizzate, del cantiere della facciata di San Venanzio a Camerino (per cui si veda De Marchi, 2002, pp. 27-29 e Marcelli, 2002, pp. 68-69, dove si presenta l'importante personalità di Armano da Pioraco). La tipologia della decorazione nursina è però singolare, rimane infatti strana la presenza dei due pesanti nicchioni gotici ai lati del portale, che si innalzano a partire dal livello dei capitelli delle colonne dello strombo del portale. Una soluzione che sembra inedita, ma che invece ha un bel parallelo nel Duomo di Sulmona dove, all'esterno del lunettone affrescato dal Maestro della Cappella Caldora, sono presenti due tabernacoli gotici con sculture di santi. Anche in questo caso non è proponibile alcun confronto stilistico tra i due complessi, viste le differenze, soprattutto di qualità, che staccano le statue di Sulmona da quelle di Norcia, ma l'idea di base è certamente la stessa. Una traccia per la datazione della facciata di San Benedetto potrebbe essere suggerita da un documento relativo proprio alla Cattedrale di Sulmona che risale al 1391 e in cui si legge che il vescovo Bartolomeo e il procuratore della fabbrica, da una parte, e il sulmonese Maestro Nicola Salvitti, dall'altra, stipulano un contratto per il rifacimento del rosone e della facciata, utilizzando, tra l'altro, come modello, i lavori già realizzati dallo stesso scultore per la chiesa dei domenicani della medesima città della Marsica (Fucinese, 1996, p. 93). Il portale di San Benedetto, quindi, dovrebbe cadere alla fine del XIV secolo.

³⁵ Castelnuovo Ginzburg, 1979, pp. 317-321.

³⁶ Bellosi, 1966.

II. Premesse e antefatti

L'Umbria alla sinistra del Tevere, così come definita da Giovanni Previtali, è un'entità artistica che non vive solo nel XIV secolo, ma nasce dal Duecento ed è proprio in quel periodo che si sintetizzano le convenzioni, che si studiano le forme e si propongono gli stili che saranno base per l'arte futura.

Per quel che riguarda la divisione geografica la situazione non cambia e quella sottoregione culturale appare valida anche per i secoli precedenti. Ne siano prova la presenza di affreschi di Alberto Sotio a Foligno, i legami, già avvertiti da Miklós Boskovits, che avvicinano il suo *Crocifisso* nel Duomo di Spoleto alla *Madonna dell'Ambro* ora nel Museo Nazionale dell'Aquila¹ e, meno diretti, gli influssi di quella pittura sugli affreschi di San Gregorio Magno

ad Ascoli che sono stati giustamente notati da Furio Capelli².

Allo stesso modo e solo a titolo di esempio possiamo segnalare l'antica presenza nel Duomo di San Ciriaco ad Ancona, punta estrema verso l'Adriatico, di un *Crocifisso* di Simeone e Machilone³, oppure la croce sagomata firmata da Rinaldetto di Ranuccio a Fabriano (fig. 1) e le tavole, recentemente attribuite allo stesso pittore a Matelica⁴, nella chiesa interna del monastero di clarisse della Beata Mattia. Ancora a Rinaldetto mi pare possa essere attribuito il *Crocifisso*, purtroppo mutilo, affrescato nella chiesa di San Francesco a Massa Fermana (fig. 2) e ora staccato ed esposto nel locale piccolo e delizioso museo, un dato che attesterebbe la presenza in loco dell'artista



II.1



II.2

Fig. 2. **Rinaldetto di Ranuccio**, *Crocifissione*, Massa Fermana, Pinacoteca Comunale

Fig. 3. **Petrus (?)**, *Madonna col Bambino e Annunciazione*, Camerino, Chiesa di Santa Maria in Via

Pagina precedente

Fig. 1. **Rinaldetto di Ranuccio**, *Croce*, Fabriano, Pinacoteca Bruno Molaioli

che dunque poteva avere dimestichezza anche con committenti e luoghi marchigiani, forse spinto dalla sua apparente consuetudine con l'ordine francescano⁵. I casi sono molti e l'elenco potrebbe continuare e comprendere la *Madonna* di Mevale conservata a Visso, già messa in relazione agli affreschi dell'abside di San Gregorio Maggiore di Spoleto⁶, e il rovinatissimo e pressoché sconosciuto *Cristo* conservato all'interno della Santa Casa di Loreto⁷, sciupato e annerito, ma d'impianto stilistico chiaramente spoletino, oppure la testa, più antica, di un altro *Crocifisso* conservato a San Leo che Alessandro Marchi ha studiato nella stessa direzione⁸. Credo che anche la venerata *Madonna* di Santa Maria in Via a Camerino⁹ (fig. 3) possa essere compresa guardando verso l'Umbria e in particolare la Valnerina, mettendola accanto al *Crocifisso* firmato da Petrus (fig. 4), datato 1212 e conservato nel Museo della Castellina a Norcia (fig. 5).

Non è questo il luogo per svolgere la disamina stilistica di quella tavola, ma è giusto far notare che Ferdinando Bologna volle studiarla in relazione alla *Madonna* di Sivigliano, opera di un pittore diverso ma certamente affine all'autore dei dipinti di Camerino e Campi¹⁰.

Sempre all'Aquila, in quel Museo, è conservato il *Deposto* di Penne¹¹, una scultura lignea che si inserisce in un gruppo stilisticamente piuttosto omogeneo che fa capo all'esemplare della Galleria Nazionale di Perugia, proveniente da Roncione e datato 1236¹². Su questo tema mi pare importante sottolineare una considerazione di Bruno Toscano e Giovanna Saporì che, nell'introduzione al ponderoso volume sulle *Deposizioni* lignee, isolavano, grazie a caratteri simili come la foggia del perizoma, la posizione delle braccia e l'acconciatura, la serie di manufatti di cui fanno parte il *Cristo* aquilano¹³ e quello ora a Perugia. Tra le conclusioni di quel ragionamento era il fatto che i cinque gruppi ancora in loco si concentrano tra Roncione (nei pressi di Deruta, poco a sud da Perugia) e Penne che rappresenta la punta meridionale di questi confini. Più o meno l'area (con evidenti sconfinamenti verso le Marche e il Lazio, Jesi e Tivoli) che Previtali definì come Umbria alla sinistra del Tevere¹⁴. All'interno di quel territorio, inoltre, esistono altri pezzi che possono ascrivere allo stesso maestro, o almeno, alla stessa bottega che in so-



Fig. 4. **Petrus**, *Crocifisso*, Norcia, Museo della Castellina

Fig. 5. **Petrus**, *Croce di Petrignano*, Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco



II.4



II.5

Fig. 6. **Maestro di Roncione**, *Madonna col Bambino*, Cascia, Museo di Palazzo Santi



II.6

stanza io credo fosse spoletina¹⁵. Al Maestro di Roncione è possibile attribuire la nota *Madonna col Bambino* nel Museo di Palazzo Santi di Cascia (fig. 6), proveniente dalla parrocchiale di Poggioprimesano¹⁶. Il modo di panneggiare liscio e rotondo della veste della Vergine è, a mio modo di vedere, lo stesso del perizoma dei Cristi morti e il confronto tra i capelli del Bambin Gesù di Cascia e quelli, ben conservati, del Cristo di Jesi¹⁷, pare essere una ulteriore piccola conferma.

Un altro nuovo numero di questo raggruppamento è il *Cristus Triumphans* conservato nella raccolta museale di San Giovanni a Montemonaco (fig. 7), sul versante marchigiano del massiccio del Monte Vettore, ma proveniente dalla parrocchiale di San Giorgio all'Isola¹⁸. Al netto della pesante vernice scurita dal tempo, si vede come il volto sia costruito in maniera simile agli altri crocifissi del gruppo, mentre la foggia del perizoma è pressoché identica. Come nei *Deposti* e nella *Madonna* di Poggioprimesano, anche in questo pezzo il lavoro del pittore che ha steso la policromia è fondamentale per la vera comprensione delle forme: i tratti fisionomici sono appena abbozzati e i capelli sono resi soltanto con l'elegante striatura nera che segue l'ondeggiare delle trecce dietro le spalle. La scultura e la pittura, quindi, lavorano in maniera simbiotica, creando delle forme percepibili e concrete, un particolare che nella cultura figurativa di Spoleto è tratto fondamentale.

Alla *Madonna* ora a Cascia era stata legata da Corrado Fratini un'altra *Vergine col Bambino*, anch'essa conservata all'Aquila, nel Museo Nazionale. Si tratta della *Madonna delle Concanelle* di Bugnara, una scultura lignea firmata nel 1262 da Machilone e suo figlio¹⁹ (fig. 8). Anche se sono innegabili le somiglianze anche nella policromia, non sono d'accordo sull'attribuzione perché mi pare che la *Madonna* ora a Cascia sia più antica e che la *Madonna delle Concanelle*²⁰ discenda da quella a distanza di qualche tempo. Tuttavia, l'aver legato quest'ultima ad un contesto spoletino, per il nostro ragionamento è assai importante perché questo artista sarà il medesimo che compare come firmatario di un dossale, ora ad Anversa²¹, e di due *Crocifissi*, uno a Roma in Palazzo Barberini e l'altro già nel Duomo di Ancona, opere siglate da Si-

meone e, appunto, Machilone²². Come già indicato da Corrado Fratini²³, che il Machilone della *Madonna* di Bugnara sia lo stesso presente in coppia a Simeone, è cosa che possiamo considerare certa, in fondo bisognerebbe immaginare due diversi pittori che nello stessa zona e nel medesimo periodo si chiamassero entrambi Machilone, tuttavia quello che qui più interessa è la presenza della firma sul basamento, non solo per la sua rarità e per il nome riportato, ma anche e soprattutto per le informazioni che si possono ricavare (figg. 8a-c). Se infatti è giusta, come credo, la lettura di Fratini, gli autori si definiscono *in primis* come pittori e non scultori, come ci saremmo aspettati. Il dato è stato commentato ampiamente dallo studioso nella stessa occasione ed è stato visto, giustamente, come una traccia per poter avvalorare l'ipotesi dell'identità tra i responsabili dell'intaglio e della policromia²⁴, anche perché l'iscrizione prende tutto lo spazio disponibile del suppedaneo senza lasciare margine per altri eventuali nomi di intagliatori²⁵.

Il gruppo creato da Fratini, che comprendeva anche la *Maestà* di Spello e la *Madonna Bruna* di Visso, una *Madonna* ad Otricoli che non è mai stata riprodotta prima, e un'altra già in collezione privata romana²⁶, si basava sulla condivisione delle stesse caratteristiche culturali delle opere prese in esame, ma a ben vedere, la posizione rigidamente frontale e l'importanza della policromia nella definizione delle forme, sono dati che possiamo ritrovare in molti altri oggetti simili²⁷. È però possibile isolare da quel gruppo una serie di sculture che possiamo attribuire al medesimo artefice, o comunque alla stessa bottega. Si tratta della bellissima *Madonna* di Sant'Antimo²⁸ (fig. 9), quella di Bugnara dell'Aquila detta *delle Concanelle*²⁹ e della *Maestà* di collezione privata già a Roma (fig. 10), ora finita sul mercato antiquario, che presentano, oltre ad una chiara somiglianza generale, la stessa forma della veste della Vergine e gli stessi dettagli della decorazione del trono. La *Madonna* di Otricoli (fig. 11), praticamente sconosciuta, è ora conservata nella chiesa di Santa Maria Assunta dopo anni di restauro, si tratta di un simulacro di qualità assai alta, per molti versi simile al gruppo che qui si esamina, ma con delle differenze sostanziali, intanto il movimento, inedito, del mantello davanti alle ginocchia

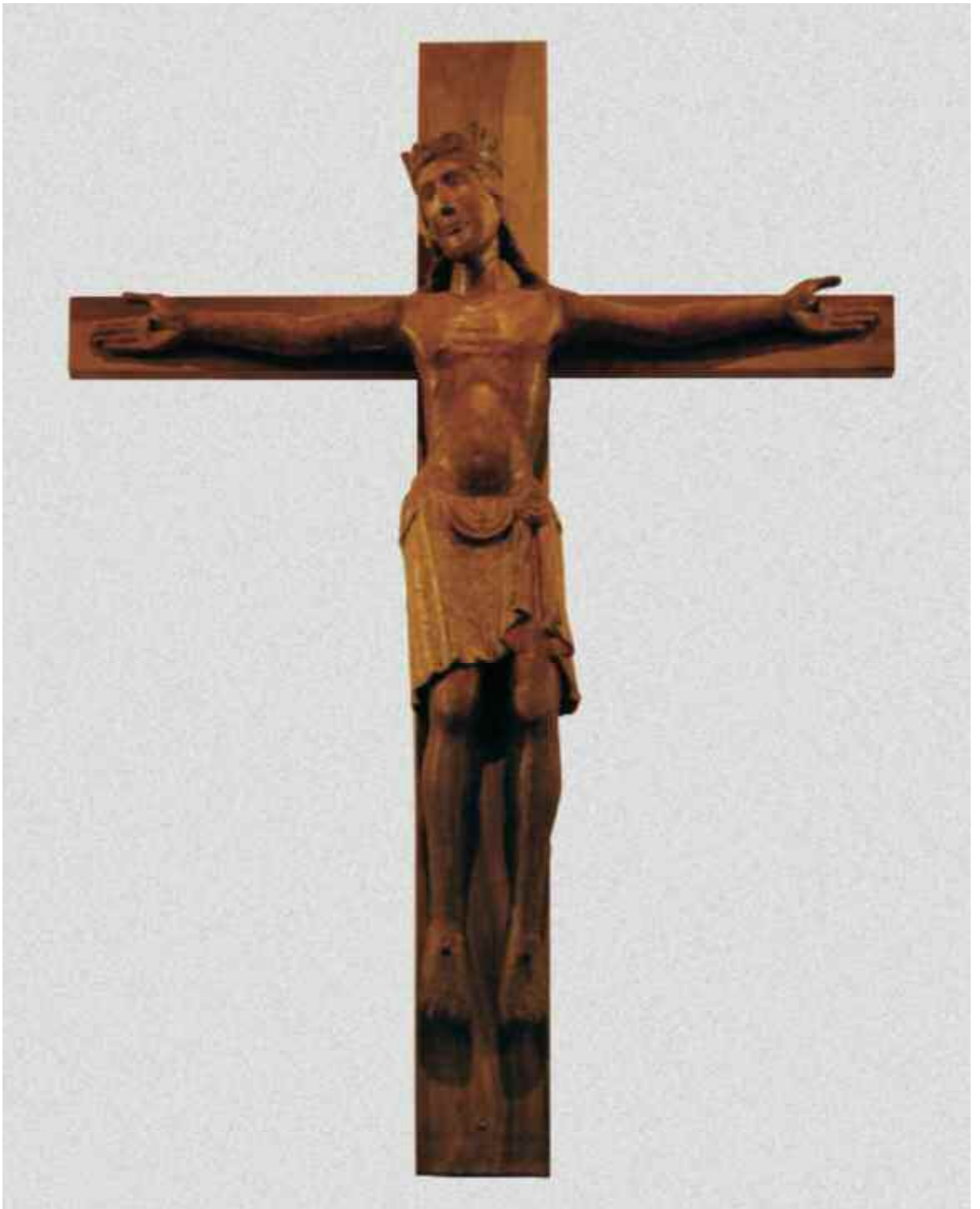


Fig. 8. **Machilone e figlio (?)**, *Madonna delle Concanelle*, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo



II.8

Figg. 8a-c. **Machilone e figlio (?)**, *Madonna delle Concanelle*, particolari della firma, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo

che crea delle piccole onde a scendere, e la struttura della scultura che appare più monumentale delle altre. È probabile che queste differenze vengano da una data più alta rispetto agli altri numeri del gruppo, più vicina al modello della *Madonna* di Poggioprimescasi³⁰. A queste è giusto accostare un'altra opera: la mutila ma stupenda *Madonna col Bambino* presentata nel 2011 alla Mostra di Antiquariato di Palazzo Corsini a Firenze da Chiale di Raccagnigi³¹ (fig. 12). Il confronto tra il volto della Madonna Chiale e quello di Maria nella scultura di Sant'Antimo è impressionante pur nei dettagli più minuti e le due hanno la stessa retina bianca che scende sulla fronte e lo stesso laccio che regge l'acconciatura. Assolutamente identici sono anche i volti dei due Bambini (figg. 13-16) e simili sono le decorazioni delle vesti. Allo stesso modo si possono proporre confronti, per la verità meno parlanti ma ugualmente significativi, con la *Madonna* di Bugnara, in



II.8a



II.8b



II.8c

Fig. 9. **Simeone e Machilone (?)**, *Madonna col Bambino*, Montalcino, Abbazia di Sant'Antimo



II.9

Fig. 10. **Machilone (?)**, *Madonna col Bambino*, Collezione privata



II.10

Fig. 11. Simeone e Machilone (?), *Madonna col Bambino*, Otricoli, Collegiata



Fig. 12. Simeone e Machilone (?), *Madonna col Bambino*, Collezione privata



Il.11

Il.12

Figg. 13 e 15. **Simeone e Machilone (?)**, *Madonna col Bambino*, Montalcino, Abbazia di Sant'Antimo

Figg. 14 e 16. **Simeone e Machilone (?)**, *Madonna col Bambino*, Collezione privata



Il.13



Il.14



Il.15



Il.16

Fig. 17. **Machilone e figlio (?)**, *Madonna col Bambino*, Monterchi, Santa Maria della Pace



Il.17

Fig. 18. **Maestro della Madonna di Visso**, *Madonna col Bambino*, Visso, Collegiata



Il.18

cui si vede ancora traccia delle stesse decorazioni delle stoffe e delle pieghe dei panneggi sottolineate solo da una spessa linea nera.

Affine a questo problema è anche la *Vergine e Bambino di Le Ville* a Monterchi³² (fig. 17) che ha la stessa definizione pittorica delle altre e la medesima idea del mantello di Maria come proposto nella scultura di Bugnara. Lo stato di conservazione, però, ampiamente compromesso nella policromia, non ne permette la corretta comprensione.

Resta da chiarire perché le firme sui dipinti siano di Simeone e Machilone e invece quella sulla *Madonna* datata a Bugnara presenti solo Machilone con il figlio. In assenza di ulteriori dati, possiamo pensare ad una sorta di avvicendamento nella bottega. Le opere pittoriche, infatti, sono più antiche di quel 1262 apposto sul simulacro in Abruzzo. Anche la qualità maggiore della *Madonna* di Sant'Antimo o quella ex Gualino e Chiale inducono a pensare che queste siano più antiche e quindi ancora riferibili al periodo "Simeone e Machilone", mentre le altre, più corrive nell'intaglio e meno curate nella policromia possano essere più recenti e già riferibili alla fase "Machilone e suo figlio".

Anche la *Madonna Bruna* di Visso (fig. 18), a cui gioverebbe un restauro che possa togliere lo strato di vernice scurita sulla straordinaria veste pittorica originale, ha in questa dei dettagli che possono assimilarsi alle opere di Machilone (o di Simeone e Machilone) che si sono descritte sopra, ma la scultura è un po' diversa: il Bambino non è frontale ma tenuto di lato e le sue gambe incrociate, le pieghe della veste sono più marcate e si muovono a zig zag verso il basso, la struttura stessa della statua è più esile e in generale un po' più movimentata. Evidentemente è di un artefice diverso, che in qualche modo condivide la stessa cultura ma non lo stile del gruppo prima isolato. La *Madonna Bruna* di Visso non è comunque un pezzo unico ma ha una gemella, inedita, da poco tornata nella Pinacoteca Civica di Fabriano³³ (fig. 19) dopo moltissimi anni di restauro presso l'Istituto Centrale di Roma. Questa Maestà ha perso quasi tutta la policromia originale e la testa del Bambino è evidentemente rifatta in epoca più avanzata, ma la posizione di Gesù, le pieghe della veste della Vergine, lo scollo del mantello e in generale la



Il.19



struttura della scultura sono identiche all'esemplare di Visso. La presenza a Fabriano non stupisce, visto che nella stessa Pinacoteca (e proveniente da un contesto francescano, lo Spedale del Buon Gesù)³⁴ è il Crocifisso di Rinaldetto di Ranuccio che si ricordava sopra.

Tornando alla *Madonna di Bugnara* e alla sua iscrizione, mi pare che si possa aggiungere un'altra considerazione che ci verrà utile anche successivamente, quando ritroveremo la medesima situazione per manufatti del pieno Trecento. Il fatto che la firma reciti chiaramente DEPINSE-
RUNT va visto in relazione alla funzione di quella scultura. Come da tradizione, le Maestà lignee come questa erano addossate ad una tavola a cui erano legate con cerniere delle ali ripiegabili solitamente dipinte su entrambi i lati, per creare un tabernacolo entro cui era l'immagine scolpita. Di norma su queste ante si raccontava per immagini la storia della Vergine, di Cristo o del santo rappresentato al centro. Questi oggetti erano molto probabilmente sugli altari, anche maggiori, e sono evidentemente un'evoluzione delle *Vita-Icons*, una tradizione che rimarrà viva in questa zona d'Italia per molto tempo³⁵. A mia memoria non esistono oggetti simili ancora integri del Duecento, ma più o meno alla stessa tipologia sono assimilabili i trittici ad ante movibili totalmente dipinti, come la *Madonna col Bambino* di Rinaldetto di Ranuccio ad Assisi (fig. 20), destinata, secondo una recente ricostruzione, al transetto destro della Basilica di Santa Chiara³⁶. Questa avrà forse fatto da modello per altre tavole³⁷ come il *Trittico Marzolini* nella Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia³⁸, la *Madonna del latte* di Gentile da Rocca, firmata e datata 1283, proveniente da Santa Maria ad Cryptas a Fossa dell'Aquila e ora nel castello Piccolomini di Celano (AQ)³⁹ e il trittico di Pittsburgh, nel Frick Art Museum, pubblicato da Todini come opera della cerchia di Simeone e Machilone⁴⁰ ma forse più giustamente opera giovanile di Rinaldetto di Ranuccio, come suggeriva Andrea De Marchi⁴¹. Che questa fosse la forma tipica delle immagini d'altare in questa zona è dimostrato, in un certo senso, anche dall'importante tavola con *Santa Chiara* (fig. 21) dell'omonimo maestro, conservata ora nel transetto meridionale di quella Basilica assisiense ma in origine, probabilmente, issata sopra la trave o il tramezzo del-

la stessa chiesa⁴². Le storie laterali, infatti, sono dipinte entro una cornice che, con sforzo illusionistico, va a fingere le ali di un trittico che si dovevano richiudere a coprire l'immagine centrale.

Che la scultura lignea o la pittura centrale fossero considerate alla stessa stregua, ossia immagini con la stessa funzione, è confermato nientemeno che da san Francesco⁴³ in un passo della *Compilatio Assisiensis*, in cui si racconta che il santo di fronte al vescovo di Terni, spiegando come si dovessero considerare le immagini durante la preghiera, definì dipinti e sculture lignee allo stesso modo, perché *sicut in pictura Domini et beate Virginis in ligno depicta honoratur Deus et beata Virgo, et in memoria habetur Deus et beata Virgo*⁴⁴. In cui i termini *pictura* e *ligno depicta* dovevano definire, per il primo caso, una tavola dipinta e per il secondo una scultura lignea policroma che, a quanto pare, per il devoto dovevano essere equivalenti⁴⁵. Ne consegue che, evidentemente, esisteva il medesimo rapporto tra una figura dipinta della Vergine e una scultura raffigurante lo stesso soggetto. Un'opera, già di pieno Trecento, che sembra confermare questa tesi è la *Madonna col Bambino* conservata nella chiesa di Santa Maria Pian di Porto nei pressi di Todi⁴⁶ (fig. 22), che è una tavola dipinta ma che ha la testa della Vergine completamente scolpita in legno. Evidentemente la relazione tra pittura e intaglio era, in quel periodo e in quella zona, molto stretta.

Rileggendo ora l'iscrizione in calce alla *Madonna di Bugnara*, possiamo pensare che quella firma si riferisse non solo alla scultura, trattata e pensata come una "pittura a rilievo", ma anche alle ante su cui erano dipinte facilmente le storie di Cristo o della Vergine. Se così fosse, quindi, si potrebbe pensare che il verbo DEPINSE-
RUNT stesse a significare che i due avessero prodotto tutta la pala d'altare dall'abbozzo della scultura, alla modellazione con la preparazione in gesso e stoffa fino alla stesura del colore⁴⁷. Oppure, più prudentemente, si potrebbe pensare che quel verbo indichi che il modo di scolpire la figura era assai sommario e che essa acquistava forma compiuta solo dopo la pittura. In entrambi i casi, comunque, si sottende la sostanziale responsabilità dell'intera produzione dell'immagine al pittore.

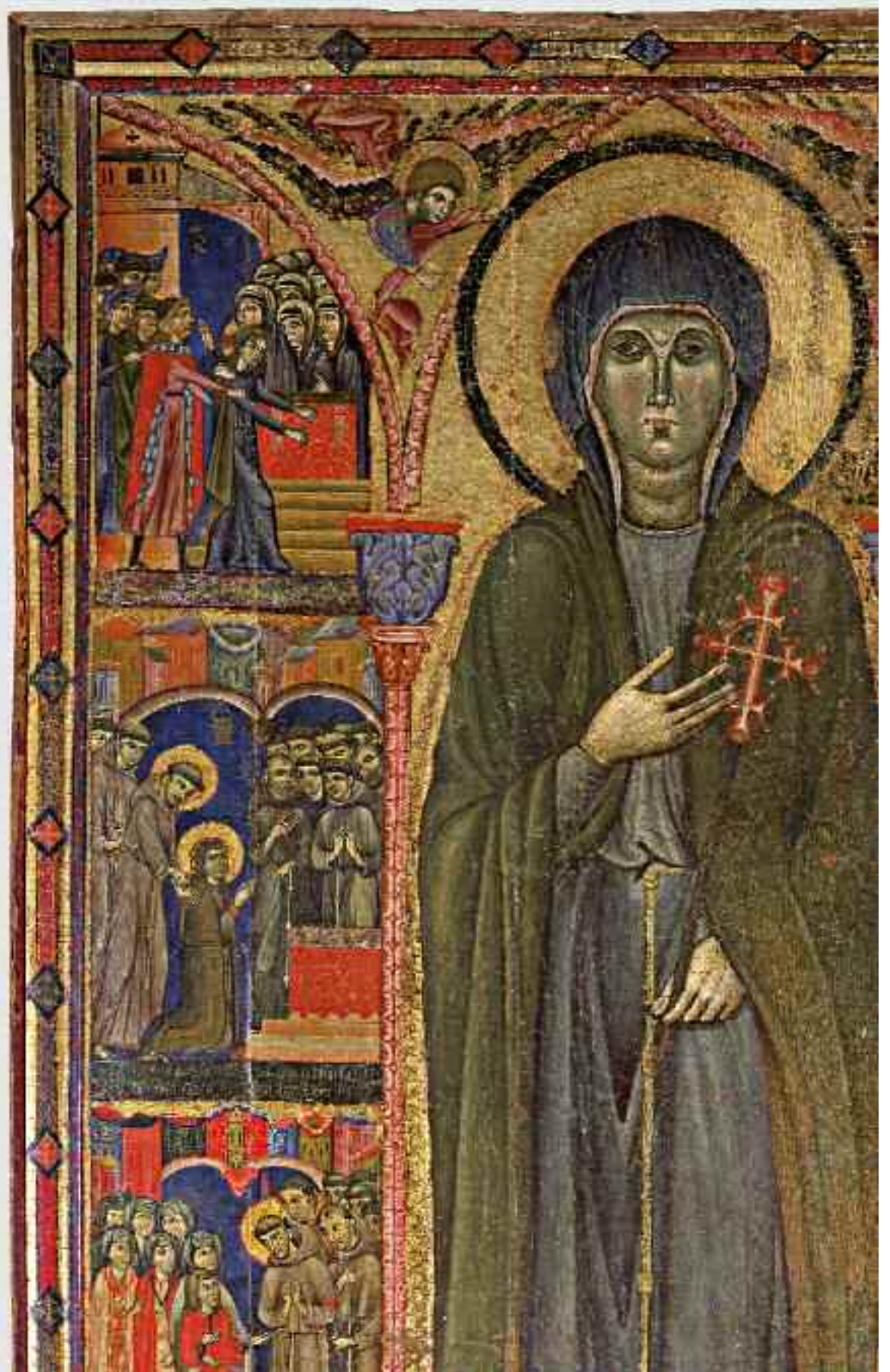


Fig. 21. **Maestro della Santa Chiara**, *Santa Chiara e storie della sua vita*, Assisi, Basilica di Santa Chiara

Fig. 22. **Pittore spoletino del XIV secolo**, *Madonna col Bambino*, Pian di Porto di Todi, chiesa di Santa Maria

A conferma dell'ipotesi sopra espressa, si può evocare un'altra Madonna col Bambino che presenta la stessa situazione dell'esemplare aquilano. Si tratta di una scultura, ancora indagata in questo senso da Fratini⁴⁸, e conservata al Louvre⁴⁹ (fig. 23), firmata da un'altra coppia di pittori spoletini, Giacometto di Paolo e suo fratello Giuliano, altrimenti sconosciuti alla critica. È interessante notare non solo l'identità di formula paleografica rispetto alla Madonna di Bugnara, ma, in questo caso, anche l'importante indicazione geografica che indica la provenienza degli autori proprio da Spoleto. Una qualche difficoltà è fornita dal fatto che nel museo parigino la scultura è considerata falsa. È ovvio che solo un restauro potrà fare luce su questo problema, ma mi pare sia da accettare l'idea di Gaetano Curzi⁵⁰ che invece la considera antica e pure in relazione ad un gruppo di sculture simili, riconducibili allo stesso ambito e, probabilmente, agli stessi autori della Maestà di Parigi.

Questa, tra l'altro, si fregia di una provenienza importante, sappiamo infatti, come già riportato da Umberto Gnoli⁵¹ che ancora nel 1733 era incastonata in una nicchia del coro della chiesa di Sant'Agostino a Gubbio, una data davvero troppo alta per il lavoro di un falsario.

Il primo gruppo creato da Curzi è composto da una famiglia di immagini praticamente uguali, una orrendamente ridipinta a Bucchianico, nei pressi di Chieti e una già a Vaduz, ma poi transitata nella collezione Carlo de Carlo e ora dispersa sul mercato⁵² (fig. 24). Accanto a questo gruppo oggettivamente omogeneo che andrà posto tutto insieme alla fine del XIII secolo (la scultura del Louvre è datata 1294), credo che vada accostata anche un'altra scultura apparsa anch'essa all'asta degli eredi De Carlo nel 2001 a Firenze⁵³ ed è ora di ubicazione ignota (fig. 25); questo esemplare eccelle per lo stato di conservazione anche della policromia che, al netto di qualche eventuale ridipintura, sembra straordinario. Il volto perfettamente identico all'esemplare firmato del Louvre pone questa scultura in stretta contiguità cronologica a quello, ma le pieghe insistite sulle braccia che sembrano retaggio di un linguaggio ancora romanico, spingono un po' indietro la datazione e la fissano forse all'inizio del percorso della coppia di artisti, nei primi anni dell'ultimo decennio del



II.22

Fig. 23. **Giacometto e Giuliano di Paolo**, *Madonna col Bambino*, Parigi, Musée du Louvre (depositi)



SCONTORNARE E
FONDINO SCURO
ABBASTANZA DA
SOMIGLIARE AI
FONDI A FIANCO

II.23

44

Fig. 24. **Giacometto e Giuliano di Paolo**, *Madonna col Bambino*, ubicazione ignota



II.24

Fig. 25. **Giacometto e Giuliano di Paolo**, *Madonna col Bambino*, ubicazione ignota



11.25

secolo⁵⁴. Mi chiedo, infine, se anche la notissima *Madonna di Spello* (fig. 26) non possa essere considerata parte di questo gruppo; un recente intervento di Corrado Fratini⁵⁵ ne fissava la data attorno al quarto decennio del Duecento e la descriveva in relazione al *Deposto* di Roncione e alle *Maestà* umbre più antiche. L'intaglio del volto, assai simile a quello della *Madonna* già De Carlo appena descritta, l'eleganza gotica della decorazione del trono che presenta delle aperture come delle fine monofore con una piccola ogiva in alto, spostano in avanti la possibile datazione della scultura fino agli anni ottanta se non oltre, la inseriscono nello stesso contesto del gruppo in oggetto, forse in testa di serie.

Già trecentesca è invece una coppia di sculture che sono pressoché identiche (figg. 27-28) e che andranno datate entrambe nel primo decennio del nuovo secolo. Una è la bella *Maestà* del Museo del Bargello che condivide con le altre opere l'impostazione rigidamente frontale, la posizione delle mani (identica all'esemplare già De Carlo), il velo che incornicia il volto della Vergine, le lunghe pieghe del mantello sui lati che risalgono fino alle ginocchia della Madre, il modo di fare i piedi, quasi completamente sotto la veste, e pure un particolare non appariscente, ma comunque significativo, come il panneggio terminale del mantello sulle gambe. Le differenze nell'intaglio del volto, nel caso della *Madonna* fiorentina molto più leggero rispetto alle altre, potrebbe essere il segno di un'evoluzione interna al percorso degli stessi artefici o, almeno, della stessa bottega, tanto che credo che questa sia più moderna di qualche tempo e collocabile, appunto, già nel Trecento, come sembra dimostrare tra l'altro la linea elegante già pienamente gotica del velo che incornicia il volto della Vergine. L'altra è una stupenda versione minore nelle dimensioni della scultura di Firenze conservata in collezione privata, identica in tutto, anche nei dettagli del trono, nell'intaglio leggero del volto e nella veste della *Madonna* e per questo databile allo stesso momento.

L'ultimo numero di questo *corpus* è una piccola e deliziosa *Maestà* (fig. 29) leggermente diversa nelle forme ma che condivide con il nostro gruppo l'importanza imprescindibile della policromia per la definizione della struttura, la foggia del trono, la fisionomia allargata e quasi ro-

Fig. 26. **Giacometto e Giuliano di Paolo (?)**, *Madonna col Bambino*, Spello Pinacoteca Comunale



II.26

Fig. 27. **Giacometto e Giuliano di Paolo**, *Madonna col Bambino*, Collezione privata



II.27

Fig. 28. **Giacometto e Giuliano di Paolo**, *Madonna col Bambino*, Firenze, Museo del Bargello



II.28

Fig. 29. **Giacometto e Giuliano di Paolo**, *Madonna col Bambino*, Collezione privata



II.29

tonda dei due personaggi e infine il modo particolare di trattare il velo che sarà anche questo da inserire nel primo decennio del nuovo secolo. Si noti anche che la decorazione del fronte dello scranno della Vergine presenta la stessa monofora ogivata che avevano notato anche nella Madonna di Spello.

A questo punto potremmo attribuire tutto il gruppo a Giacometto di Paolo da Spoleto e Fratello Giuliano, italianizzando il volgare (perfettamente spoletino) Jacobittu apposto sull'iscrizione.

Resta da spiegare, però, perché questa tipologia di ancora mista di pittura e scultura, che ebbe fortuna anche in altre zone d'Italia, in questa parte dell'Umbria si radicò in maniera così forte da resistere alle innovazioni tanto da non cedere mai di fronte alla rutilanza degli ori e alla ricchezza di un polittico scompartito gotico, almeno fino alla fine del XIV secolo e solo in zone di frontiera⁵⁶. È chiaro che si lavora su una percentuale minima rispetto alle opere prodotte in quel periodo e che ogni conclusione potrebbe rivelarsi viziata, ma, ad un'analisi generale del patrimonio di pittura e scultura tra Spoleto e l'Aquila del XIV secolo, il dato che risulta visibile sopra ogni altro è proprio la mancanza di una macchina d'altare su modello toscano o veneto, con figure intere o a mezzo busto⁵⁷.

Non credo che la lontananza dai centri di produzione di siffatti oggetti possa essere una motivazione, anche perché uno dei primi esempi di pseudo-polittico con santi a mezzefigure, archetti aggettanti e cuspidi, come una microarchitettura, anche se ancora non sviluppata, è quello di Vigoroso da Siena per Perugia⁵⁸, che al di là delle differenze culturali, è assai vicina a Spoleto, separate solo dall'estesa pianura della Valle Umbra. Come si vedrà più avanti, uno dei modelli che ebbe più fortuna anche nell'Umbria alla sinistra del Tevere, fu quello del Bambino marciante, che fa la sua comparsa ad Assisi, in Basilica Inferiore, nella Cappella di San Nicola, decorata intorno al cambio di secolo, e in cui compare sopra il monumento sepolcrale di Gian Gaetano Orsini uno straordinario tritico a mezzefigure con finti archetti in aggetto⁵⁹, con Gesù Bambino in piedi che cammina sulla balaustra.

Le motivazioni, quindi, di questa resistenza duecentesca, si dovranno spiegare in altro modo. Credo che più di un

indizio possa venire andando a guardare le fonti che riguardano la Beata Chiara da Montefalco, importante personaggio della storia spoletina all'inizio del Trecento⁶⁰, legata sia alle istituzioni religiose⁶¹ sia a quelle politiche⁶². La prima indicazione di una certa refrattarietà verso le immagini dipinte, sottolineata ultimamente da Elvio Lunghi⁶³, la lascia il suo biografo, il francese Berengario di Donadio da Saint'Affrique⁶⁴, che ci racconta come ella non volesse immagini per pregare, nemmeno nel momento di malattia prima di lasciare questo mondo, perché diceva: "io l'ho nel cuore la croce di Cristo". Ovviamente il passo si riferisce al fatto che alla morte della santa si trovarono i segni della passione incisi nel suo cuore, ma non dovrebbe sfuggire il legame che questo episodio ha con la lettera di San Paolo ai Romani, in cui è l'invettiva contro coloro che "mentre si dichiaravano sapienti, sono diventati stolti e hanno cambiato la gloria dell'incorruttibile con l'immagine e la figura dell'uomo corruttibile" (Rom. 1, 22-23). Concetti espressi anche verso i Corinzi: "è noto infatti che voi siete una lettera di Cristo composta da noi, scritta non con inchiostro, non su tavole di pietra, ma sulle tavole di carne dei vostri cuori" (II Cor. 3, 3).

Tra l'altro questi ideali si sposano bene con una spiritualità fortemente intima e perfettamente in linea con quella dei mistici umbri, da Giacomo da Bevagna, ad Angela da Foligno, alla stessa Santa Chiara, fino a Jacopone da Todi e Pietro da Morrone⁶⁵.

Ma se è vero, come indicato sopra, che la scultura entro tabernacolo era considerata alla stessa stregua di una tavola dipinta, questo veto devozionale avrebbe dovuto colpire anche tale categoria di oggetti. È chiaro però che tra Duecento e Trecento non sia possibile concepire una chiesa senza immagini, almeno quelle indispensabili, un *Crocifisso* e una *Madonna col Bambino*. Inoltre la presenza di modelli alti, come quelli delle basiliche di Assisi, (Crocioni monumentali, Maestà e almeno un trittico con ante mobili), avrà avuto comunque un certo peso. Ma esiste un'altra giustificazione che credo sia piuttosto interessante e in qualche modo risolutiva anche e soprattutto per la fortuna di sculture lignee che non rappresentavano la *Madonna col Bambino*, ma santi, anch'essi entro tabernacoli, anch'essi con le loro storie dipinte ai lati.

Soccorrono ancora alcuni episodi della vita di Chiara Montefalco: Berengario riporta come in tre diverse occasioni ella, nei momenti di estasi, restasse diritta e rigida come una statua di legno⁶⁶. Il rapporto tra l'estasi della preghiera, la santità di Chiara e il legno intagliato credo che valga molto nel riconoscere a quegli oggetti un ruolo particolare. Sembrerebbe quasi che il simulacro ligneo avesse funzione di sostituto del corpo reale, avesse cioè un ruolo di reliquia e verso le reliquie non potesse esistere nessun veto.

Questo modo di affrontare l'immagine, di concepirla come un *medium* molto diretto tra il devoto e Dio ha favorito, e lo vedremo, una notevole autonomia iconografica, che avrà dei frutti interessantissimi almeno fino all'inizio del Cinquecento, ma che trova esempi anche in tutto il corso del XIII secolo. Non solo la singolare diffusione dei *Christi Triumphantes*⁶⁷, ma soprattutto la *Croce* di Petrus conservata nel Museo della Castellina di Norcia e proveniente dalla chiesa di Sant'Antonio di Campi⁶⁸ di cui si è parlato anche in apertura. Il dipinto, firmato e datato, rappresenta un Cristo morto, un'immagine che, se la lettura della data al 1212⁶⁹ è giusta, come credo, anticipa i *Patientes* giunteschi che pare ebbero la loro nascita proprio ad Assisi con la *Croce* per frate Elia, issata sulla trave della Basilica Superiore e datata 1236⁷⁰. Il dipinto di Petrus godette certamente di una certa fama se un orafo del Trecento copiò quel Cristo in una croce astile proveniente da Roccatamburo e ora conservata al Museo Diocesano di Spoleto⁷¹. Alla tavola nursina credo si possa accostare, come già Richter e più ultimamente Scarpellini, la *Croce* della Basilica Inferiore di Assisi, ma proveniente da una chiesa rurale delle vicinanze⁷² (v. fig. 5).

L'autore di questi dipinti non è isolato nel panorama spoletino di quel secolo ed è naturale pensarlo internamente allo sviluppo dell'arte duecentesca di questa zona dell'Umbria. Una linea diretta sembra legare infatti Sotio⁷³, gli autori delle Croci di Vallo di Nera, di Roccatamburo e Spoleto, Simone e Machilone, il Maestro di San Felice di Giano, fino a Rinaldetto di Ranuccio a cui credo vada accostata, nella sua fase giovanile, anche la Croce bifronte della Pinacoteca Vaticana, non a caso un *Christus Triumphans* confrontabile in maniera molto convincente con la

Croce del convento della Beata Mattia a Matelica, ultimamente attribuita proprio al pittore spoletino⁷⁴.

Questi caratteri, una forte bidimensionalità, un gusto per decorazioni corsive ed eleganti e una certa sottesa espressività, si ritrovano anche nelle bellissime miniature dello scriptorium di Sant'Eutizio, ora alla Biblioteca Vallicelliana⁷⁵, ma arrivano a lambire le prove del Maestro delle Palazze⁷⁶, un pittore di una "generazione di mezzo" che partendo da presupposti della pittura del Duecento locale si troverà coinvolto nell'ondata di modernità cimabuesca che informa l'Umbria alla fine del XIII secolo.

Note

¹ Boskovits, 1979, pp. 3-41. In realtà l'attribuzione non è a mio avviso da condividere, ma sono comunque percepibili le somiglianze indicate dallo studioso. Su questi argomenti si veda anche Benazzi, 2002, pp. 177-183, e più di recente, Monciatti, 2005, pp. 17-33, dove si discute anche il nome del pittore, tradito come Alberto Sotio per la lettura della firma ai piedi della Croce. In realtà l'iscrizione è mutila e la denominazione risulta arbitraria, tanto che si potrebbe riferire anche al committente. Lo studioso ipotizza giustamente di poter usare un più prudente Maestro della Croce del Duomo di Spoleto, anche se per consuetudine, pur nella consapevolezza della labilità storica, la personalità artistica in questione si potrebbe continuare a chiamare Alberto Sotio, alla stregua di un'etichetta critica. Sul pittore, con importanti novità, si veda il recente saggio di Romano, 2012.

² Cappelli, 2000, pp. 432-435.

³ Visto nella chiesa di San Ciriaco da Serra 1929, pp. 156-157 e pubblicato da Sandberg Valalà, 1929, pp. 861-862.

⁴ Per il Crocifisso di Fabriano Marcelli, 1997, p. 39 e Fratini, *ad vocem*, 1986, p. 696, per l'attribuzione delle tavole di Matelica, De Marchi, 2009, p. 610 e De Marchi, 2010, p. 93.

⁵ L'affresco fu scoperto nel 1967, restaurato e poi pubblicato l'anno successivo dalla Aliberti Gaudio, in *Opere d'arte restaurate*, 1968, pp. 13-16, che inseriva il lacerto in un gruppo, a suo dire stilisticamente omogeneo, che comprendeva le pitture del criptoportico di Sant'Ugo a Montegranaro (ora descritti e discussi da Conti, Nicheli, Vallascianti, 1998) e altre pitture in Santa Maria inter vineas e Sant'Angelo Magno di Ascoli Piceno (cfr. Dania, 1968, p. 50). Tale insieme di pitture mi pare però molto disomogeneo sia per stile sia per datazione: gli affreschi di Sant'Ugo, infatti, sono datati 1298, certamente troppo avanti per il Cristo di Massa Fermana. Questo è purtroppo assai rovinato, mutilo e segnato dai colpi del martello serviti a far aderire il più moderno strato di intonaco che lo copriva. Molto colore è caduto, l'aureola crucisegnata si intravede solo per i segni della sinopia che sono emersi, così come nella parte del perizoma. A destra si percepisce ancora parte della sagoma di una figura che facilmente era san Giovanni Evangelista dolente. Pur in questo stato di conservazione, la linearità del disegno e la qualità del volto di Gesù suggeriscono dei confronti con pitture spoletine coeve e in particolar modo con il Crocifisso di Rinaldetto di Ranuccio a Fabriano, già nella locale chiesa di San Francesco. Oltre alla comune forma della testa e allo stesso modo di segnare i capelli, al netto della differenza di medium, mi pare che il modo di fare gli occhi con la sopracciglia resa da una linea spezzata e la palpebra allungata e morbida sia praticamente identico. In ugual modo sono presenti gli stessi tic morelliani come i baffetti ai lati della bocca e la barba liquida e quasi trasparente sul viso.

⁶ Toscano, 2002, pp. 65-66.

⁷ Sulla croce Papetti, 1991, pp. 147-150, che già indicava giustamente una matrice spoletina.

⁸ Marchi, in *Arte per mare*, 2007, cat. 37, pp. 104-105. Ancora Marchi, 2007, pp. 62-63, indica che quel Crocifisso mutilo possa essere un prodotto di importazione, ma poi, p. 65, segnala la presenza di alcune Maestà lignee duecentesche nel Montefeltro, da quella di "Sant'Apollinare a Majolo, alla quale si affianca la Maestà conservata nella

chiesa dell'abbazia di Santa Maria del Mutino, recentemente restaurata. Quest'ultima immagine ci appare come una risposta locale alla grande produzione umbra" notando poi che la decorazione della veste dell'ultima scultura era simile a quella del Museo Diocesano di Camerino, ma proveniente da Altino, caratterizzata da un motivo a pallini bianchi disposti tre a tre. Stesso motivo si trova nella Madonna di Belvedere Fogliense e anche in tantissime altre tra Umbria ed Abruzzo. La presenza di queste Maestà fa pensare ad un reale contatto tra lo spoletino e il Montefeltro, probabilmente facilitato dal passaggio per le due zone della via Flaminia, che doveva fungere da corridoio anche per la cultura figurativa.

⁹ Manca uno studio che possa far luce sui molti problemi relativi alla *Madonna di Santa Maria in Via*, un pezzo dalla qualità altissima e dalla conservazione davvero esaltante. Spero di poter uscire presto con uno studio specifico sulla tavola e sull'attribuzione a Petrus che mi pare palese anche solo confrontando le piccole figure dell'Annunciazione posta in calce alla maestà con i dolenti della Croce ora a Norcia. Sulla Madonna Zampetti, 1988, pp. 64-65.

¹⁰ Per cui ora Arbace, in *Antiche Madonne*, 2010, cat. 5, pp. 62-63.

¹¹ Pubblicato da Andaloro, 1987, pp. 13-20; e per cui ora Carlettini, 2004, pp. 121-123.

¹² Fratini, *Ibidem*, pp. 69-71 e ora Garibaldi, in corso di stampa.

¹³ Saponi, Toscano, 2004, pp. 43-46.

¹⁴ *Ibidem*, p. 47.

¹⁵ Mi è già capitato di poter discutere di questo argomento, Delpriori, in *Dal Visibile all'indicibile*, 2012, cat. 8, pp. 187-196, in cui proponevo che il gruppo ora al Louvre, *Le Sculptures Eruopéennes*, 2006, pp. 214-216, fosse quella in origine nel Duomo di Spoleto (Lunghi, 2002, p. 248.). Per gli altri pezzi erratici del gruppo, Mor, 2004, pp. 658-660, in cui esamina i depositi della Collezione Thyssen Bornemisza, di collezione privata americana, oltre al Cristo del Castello Sforzesco di Milano.

¹⁶ Fratini, 1995, pp. 20-21. E in particolare, per la scultura di Cascia, Nardicchi, *Iacopone da Todì*, Milano 2006, cat. V.11, pp. 150-151 e ora Mancini, in *Museo di Palazzo Santi*, 2013, cat. 193, pp. 101-103.

¹⁷ Oltre a Giannatiempo Lopez, in *La Deposizione lignea*, 2004, cat. 12, pp. 207-217, si veda l'accurata analisi di Ballini, 2008.

¹⁸ Per cui Marchi, in *Sacri Legni* 2006, cat. 2, pp. 55-57, in cui notava già la matrice spoletina.

¹⁹ L'iscrizione è stata riletta e commentata ultimamente da Fratini, s.d. ma 2001, p. 19 e sciolta come [A]NNO DNI: M: CC: LXII // M[A]CHILON' (et) CE [- -] A [-] EI(us) FILIV(us) DE[PIN]S[E]RU(n)T HOC OPVS, che è sostanzialmente giusta anche se l'apostrofo dopo Machilon andrebbe letto come abbreviazione di US, così come aveva avvertito Garrison, 1949, p. 54, che sollevava lo stesso problema riguardo la firma sulla Croce allora in collezione privata e ora nella Galleria Nazionale di Palazzo Barberini. Matteo Mazzalupi, che ringrazio, ha provato a sciogliere il nome del figlio di Machilone (per la maggior parte perduto) che non è certamente Ceccarello o Cepparello come proposto da Fratini. Secondo lo studioso, che legge "CO" e non "CE", potrebbe essere Compagnus, un nome diffuso nel Duecento visto che le prime lettere si possono leggere come CONPA, grafia assai comune per COMPA. È significativo anche il nome di un

testimone in un atto spoletino del 1243, trascritto in appendice alla storia del Sansi, che viene letto come COMPATUS, che potrebbe essere un altro nome candidato. Una lettura concorrente è stata proposta da Fucinese, 1991, p. 233, nota 4, che riprendeva quanto riportato da Paolilli, 1968, p. 27 che leggeva ANNO DM MCCLII M(a)G ANTON C PAC ET FILIUS DC S(culpse)RUNT HOC OPUS, in cui i nomi venivano interpretati come Maestro Antonio Pace e suo figlio Domenico. In realtà, guardando le foto pubblicate prima e dopo il restauro in *Tutela dei beni culturali in Abruzzo*, 1983, pp. 13-16, si vede bene che l'iscrizione era stata pesantemente ritracciata e aveva più di una lettera alterata. Tuttavia la lettura di Paolilli e Fucinese è stata considerata attendibile anche ultimamente da Tomei, 2005, p. 187, in cui lo studioso propone prudentemente che i presunti Antonio Pace e suo figlio Domenico siano uno l'intagliatore e l'altro il responsabile della decorazione pittorica. Per un sunto sul problema ora Arbace, in *Antiche Madonne* 2010, cat. 7, pp. 70-71 che accetta la lettura come Machilone e suo figlio.

²⁰ Effettivamente la vicinanza tra le sculture è molto alta, ma l'esemplare di Cascia ha un intaglio più sostenuto, una posizione più movimentata, per certi versi è di qualità maggiore. Certamente se si confronta la policromia del viso di questa Maestà con quella di Sant'Antimo (di cui poi si dirà nel testo) si vede come queste partecipino della stessa cultura, ma non così tanto da appartenere allo stesso gruppo. Differenti sono le mani e le pieghe della veste che negli esemplari considerabili di Machilone sono definite soltanto con la pittura, mentre qui si basano su diverse scale d'intaglio.

²¹ Ma proveniente dalla collezione Tordelli, Toscana, 1966, p. 23, e anche Toscana, 1995, pp. 178-181.

²² Vide il *Crocifisso* in San Ciriaco ad Ancona Serra, 1929, p. 156; per il catalogo dei due pittori, Todini, 1989, I, p. 311, ma senza la *Croce* processionale della Pinacoteca Vaticana, di cui poi si dirà; Massa, 2002, pp. 225-227, propone dei confronti tra la scultura dell'Aquila e le tavole attribuite a Simeone e Machilone del Museo dell'opera del Duomo di Orvieto e del Museo Diocesano di Camerino, proveniente dalla chiesa di San Giusto a San Maroto di Pievebovigliana.

²³ Fratini, n.d. [2001], pp. 20-21.

²⁴ Ibidem, p. 13, ma anche Fratini, 1997, pp. 289-291, e Fratini, 1998, p. 42. Un'idea che segue una prima apertura di Previtali, 1986, p. 9.

²⁵ È difficile avere una norma generale per dire che ogni Madonna col Bambino o santo in piedi esposto in un tabernacolo fosse stato intagliato e dipinto dalla stessa persona, ma l'analisi stilistica di questi rilievi dipinti, essenzialmente delle non-sculture, fa pensare che la strada intrapresa, almeno per l'Umbria alla sinistra del Tevere possa essere quella giusta. Mor, in *Sacre Presenze*, 2010, p. [2], ma f. 1 v, suggerisce cautela in questo senso, pubblicando un gruppo di Maestà praticamente seriali che comprende esemplari a Spoleto e all'Aquila. Ora per una carrellata critica su tutto il gruppo L. Arbace, in *La Sapienza risplende*, 2011, catt. 9-10, pp. 78-82.

²⁶ Questo gruppo fu creato una prima volta in Fratini, 1995, p. 20, ma senza la *Madonna* di Otricoli, aggiunta più tardi, Fratini, in *La Deposizione lignea*, 2004, cat. 18, pp. 297-300, in part, p. 299.

²⁷ Credo che la più antica sia la *Madonna col Bambino* conservata nel

Bayerisches Museum di Monaco di Baviera, nella quale i volti sono appena abbozzati, il faldistorio è dipinto di rosso su una pastiglia a leggero rilievo e dove sul postergale sono ancora presenti i cardini delle ali laterali che dovevano chiudere il tabernacolo. La conta comprende anche la *Maestà* di Recanati, quella del Museo Diocesano di Camerino e, più a nord nelle Marche la *Madonna* di Belvedere Fogliense. Recentemente è stata restaurata la *Madonna* di Piandoli, villaggio nei pressi di Norcia, che ha rivelato la sua veste duecentesca e una cromia straordinaria che ci permette di datarla a poco prima della metà del secolo, entrando così nel novero delle nostre sculture. A questa va accostata l'inedita *Maestà* di Cerreto di Spoleto, che attende un provvidenziale restauro. Il gruppo potrebbe allargarsi e comprendere la *Madonna* di Celano, quella di Ferentillo, di Pescasseroli, di Scoppito e credo anche quella conservata nel Museo del Tesoro di Assisi, come già indicato da Curzi 2011, pp. 36-37. Alla stessa cultura appartiene anche la *Madonna col Bambino* di Anghiari, per cui Materazzi, in *Mater Amabilis* 2012, cat. 3, p. 48.

²⁸ Cfr. A. Bagnoli, in *Scultura dipinta*, 1987, cat. 1, pp. 16-18, che riprendeva lo stesso gruppo di Fratini togliendo però giustamente la *Madonna Bruna* di Visso. Anche Gentilini, 2013, pp. 16-17, riprende in esame quel gruppo notando come "sarà utile approfondire certi scarti stilistici e qualitativi che sembrano distinguere i modi più sottili e vivaci delle Madonne di Sant'Antimo e di Cascia da quelli essenziali, statici e un po' rudi delle Madonne di Spello, Otricoli e Bugnara". Mi chiedo anche cosa possa rivelare il restauro della *Madonna* di San Giorgio di Cascia che, ricoperta da una ridipintura assai pesante, potrebbe in effetti rivelarsi dell'inizio del XIV secolo.

²⁹ Passata in asta Bonhams, Los Angeles, *The collection of sir Daniel Donohue*, 4 aprile 2011 lotto 814 w, come "Spanish Romanesque style carved wood and polychrome decorated figure of the Virgin and Child, probably 13th century", ed ora si veda Mor, 2013, che però non accetta l'attribuzione a Machilone. Lo studioso, inoltre, commentando la firma sulla *Madonna delle Concanelle* (v. p. 31), specifica che a suo modo di vedere questa non è sufficiente per far collimare pittore e scultore nella stessa persona, allargando poi questo discorso a tutta la scultura lignea umbra e abruzzese del XIII e XIV secolo.

³⁰ La cronologia di questo gruppo di sculture è argomento che meriterebbe uno studio approfondito e dedicato, ma a grandi linee possiamo pensare che il 1262 rappresenti il margine basso, visto che le altre sculture appaiono di qualità più alta. Sarebbe il caso di far collimare la serie temporale di queste con le date conosciute delle opere di Simeone e Machilone, per cui comprenderle tutte tra l'ipotetico 1230 apposto in calce al perduto *Crocifisso* di Ancona, il 1257 del Cristo già Bastianelli ora a Palazzo Barberini e quel 1262 di Bugnara, tralasciando il famoso 1199 della *Madonna* di Prete Martino a Berlino, da più evocata come modello di tutta la serie di sculture umbre, ma che oltre ad essere troppo antica, è anche di una cultura diversa, più vicina a soluzioni toscane o dell'Umbria alla destra del Tevere (i dolenti di Cluny e il gruppo di Deposizione di Montone) che a sculture spoletine. Considerando che la *Madonna* di Poggioprincipato del Maestro di Roncione si lega, almeno per stile, al 1236 del Cristo eponimo e che sarà da datarsi al quarto decennio, proporrei di

inserire tutto il corpus di Machilone (e Simeone?) a seguire e perciò tra il quinto e il settimo decennio, considerando in testa di serie la statua di Otricoli e a seguire le altre fino a Bugnara.

³¹ *Collection of Masterpiece*, 2011, s.n.p., cat. 18, ma con un refuso di stampa, che trasforma Machilone in Matilone.

³² Cfr. Refice, in *La bellezza del sacro*, 2002, pp. 94-95 e ora Materazzi, in *Mater Amabilis*, 2012, cat. 5, pp. 52-53.

³³ Marcelli, 2014, p. 61, ne vede giustamente la matrice spoletina fino ad attribuire la policromia a Simeone e Machilone. Per il resoconto del restauro Rodeglia, 2014, in particolare p. 84, dove si nota la vicinanza della policromia con quella che orna la *Madonna Bruna* di Visso. Ad integrazione, per la parte tecnica, Valenzi Nela, Conti, Tocci, 2014. La scultura era anche esposta alla mostra di Fabriano (2014) e accompagnata dalla scheda di G. Benazzi, *Da Giotto a Gentile*, 2014, cat. 58, pp. 230-231.

³⁴ G. Benazzi, in *Da Giotto a Gentile*, 2014, cat. 5 pp. 120-121. Lo Spedale si pensa fondato nel 1456 da Giacomo della Marca (cfr. Campana 2014, pp. 39-40), quindi si dovrà pensare ad una provenienza originaria da un altro luogo francescano oppure dalla locale chiesa di San Francesco.

³⁵ Santi, 1965, pp. 56-58. Lo studioso descrive la *Madonna di Pale*, ora nel Museo Diocesano di Foligno, considerando anche che gran parte delle Madonne lignee del Trecento in Umbria, dovevano avere gli sportelli laterali e la tavola di fondo, “del resto, il tipo di tabernacolo a sportelli richiudibili doveva essere assai diffuso in tutta l’Italia centrale e per un lungo arco temporale”. Per l’Abruzzo, Mariani, 1930, s.n.p. ma pp. 16-17, “per effetto della caratteristica, tradizionale, disposizione della figura entro un grande tabernacolo dipinto, come ancora si vede nel primitivo San Pietro di Caporciano”. Ultimamente Pasqualetti, 2009, p. 91.

³⁶ Lunghi, 1994, p. 195. Lo studioso in realtà non trova una collocazione definitiva nella sua ricostruzione dell’allestimento della Basilica, ma ipotizza cautamente che questo dipinto fosse in origine esposto su uno degli altari del transetto. È De Marchi, 2009, pp. 92-93 a confermare tale ipotesi e a immaginare questa tavola sull’altare della Madonna nel transetto destro della Basilica, posizionata in un punto da cui le clarisse potevano vederla guardando attraverso la grata del loro coro. L’ipotesi di De Marchi è sostanzialmente accettata anche da Coqser, 2013, pp. 72-74.

³⁷ Nel Trecento l’*Incoronazione del Maestro di Cesi* ora al Musée Marmottan, la *Madonna di Vallo di Nera* e della Selvetta e anche la *Madonna di San Damiano* del Maestro del Farneto.

³⁸ De Marchi, 2009, p. 95. Il dipinto fu perfettamente studiato e valorizzato da Boskovits, 1973, pp. 7-10.

³⁹ Lucherini, 1999, pp. 80-89. L’opera è un trittico con sportelli richiudibili che raffigura la *Madonna del latte* al centro e, interpretando le poche tracce di colore che rimangono, le storie di Cristo nei pannelli laterali, dove a sinistra si riconoscono il *Viaggio dei Magi* e l’*Epifania*. Sul pittore anche Piccirilli, 2005, pp. 49-65.

⁴⁰ Todini, 1989, I, p. 341 e immagine, II, p. 17. Lo stesso trittico fu presentato come opera toscana “under Pisan, Lucchese, Florentine and Sienese influence” da Garrison, 1949, p. 124, n° 327 con la foto

anche delle ante richiuse con le immagini di sant’Antonio e san Francesco. Anche la *Maestà* del Museo dell’Opera del Duomo di Orvieto (*Le stanze delle meraviglie*, 2006, cat. 20, p. 68) era inizialmente il centro di uno di questi tabernacoli, la tavola è infatti rifilata malamente in basso, mentre in alto l’arco ad aggetto su cui sono dipinti i due angeli doveva essere anche il segno della battuta delle chiudende laterali. Di queste non abbiamo traccia, ma due piccoli fori alla stessa altezza sui fianchi della *Maestà*, sono i segni di alloggio dei cardini e proprio i lati della tavola hanno ancora traccia della policromia a finto marmo che indica come questi fossero a vista, eventualità che sopravveniva solo con le ali laterali chiuse. Lo stesso si dica della *Maestà* su tavola di Otricoli, pubblicata da Ranucci, 1996, che mi pare essere un dipinto della bottega di Simeone e Machilone e che nella parte alta ancora presenta, a legno nudo, la zona di alloggio dell’arcata ad aggetto che normalmente faceva da battuta alle chiudende, spesso dipinta con figure angeliche.

⁴¹ De Marchi, in *Umbri e toscani*, 1988, pp. 31-38, in part. p. 35.

⁴² De Marchi, 2009, pp. 91-93. Mi chiedo se le due tavolette con san Francesco e santa Chiara e due arcangeli nei depositi della Galleria Nazionale dell’Umbria, (Santi, 1969, cat. 9, pp. 32-33, significativamente come “Seguace del Maestro di San Francesco”, ora Garibaldi, in c.s.) non possano essere un esito cimabuesco di qualche artista transitato in questa bottega: il modo di costruire il volto, il naso stretto, gli occhi separati dai segni a V sopra il naso, riportano a mio avviso ad una matrice più antica, vicina al responsabile delle tavole di Santa Chiara.

⁴³ Come riportato da Lunghi, 1995, p. 32, nota 49.

⁴⁴ *Compilatio Assisiensis*, 1992, p. 28.

⁴⁵ Una conferma in questo senso è data anche confrontando la produzione centro italiana con quanto avveniva, negli stessi anni, al di là delle Alpi, in Francia e, soprattutto, nei paesi scandinavi. Il retablo ligneo lasciava il posto anche in quei paesi al tabernacolo monumentale, dove la figura centrale poteva avere anche la funzione di reliquiario, o, come nel caso italiano, essere considerato reliquia essa stessa. Cfr. *Les Premiers Retables*, 2009, pp. 93-94

⁴⁶ Pubblicata da Santi, 1962, pp. 55-56 e commentata in seguito da Lunghi, in *Verso un Museo della Città*, 1982, cat. VII.3.3, pp.202-203, che notava come “Le caratteristiche dell’opera presentano molti punti di contatto con la scultura lignea coeva, con particolare riferimento alla decorazione policroma a queste usuale”.

⁴⁷ Una particolarità che almeno per il Trecento, sembra essere propria di sola questa zona d’Italia, avendo in altre regioni buoni motivi per pensare assolutamente il contrario. Oltre alla qualità di intaglio di artisti della stessa Umbria, come il Maestro della *Madonna di Sant’Agostino* o la serie di sculture orvietane, si vedano i risultati della mostra pisana *Sacre Passioni*, 2000, dove, ad esempio, Caleca, 2000, p. 124, leggendo una doppia firma sul basamento dell’*Annunciata* lignea di Agostino di Giovanni conservata nel Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, va senza indugio a considerare uno lo scultore, l’altro il pittore responsabile della policromia. In questo contesto si veda anche Baracchini, 2004, pp. 403-421. Purtroppo non abbiamo molti reperti marchigiani tra Duecento e Trecento, ma quelli esisten-

ti, a parte la Natività di Tolentino di cui si parlerà ampiamente, sono piuttosto tardi. Un'apertura al problema nelle Marche è dato dalla *Madonna col Bambino* di San Biagio in Caprile, oggi in collezione privata, pubblicata ultimamente da Neri Lusanna, in *L'eredità di Giotto*, 2008, cat. 19, pp. 132-133, che vedeva nella scultura l'intervento di Allegretto Nuzi limitato solo alla policromia, in polemica con Marcelli, 2004, pp. 115-117, che attribuiva la Madonna direttamente all'artista.

Un'idea completamente diversa è espressa recentemente da Paone, 2011, p. 59 che sottolinea come l'importanza della policromia nelle sculture umbre, e in particolare quelle spoletine, sia il segno dell'intervento di un pittore distinto dallo scultore. La studiosa indica come questo sia documentato molto spesso. In realtà non esistono per il Duecento e tutto il Trecento tra Spoleto e l'Aquila dei documenti che aiutino in tal senso, ma credo che ci si voglia riferire alle firme doppie che appaiono proprio nella *Madonna di Bugnara* e nel *Crocifisso* di Arquata del Tronto. Quest'ultima, però, è molto problematica perché a mio avviso la lettura fornita da Italo Zicari (*frater raineri dominus corpus fecit frater berardus aidavit*) e riportata da Alleva, in *Restauro nelle Marche* 1973, cat. 4, pp. 27-31, in part. p. 28, ripresa da Massa 1999, p. 33, non è del tutto convincente. Si legge infatti solo (FRA)TER RAINERI DOM (...)/ (FRATE)R BERA(R)DUS T AIDA /(...) NU (...) TP (...) SU e dopo la parola AIDA si vedono chiaramente i tre punti utilizzati come segni di spazio tra le parole, per cui non credo che si possa sciogliere in *aidavit*; già Marchi 2006, pp. 34-35, notava che la lettura forzava "la reale presenza delle lettere" e anche se sostanzialmente accettava i due nomi riportati Raniero e Bernardo come gli artefici dell'oggetto, sottolineava come questo sia in realtà una sorta di pittura a rilievo tanto da far "venire il sospetto che non esistessero, al momento e nel luogo specifico di produzione del manufatto in predicato, competenze distinte e differenziate fra intagliatore-scultore e pittore; anzi, lo scultore doveva essere completamente assente". Da quanto detto finora e da quanto si argomenta, mi pare giusto poter allargare il "momento e luogo specifico" a tutta o quasi la produzione di sculture lignee medievali di area spoletina e, per alcuni versi, di tutta l'Umbria alla sinistra del Tevere. In questo dibattito, che non ho la presunzione di riassumere qui per intero, entra un Arcangelo Gabriele pubblicato da Bagnoli, in *Scultura dipinta* 1987, catt. 15, pp. 73-75, che reca in basso la firma dove si legge che l'autore ANGIELUS SCULPSIT ET PINSIT quella scultura nel 1370. Senza scendere troppo in dettaglio, anche considerando la datazione piuttosto avanzata, mi pare importante sottolineare che la necessità di scandire il doppio ruolo dell'autore nel lavorare la scultura sia la base per comprendere la differenza sostanziale con le nostre opere. In quel caso si trattava di una scultura a tutto tondo in cui l'autore orgogliosamente ci informa che poteva ottemperare anche alla policromia, come se fosse un dato in un certo senso nuovo. Nelle Madonne col Bambino qui discusse l'iscrizione ci informa sempre che gli autori DEPINSERUNT le loro opere, come se fossero semplicemente dei dipinti. La pochezza del rilievo e il fatto che queste Madonne col Bambino fossero al centro di un tabernacolo che fungeva come pala d'altare, rendevano le opere tali e quali ad un dipinto, tanto da rendere

superfluo il lavoro di uno scultore specializzato o quanto meno rendeva superfluo indicarne il nome.

⁴⁸ Fratini, n.d. ma 2001, p. 22. L'iscrizione recita IACOBICTUS PAUL(us)S DE SPOLETO ET IULIAN(us) FR(ater) EI(us) DEPI(n)SERU(n)T H(oc) OP(us) A.D. M.C.C. L. X.X.X.X. I.I.I.I. Sarebbe davvero bello poter identificare questi artefici, Giacometto di Paolo da Spoleto e Giuliano suo fratello, in due dei tantissimi maestri anonimi che popolano la scena artistica spoletina del XIII secolo.

⁴⁹ *Les Sculptures Europennes*, 2006, p. 155 cat. Campana 1.

⁵⁰ Curzi, 2011, p. 38, e nota 73.

⁵¹ Gnoli, 1923, p. 171.

⁵² Scalini, in *Un tesoro rivelato*, 2001, cat. 3, p. 42 e *Eredi Carlo De Carlo*, 2001, lotto 154, come "Scultore umbro-laziale". Per una carrellata di immagini si veda anche *Custode dell'immagine*, 1987, pp. 160-166.

⁵³ *Eredi Carlo de Carlo*, 2001, lotto 159. Il gruppo, in effetti, potrebbe comprendere anche altri due esemplari in Abruzzo, una proveniente da Celano e l'altra da Scoppito, entrambe nel Museo Nazionale dell'Aquila (L. Arbace, in *Antiche Madonne*, 2010, cat. 6, pp. 66-67 e cat. 9, pp. 78-79), un'ipotesi che si può solo affacciare per la vicinanza tipologica, ma che lo stato di conservazione non permette di argomentare oltre. Della stessa "famiglia", ma forse non degli stessi autori, è anche la *Madonna della Costa* conservata nel Museo Capitolare di San Lorenzo a Perugia (Betti, in *All'Ombra di Sant'Ercolano*, 2009, cat. 2, pp. 89-91). Oltre alla composizione generale, con la Madonna ed il Bambino frontale, il velo che gira attorno alla testa, la veste di rosso acceso le cui pieghe sono definite solo grazie al pennello, ed il mantello che gira a coprire la parte avanti delle gambe, alcuni dettagli di intaglio sono più sostenuti e meno morbidi, come nei volti. Ovviamente lo stato di conservazione anche in questo caso non permette la giusta lettura, ma mi pare il caso di lasciare aperta l'ipotesi della sua vicinanza al nostro gruppo. Una notizia interessante su questo oggetto è riportata da Elvio Lunghi in uno studio che non ha ancora visto la luce ma che, grazie alla sua gentilezza, ho potuto leggere in anteprima: durante la visita pastorale del Vescovo di Perugia Fulvio dalla Corgna, viene descritta la scultura ancora nel suo luogo di origine, l'altar maggiore della Chiesa di San Clemente a San Giuliano delle Pignatte e si riporta come fosse al centro di un tabernacolo ai cui lati erano due tavole (probabilmente richiudibili) che raccontavano per immagini la storia di Cristo.

⁵⁴ Alla stessa data, ma non allo stesso gruppo, si può attingere anche la bella *Madonna col Bambino* del Museo Lia a La Spezia, già studiata come umbra da Gentilini, in *Sculture*, 1997, cat. 1, pp. 29-35. Questa potrebbe essere un esito dello stesso filone della *Madonna di Bugnara*, ma di un artefice più moderno e attivo forse già nel XIV secolo. Il dettaglio della corona piena e dipinta, differisce da tutte le altre maestà ma è identico nella più tarda *Madonna di Belfiore* ora nel Museo del Ducato di Spoleto, di cui si dirà ampiamente.

⁵⁵ Fratini, in *La Deposizione lignea*, 2004, cat. 18, pp. 297-299.

⁵⁶ Oltre al già quattrocentesco Maestro della Dormitio di Terni, gli unici due polittici tradizionali che ci sono rimasti provengono da una zona di confine come Rieti: il polittico di Luca di Tommè ora in pinacoteca Civica di quella città, datato 1370 e la tavola, già centro di un

complesso più ampio, del 1372, di Lorenzo Veneziano, conservata ora al Louvre, per cui Guarnieri, 2007, cat. 42, pp. 212-213.

⁵⁷ Ad esempio, per la Toscana si veda De Marchi, 2004, pp. 15-44, per Venezia, Guarnieri, 2007, pp. 73-96.

⁵⁸ De Marchi, 2009, pp. 68-69, ora Garibaldi, in cds.

⁵⁹ Gli studi critici sulla cappella iniziano, in un certo senso, da Supino, 1926, pp. 131-135. La vicenda è perfettamente riassunta, fino agli inizi degli anni '80 da Scarpellini, 1982, pp. 312-313, ma si veda in particolare Previtali, 1978, pp. 93-12; Previtali, 1968 (ed. 1974), pp. 83-84; Boskovits, 1971, pp. 43-47; Hueck, 1983, pp. 187-193; Bonsanti, 1983, pp. 199-205; Romano, 2009, pp. 584-596.

⁶⁰ Anche se chiusa nel suo convento di Montefalco, la sua presenza e anche la sua importanza nella vita della capitale del Ducato di inizio Trecento è piuttosto ampia, si veda Nessi, 1968, pp. 27-38 e Ceccaroni, 1985, pp. 124-151.

⁶¹ Il fratello, ad esempio, Francesco di Damiano, fu custode della Custodia Spoletina e poi Ministro della Provincia dell'Umbria, Ferrelli, 1984, pp. 45-47 e Comodi, 1998, pp. 110-111

⁶² La santa era probabilmente legata ai Colonna e sicuramente aveva un qualche rapporto con lo stesso Napoleone Orsini e con il partito ostile a Bonifacio VIII, come ci dice Santi, 2009, pp. 236-239, ma si veda anche Nessi, 1992, pp. 9-24.

⁶³ Lunghi, 2010, pp. 286-288.

⁶⁴ di Donadio, 1991, p. 97.

⁶⁵ Per questi temi e il legame tra mistici e opere d'arte si veda Lunghi, 2000; per Chiara da Montefalco, Lunghi, 2009, per Jacopone da Todi, Bisogni, 2006, pp. 101-107 e Gianni, 2006. Pietro da Morrone, asceto al soglio pontificio come Celestino V, era abruzzese, ma s'è detto come si consideri l'Umbria alla sinistra del Tevere un territorio più ampio degli attuali confini amministrativi che comprendeva anche la Diocesi di Sulmona e L'Aquila. Il suo presunto dialogo con un crocifisso ligneo, poi, come sottolineato da Tomei, 2005, p. 187, lo avvicina anche sotto questo punto di vista agli altri "mistici". Per la diffusione del culto di Pietro Celestino in Umbria in date precoci si veda la tavola di Marino di Elemosina in Galleria Nazionale a Perugia, proveniente dalla Badia Celestina, che propone un'immagine del santo anteriore forse alla sua canonizzazione (Garibaldi, in c.s.). Allo stesso modo, della Beata Mattia Nazarei si tramanda che parlasse al *Crocifisso* di Rinaldetto di Ranuccio ancora conservato nella chiesa delle clarisse del convento di Matelica.

⁶⁶ Di Donadio, 1991, pp. 22, 40, 42, come già riportato da Lunghi, 2009, p. 289.

⁶⁷ Benazzi, 1983, p. 6.

⁶⁸ Per cui ora Nardicchi, in *Iacopone da Todi*, 2006, cat. V.7, pp. 142-143.

⁶⁹ La tavola fu presentata da Sandberg Vavalà, 1926-1927, pp. 764-776, e Eadem, 1929, ed. Roma 1985, pp. 732-733 che proponeva di leggere la data 1241 o 1242, così come Garrison, 1949, p. 207, n° 530. Solo Gaeta, 1955, pp. 18-19, proponeva di leggere 1212 o 13. La data più bassa fu però accettata anche da Fabbri, 1963, pp. 222-223, da Boskovits, 1973, p. 29, nota 11, e mai più messa in discussione, tranne che da Marques, 1987, p. 28 e da De Marchi, *Umbri e Toscani*,

1998, p. 35. In effetti la vicinanza ai modelli e allo stile di Alberto Sotio sarebbero davvero inspiegabili nel 1241 in un dipinto di qualità come la *Croce* di Campi in un momento in cui fiorivano Simeone e Machilone, affatto lontani da Petrus. In più la scansione regolare degli spazi tra i numeri romani che formano la data, a mio modo di vedere non permette di comprendere come prima lettera dopo la X una L, mentre è più probabile che si tratti di una I. Si potrebbe obiettare che dopo la seconda I c'è spazio per altri segni per cui la Croce potrebbe essere del 1213 o addirittura del 1214. È necessario comunque inserire questo dipinto nel secondo decennio del Duecento. Per un sunto critico e bibliografico sulla questione si veda Utari 2014, pp. 181-182, nota 27.

⁷⁰ Servus Gieben, 2001, pp. 405-418 e Lunghi, 1995, p. 43-75.

⁷¹ Per cui Nardicchi, in *Iacopone da Todi*, 2006, cat. V.43, pp. 216-217. Irene Sabatini, che ringrazio, mi segnala che questa croce fa parte di un gruppo più ampio che lei sta studiando e che si definisce solitamente con un po' troppa approssimazione, sulmonese.

⁷² Scarpellini, 1980, cat. 1, pp. 33-34 e più ultimamente Monciatti, 2002, pp. 411-412. Il problema andrà certamente rivisto con più calma, ma credo che le differenze tra le due croci, alla cui base è la cautela dell'autore, siano da attribuire allo scarto cronologico tra le due, con la *Croce* di Campi ancora del secondo decennio e quella di Assisi databile almeno a quello successivo, e dal fatto che probabilmente il *Crocifisso* di San Damiano, da cui prende anche le popolose tabelle ai fianchi di Cristo. Anche Sandberg Vavalà, 1926-1927, p. 776, nota 6, definisce il pezzo ora ad Assisi come una "Croce che ha una grande affinità con quella di Campi."

⁷³ Che per una critica corretta andrà visto immerso in una circolazione di idee più ampia, non solo umbra o umbra alla sinistra del Tevere. Le relazioni con l'ambiente romano che Boskovits, 2010, p. 10, ha ultimamente messo in evidenza pongono la croce del Duomo di Spoleto come uno dei nodi fondamentali dello sviluppo della pittura romanica in tutto il centro Italia. È vero però che l'esperienza di Sotio, dell'autore del *Cristus Triumphans* del Museo del Ducato di Spoleto e dei loro migliori seguaci, da Petrus fino a Simeone e Machilone e al Maestro di San Felice di Giano, va letta come un flusso continuo di forte originalità che andrà considerato come un frutto propriamente spoletino.

⁷⁴ Per la croce vaticana Toscano, 1995, pp. 227-229, Todini, 1989, p. 311, la inserisce nel catalogo di Simeone e Machilone.

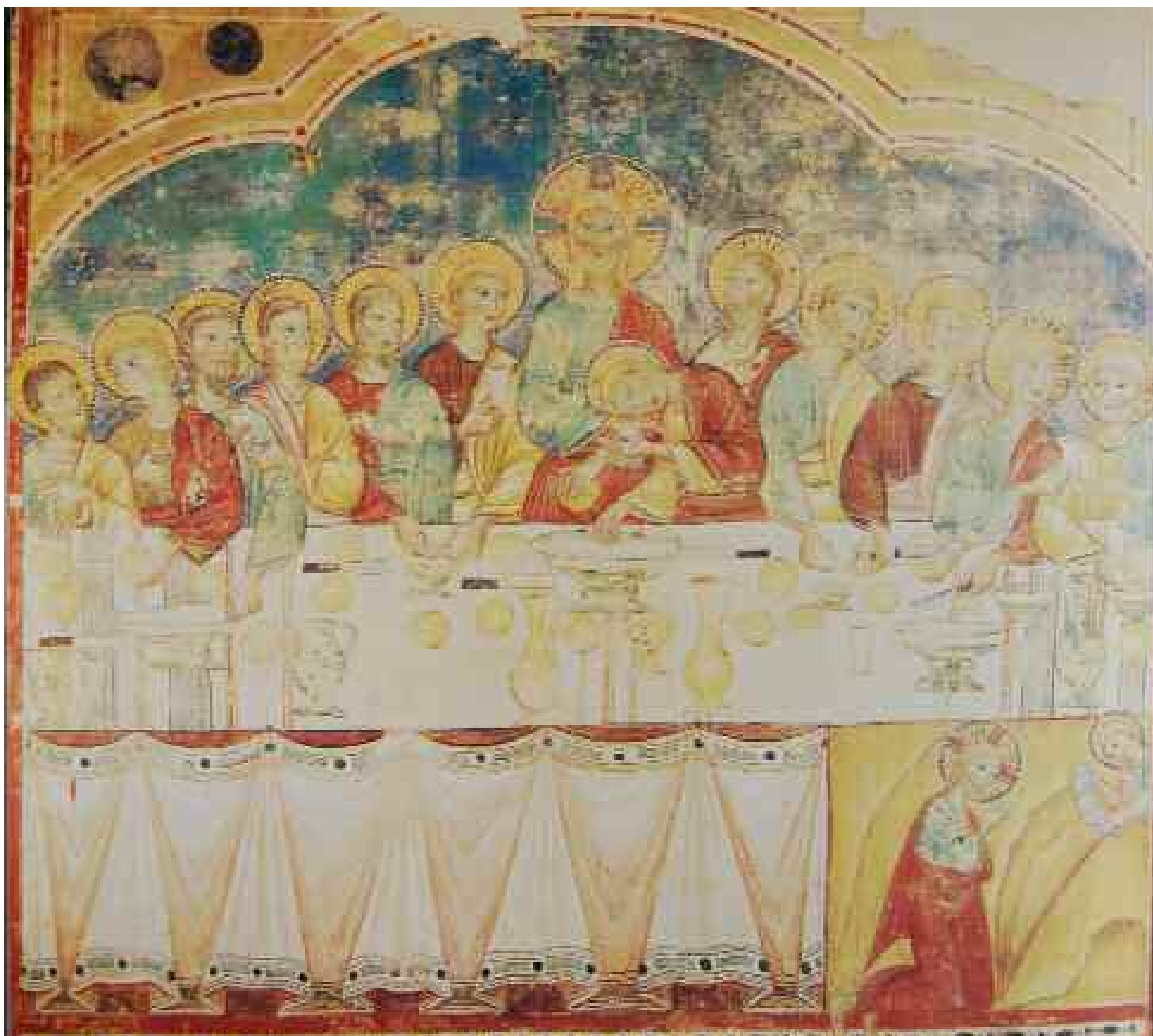
⁷⁵ Lunghi, 1984, pp. 85-87; Gandolfo, 2003, pp. 134-137 e ora Corso, 2002, pp. 77-95.

⁷⁶ Toscano, 1983, p. 331. Sul Maestro delle Palazze: Toscano, 1974; Toscano, 1981. Più ultimamente con bibliografia: Fratini, *ad vocem*, in *La Pittura in Italia*, 1986, II, p. 612.

III. La centralità di Assisi e le radici del Trecento spoletino. Il Maestro delle Palazze

Al momento di pubblicare i frammenti degli affreschi delle Palazze di Spoleto (figg. 1-7) Bruno Toscano ne sottolineava giustamente i caratteri fortemente cimabueschi¹ e legava la cronologia di quelli con la presenza in Umbria del pittore fiorentino. Un problema che è ancora aperto,

perché ruota attorno alla dibattuta cronologia degli affreschi della Basilica Superiore. Tradizionalmente si fa risalire l'inizio dei lavori al pontificato di Niccolò III (1277-1280)², in sostanziale controtendenza rispetto a quanto decretato dal Capitolo di Narbona del 1260, secondo le



III.1

Fig. 2. **Maestro delle Palazze**, *Crocifissione*, Worcester (Mass.) Worcester art Museum

Pagina precedente

Fig. 1. **Maestro delle Palazze**, *Ultima Cena e Orazione nell'orto*, Worcester (Mass.) Worcester art Museum



III.2

Fig. 3. **Maestro delle Palazze**, frammento di una *Crocifissione*, Worcester (Mass.), Worcester Art Museum

con motivi di stile interni al catalogo di Cimabue, considerando la decorazione della Basilica un progetto unitario e appellandosi al fatto che, a suo modo di vedere, nella pittura umbra l'influsso del fiorentino sia limitato a pochi, sporadici, esempi⁵. Una possibile conferma alla sua idea è data dalla pubblicazione di un documento che sembra essere quasi risolutivo: si tratta dell'ormai famoso



III.3

cui *Constitutiones*, in ottemperanza agli insegnamenti pauperistici di Francesco, le chiese dell'ordine non dovevano essere decorate³. Il cantiere si sarebbe poi interrotto⁴ fino all'ascesa al soglio pontificio di Niccolò IV (1288-1292), primo papa francescano, che volle affrescare l'intera aula della Basilica Superiore. Secondo questa proposta, l'intervento di Cimabue si dovrebbe collocare all'altezza della prima tranche di lavori, intorno al 1277-1280.

Luciano Bellosi, però, sostiene da sempre l'idea che il cantiere assisiatese non inizi, nella sua interezza, prima del 1288, cioè con Niccolò IV, giustificando questa post-datazione

Fig. 4. Maestro delle Palazze, *Giudizio Universale e Madonna della Misericordia*, Bryn Athyn, Glencairn Museum



integrare l'angolo

Fig. 5. Maestro delle Palazze, *Annunciazione*, Bryn Athyn, Glencairn Museum



III.5

Religiosi viri, un trattatello databile tra il 1310 e il 1312, pubblicato da Cooper e Robson nel 2003, in cui si diceva chiaramente che la decorazione delle Basilica di Assisi “*dominus Nicolaus IV fieri precepit propter reverentiam Sancti cuius reliquae iacent ibidem*”⁶.

È però altrettanto vero quanto dice Elvio Lunghi quando sottolinea come le opere cimabuesche in Umbria segnalate da Bellosi siano in realtà tutto quanto rimane di quel periodo⁷. Un dato che toglierebbe la prova *e silentio* e che trova conferma in una Crocifissione nel Palazzo del Popolo di Todi, fortemente influenzato dall’artista fiorentino e

Fig. 6. Maestro delle Palazze, *Derisione di Cristo*, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto



III.6

databile al 1286⁸, due anni prima del pontificato di fra Girolamo Masci.

Il problema non è di facile soluzione anche perché se da un lato si deve interpretare giustamente il *Religiosi viri*, dall’altro si dovrà pur tener conto che in effetti la capillarità dell’influsso di Cimabue è stato piuttosto importante e coinvolge con una certa forza non solo gli artisti locali e vicini ad Assisi. Si noti, solo per fare un esempio, come la posizione delle mani di san Francesco nelle due ben note tavolette della Galleria di Perugia⁹ (fig. 8) sia presa di peso dal San Francesco dipinto accanto alla Maestà nel

Fig. 7. Maestro delle Palazze, *Natività*, già Spoleto, chiesa di Santa Maria inter Angelos (prima dello strappo)



III.7

transetto della Basilica Inferiore (fig. 9), anche se è evidente la ripresa intenzionale di un modello devozionale. Ancor di più appare sorprendente il riflesso del linguaggio del pittore toscano in un rovinatissimo ciclo di affreschi che decora una piccola chiesa sperduta nel comune di Sefro, in mezzo all'Appennino che divide Umbria e Marche. Nella cappella cimiteriale di Agolla, villaggio di quella località, un modesto pittore dipinse sulle pareti un ciclo di affreschi in cui ad uno stile che potremmo dire ancora spoletino, sulla scia di Rinaldetto di Ranuccio, unisce delle soluzioni che discendono proprio dagli affreschi del

transetto della Basilica Superiore di Assisi, come la presenza di un fregio a girali vegetali, una certa spazialità, anche se empirica e con qualche stento, e la presenza di una incorniciatura delle scene a mensole aggettanti che non sono ancora "giottesche", ma che mi pare possano essere prese proprio dai tentativi di Cimabue¹⁰.

La soluzione che appare più percorribile, dunque, è quella di una datazione dell'intervento di Cenni di Pepi alla fine degli anni settanta del Duecento, in un momento che potremmo dire di passaggio nella pittura umbra e in particolare spoletina. Erano infatti ancora attivi Rinaldetto di Ranuccio e il Maestro di San Felice di Giano, pittori eredi della grande stagione duecentesca e del linearismo locale; da questo contesto parte il frescante delle Palazze. In quel convento femminile, l'artefice aveva dipinto affreschi in due diversi ambienti. Al pian terreno c'erano due scene con la *Madonna col Bambino tra i santi Francesco e Chiara* e una *Crocifissione* al primo piano era un complesso ciclo di pitture che rappresentavano storie di Cristo, ma anche un *Giudizio Finale* e una *Mater Misericordiae*. Nel primo importante contributo sul pittore, Bruno Toscano ne sottolineava la vena narrativa¹¹ e la forza espressiva prendendo ad esempio soprattutto la scena della *Derisione di Cristo*. Questa appare legata alla più genuina cultura spoletina che del rapporto diretto con lo spettatore (e il devoto in particolare) faceva il suo tratto più indicativo.

Purtroppo gli affreschi eponimi sono stati oggetto di una tipica vicenda di dispersione del patrimonio, ricostruita ancora da Toscano, e ora sono ora divisi tra musei e collezioni di mezzo mondo¹². Quegli studi, pubblicati negli anni settanta del secolo scorso, venivano a seguito del restauro di quel che rimaneva dell'antico convento delle clarisse di Santa Maria *inter angelos* e del recupero dello strato di intonaco che i furti degli anni venti avevano lasciato sui muri con ampie tracce di colore¹³. Nell'archivio della Soprintendenza di Perugia si conserva il materiale fotografico dell'intervento e un piccolo rilievo degli spazi, disegnato da Francesco Santi, che mi sono stati resi noti generosamente da Francesca Cristoferi. Da questo materiale si capisce come il Santi avesse ricostruito la collocazione degli affreschi nelle sale superstiti dell'antico mo-

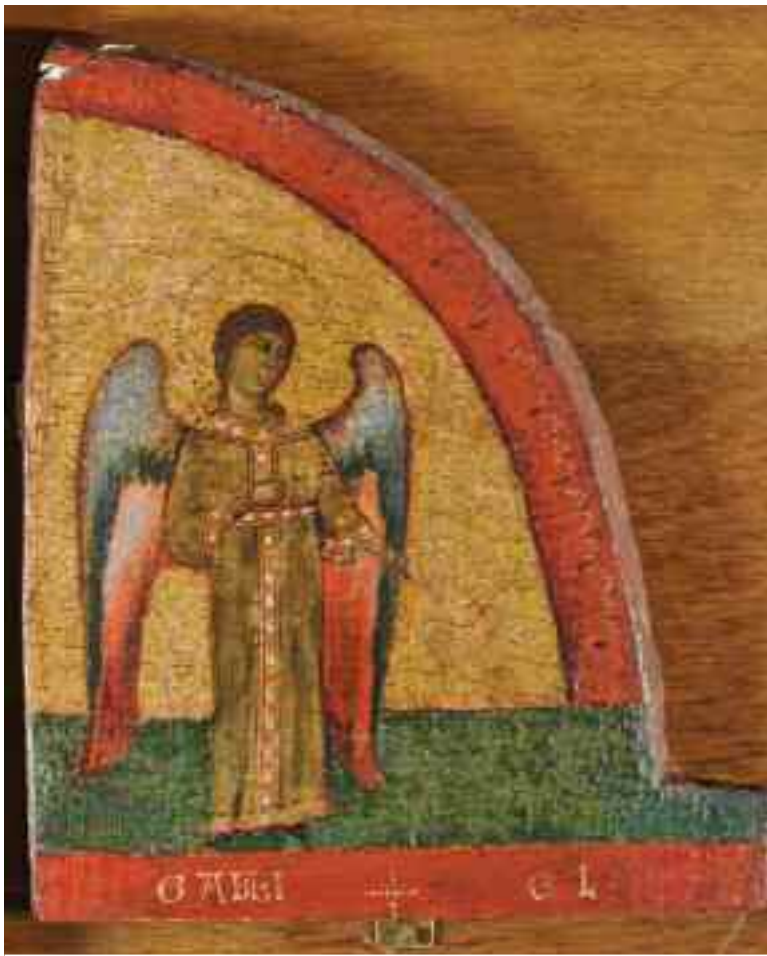


Fig. 8. Pittore cimabuesco umbro (?), *Dittico dei santi Francesco e Chiara*, Perugia Galleria Nazionale dell'Umbria

Fig. 9. Cimabue, *San Francesco*, Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco

nastero tracciando una prima idea di lettura dei locali e proponendo che l'ambiente superiore da dove vengono le pitture fosse in origine un oratorio interno delle suore, mentre la chiesa poteva essere in una sala contigua molto più grande che già a quel tempo era poco più che un rudere. Idea interessante che però, alla luce della ricollocazione virtuale degli affreschi nella loro posizione originaria

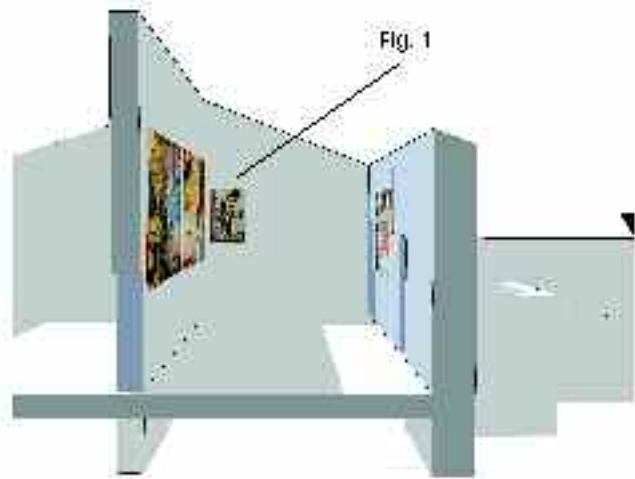
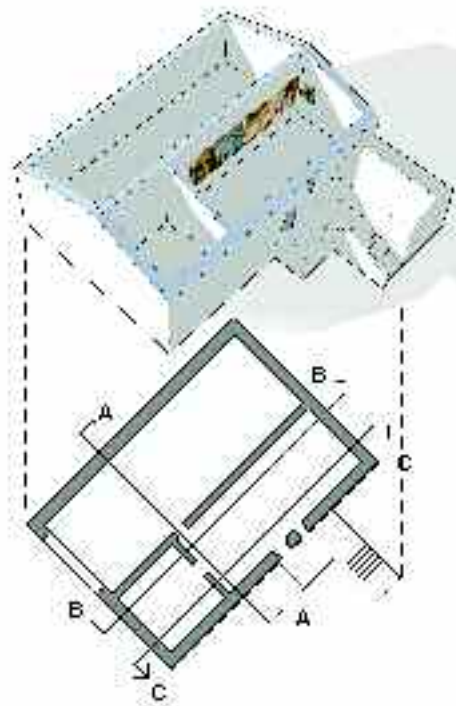


III.9

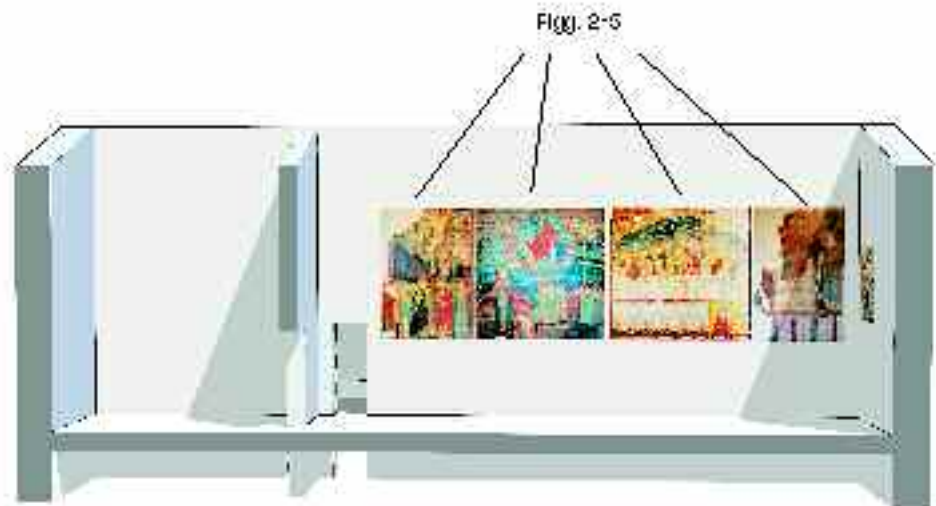
(fig. 10), va certamente ridiscussa. Nella parete lunga di fronte all'ingresso si trovavano la *Crocifissione*¹⁴, il *Giudizio Universale*, l'*Ultima cena* e la *Derisione di Cristo*, nella parete corta, dove lo studioso vedeva "tracce di frammenti", era in realtà un'altra *Crocifissione* da cui proviene la *Vergine dolente* ora a Worcester, e sulla parete di ingresso l'*Annunciazione* e la *Natività*. Il Calvario sul fondo è molto spostato sulla sinistra rispetto all'asse della parete, tanto da far pensare che a destra ci dovesse essere un'altra scena. Di tutti i pannelli del ciclo la scena più danneggiata era proprio la *Nascita di Gesù* che dalle foto conosciute prima dello strappo si vede già lacunosa della parte alta dove è praticamente scomparsa la testa della Madonna. Questo ha probabilmente portato ad una ulteriore frammentazione dell'affresco e ora i suoi pezzi sono divisi tra il Worcester Art Museum (Mass.), lo Wadsworth Atheneum di Hartford (Conn.) e l'Harvard University Art Museum di Cambridge (Mass.). Nel 1931 alcuni pezzi dell'affresco furono acquistati dal museo di Worcester dove era finito anche il frammento con il Bambino che, fino al 1953, sembrava perduto. Allo Wadsworth è la figura di un giovane uomo che era considerato Caino ma che Bruno Toscano aveva riconosciuto come un pastore¹⁵. Come aveva già specificato la Coor-Achembach la figura di giovane non era altro che un mago¹⁶ di una Epifania che, girando sullo spigolo, sconfinava sulla parete di fondo accanto alla *Crocifissione*.

Già la presenza di due *Calvari* in un ciclo che si pensava unitario è piuttosto curiosa e se andiamo a considerare anche la *consecutio* delle scene, si capisce che il *Calvario* e l'*Apocalisse* nella parete lunga sono fuori luogo, mentre gli altri si leggono perfettamente in un unico contesto: quattro scene narrative ai lati e il *Cristo Crocifisso* in fondo.

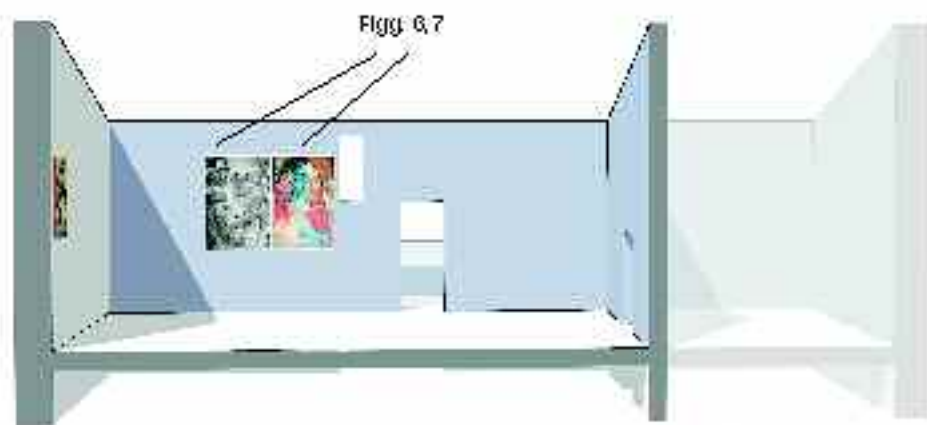
Un problema affascinante che coinvolge la struttura stessa del monastero con la sua divisione degli spazi, Aspettando che Emanuele Zappasodi¹⁷ pubblichi le novità della sua ricerca, è giusto sottolineare come la singolarità delle scene affrescate si spiegherebbe con una divisione degli spazi interni alla sala che vedrebbe la zona decorata con il racconto della vita di Cristo separata dall'altra parte dell'aula attraverso un piccolo tramezzo o una balaustra, per definire lo spazio sacro dell'altare e quello per i laici.



SEZ. A-A



SEZ. B-B



SEZ. C-C

Fig. 10. Ricostruzione virtuale della collocazione degli affreschi dell'oratorio di Santa Maria Inter Angelos

Fig. 11. **Maestro delle Palazze**, *Maestà tra i santi Francesco e Chiara*, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto



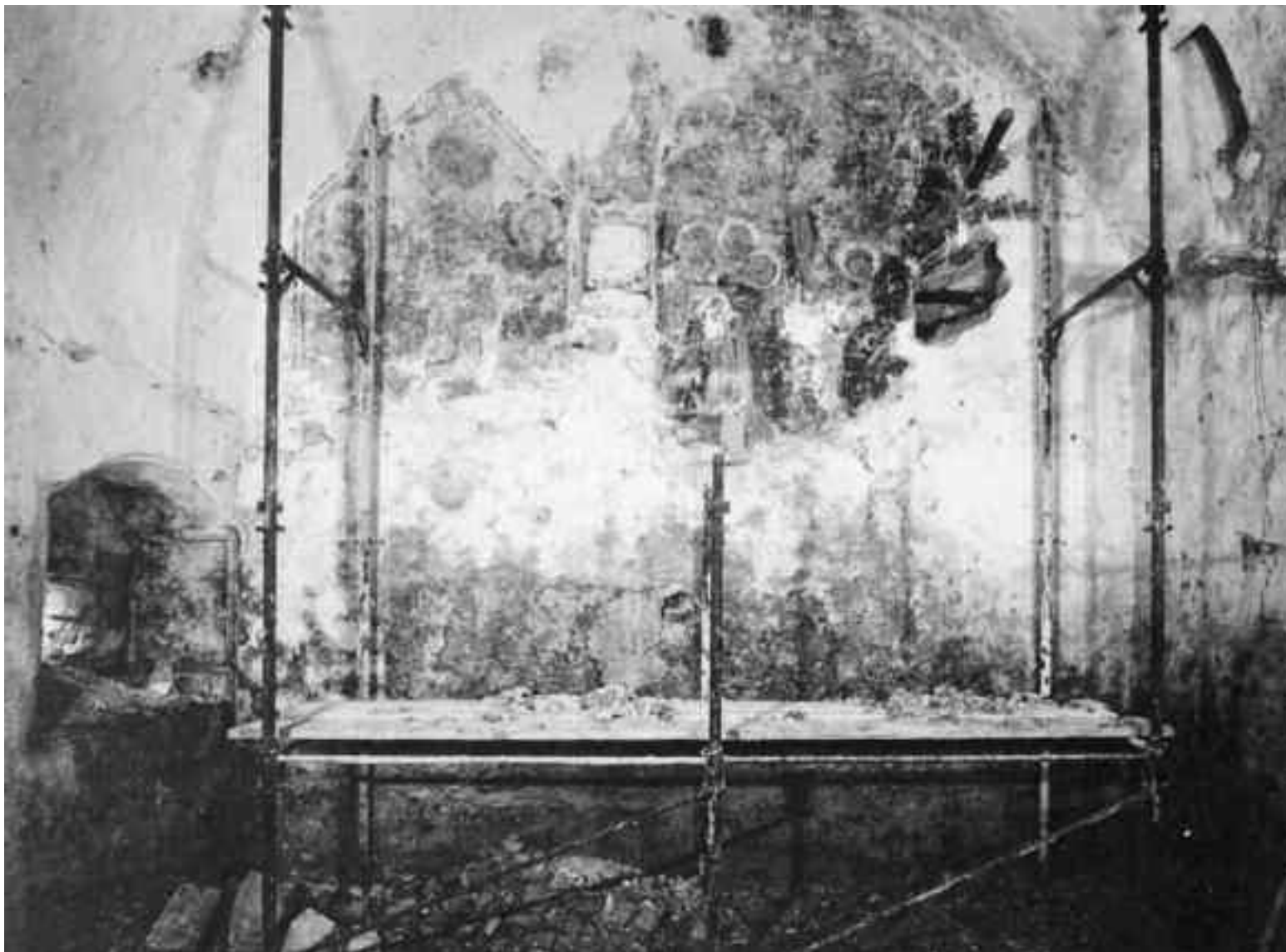
III.11



III.12

Fig. 12. **Maestro delle Palazze**, *Crocifissione*, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto

Fig. 13. Chiesa di Santa Maria Inter Angelos, Spoleto, in una foto degli anni '50 del Novecento



III.13

Ultimamente sono stati restaurati ed esposti al Museo del Ducato di Spoleto altri due affreschi (figg. 11-12) che provengono dallo stesso complesso, superstiti degli strappi vandalici di inizio secolo perché nascosti in un locale che fungeva da fienile al piano inferiore rispetto alla sala con il ciclo di pitture di cui s'è parlato¹⁸. Si tratta di due grossi frammenti che rappresentano la *Crocifissione* e una *Maestà tra san Francesco e santa Chiara* che furono commentati da Bruno Toscano nel momento della loro scoperta¹⁹. Una foto pubblicata più di recente²⁰ (fig. 13) li ri-

trae ancora in quel fienile prima del restauro e si vede come questi fossero appaiati nella parete di fondo del lungo ambiente. Questa particolarità fu notata anche dallo studioso²¹, che si stupiva della loro posizione eccentrica e non riferibile ad alcun altare. Nuovi studi sugli allestimenti delle chiese degli ordini femminili e in particolare delle clarisse fanno pensare che questi affreschi fossero destinati alla sola visione da parte delle suore. Da tutto ciò deriva che questo locale, purtroppo assai rimaneggiato nel corso del tempo ed ora difficilmente leggibile, pote-

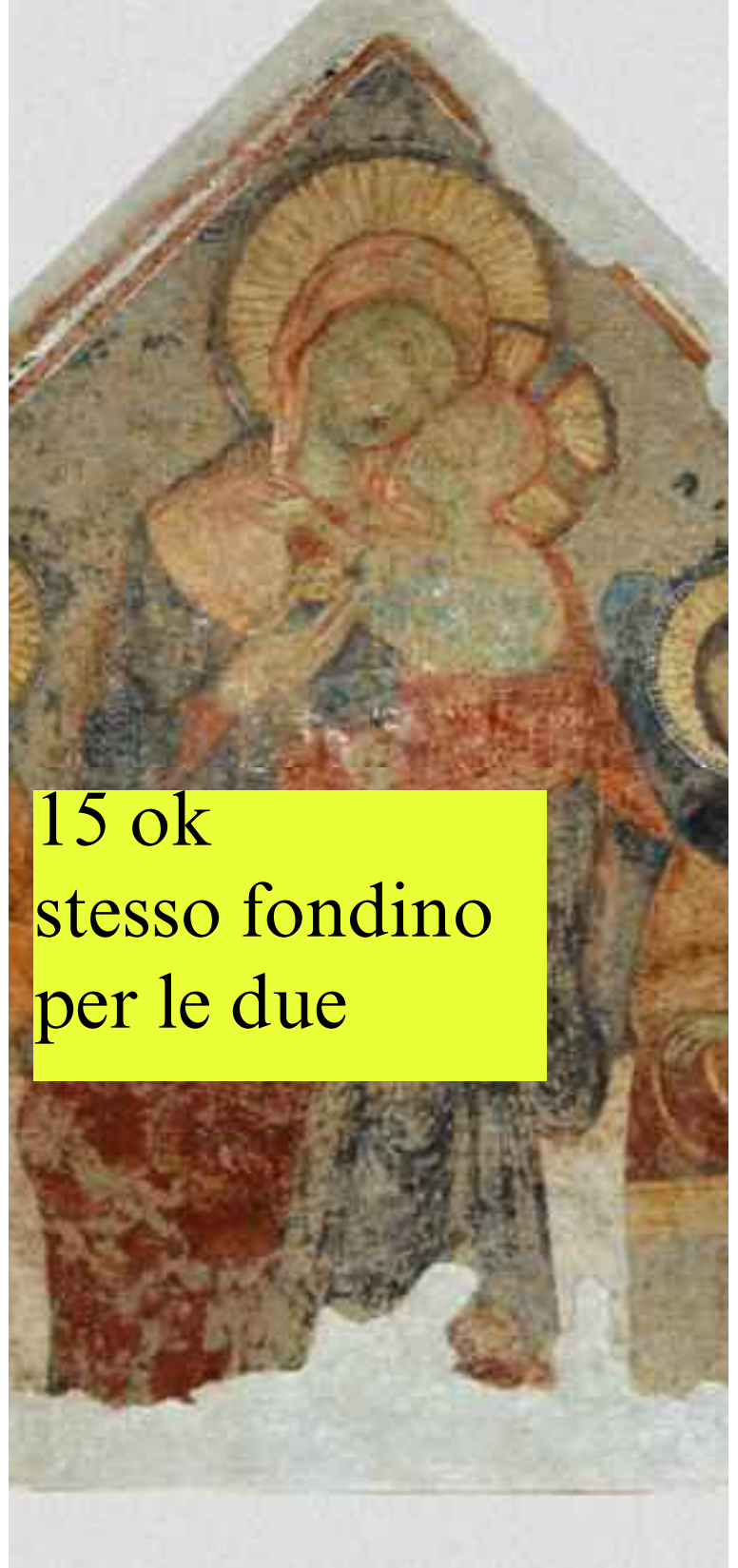
Fig. 14. **Maestro del Trittico Marzolini**, *Trittico Marzolini*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria



14 ok
scont+15% N

III.14

Fig. 15. **Maestro delle Palazze**, *Maestà*, particolare, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto



15 ok
stesso fondino
per le due

III.15

va essere in origine uno spazio autonomo interno al convento, forse un oratorio chiuso dedicato alla preghiera delle suore. Le due immagini infatti, così appaiate, sarebbero state perfette per la parete di fondo²².

Andrea De Marchi ha recentemente proposto che nella chiesa madre dell'ordine, la Basilica di Santa Chiara ad Assisi, ci fosse un sistema di immagini abbastanza complesso che presentava, tra l'altro, un *Crocifisso* all'interno del coro e una *Maestà* che si poteva traguardare attraverso una grata; in pratica le clarisse potevano vedere il *Crocifisso di San Damiano* e il *Trittico Mariano* di Rinaldetto di Ranuccio²³.

Considerando in aggiunta la singolare forma cuspidata della *Maestà*, e la posizione del gruppo sacro al centro, certamente sensibili agli analoghi dipinti su tavola, in particolare al *trittico Marzolini* ora in Galleria Nazionale a Perugia²⁴ (figg. 14-15), si può cautamente ipotizzare che i nostri affreschi, seguendo proprio il modello assiate, fossero il corredo di immagini del coro della chiesa delle clarisse delle Palazze e che questa fosse al piano inferiore dell'ambiente affrescato utilizzato come oratorio, al contrario di San Damiano, ma con un'evidente volontà di prenderlo a modello²⁵. Recenti studi, susseguiti agli scavi archeologici e all'analisi stratigrafica di quel complesso, hanno definito che la struttura con la chiesa al pian terreno e l'oratorio al piano superiore, in asse con il presbiterio, sono un'invenzione delle suore damianite, lì residenti tra il 1212 e il 1257, che avevano organizzato gli spazi adattandoli alle loro esigenze di culto²⁶.

Già Bruno Toscano, giustamente, notava i caratteri fortemente cimabueschi di questo pittore e infatti le composizioni ricordano da vicino le imprese del transetto della Basilica Superiore come l'*Ultima cena* iscritta in un arco trilobato ribassato, pur nella semplicità bidimensionale della partitura; allo stesso modo le lumeggiature bianche, che l'ultimo restauro permette di leggere nuovamente sugli incarnati e sulle vesti dei pannelli nella Rocca Albornoz sembrano dipendere proprio dagli affreschi umbri del pittore toscano. Il Maestro delle Palazze, però, parte da una cultura completamente diversa, accostata al disegno tutto in superficie della tradizione spoletina, con i volti segnati da linee rosse di stampo pienamente duecentesco,

le sopracciglia filiformi come nelle figure di Rinaldetto di Ranuccio, le pieghe spezzate simili a sculture metalliche tipiche delle figurazioni spoletine più antiche, che rimontano ancora a Sotio. Questo Maestro è un pittore di modesta qualità ma che descrive perfettamente il momento del cambio di generazione tra i pittori del Duecento e quelli della parlata nuova, pronti ad accogliere il volgere "di greco in latino".

A ben guardare, infatti, la posizione di Cristo delle rappresentazioni di Gesù Crocifisso, ben tre, di tutto il ciclo, è già del nuovo modello, morto sulla croce, come aveva inaugurato Giotto in Santa Maria Novella a Firenze; in più, il velo bianco posto sul capo della *Madonna della Misericordia* e, identico, nelle rappresentazioni delle donne al di sotto delle varie *Crocifissioni*, è del tipo fatto indossare dallo stesso Giotto nella *Madonna col Bambino* della controfacciata della Basilica Superiore di Assisi e gli esempi potrebbero anche continuare. Tutti dettagli che permettono di datare gli affreschi delle Palazze a valle delle scene della *Leggenda Francescana*. Anche la dipendenza della *Madonna col Bambino* ora nel Museo del Ducato di Spoleto alla Rocca Albornoz dalla tavola centrale del *Trittico Marzolini*, che sarà almeno sul 1280, spostano la datazione di tutta quell'impresa verso la fine del secolo, credo nei primi anni dell'ultimo decennio. D'altronde, come già notato da Bruno Toscano²⁷, il Maestro delle Palazze guarda con interesse anche alla navata di Assisi e in particolare all'attività del cosiddetto Maestro della Cattura, che opera probabilmente su cartoni di Jacopo Torriti in parallelo col giovane Giotto²⁸.

Il forte accento cimabuesco si percepisce chiaro anche nell'altro numero del catalogo del pittore, i frammenti di affreschi in San Giovanni e Paolo a Spoleto, resi noti da Bruno Toscano²⁹, che li poteva vedere "nella parete di fondo del basso vano di risulta tra la volta del presbiterio e il tetto". Si tratta di sole due porzioni di un'*Annunciazione* e di una *Flagellazione*, in cui quei caratteri stilistici specificati sopra sono perfettamente leggibili e dispiace non poter vedere l'intera scena della *Flagellazione* per capire come il pittore avesse risolto la spazialità del corpo di Cristo legato alla colonna, con una partenza (la testa reclinata e la spalla dietro la filiforme partizione architett-



III.16

Fig. 16. Parete di palinsesto, navata sinistra, Spoleto, San Domenico

tonica) che fa presumere uno sforzo illusionistico di un certo peso, tanto che si può ipotizzare che queste imprese possano cadere nello stesso tempo delle pitture alle Palazze.

La cultura figurativa spoletina di questo periodo è tutt'altro che chiara. Molti sono i resti di affresco nelle chiese della città che possono essere datati negli ultimi anni del XIII secolo e nei primi del secolo successivo, ma si tratta di un contesto frammentario, pochissimo indagato e assai complicato da ricucire. Il Maestro delle Palazze è una personalità artistica definita, che però potrebbe aver dei comprimari ancora sconosciuti.

Non si tratta dei pittori giotteschi, quelli pienamente trecenteschi, di cui dopo si tratterà ampiamente, ma di quella generazione di mezzo che iniziò il suo percorso all'altezza del cantiere di Cimabue ad Assisi e che continuò nei decenni successivi, reagendo in maniera meno forte alle novità importate a Spoleto dal Maestro di Cesi o dal Maestro della Croce di Trevi.

A questo gruppo, ad esempio, appartiene il pittore responsabile di una *Maestà*, di una *Annunciazione* e di una *Madonna col Bambino* in piedi sulla parete sinistra della navata della chiesa di San Domenico proprio a Spoleto (fig. 16). Rinvenuti nel 2005 a seguito dei lavori di restauro che hanno interessato tutta la chiesa, sono emersi in un'ampia zona di palinsesto, dove convivono affreschi votivi di varie epoche e pittori diversi, pubblicati qualche anno dopo sulla rivista *Spoletium* da Bruno Toscano³⁰. Lo studioso definiva perfettamente la cultura dell'artefice, notando come alcuni passaggi stilistici, come le ombre lineari che offuscano le pieghe sul braccio dell'*Arcangelo annunciante*, o il turgido viso della Madonna, provenissero dall'attività del Maestro della Cattura. Quel che scrive lo studioso è condivisibile, ma mi pare che questo pittore lavori in un momento ancora successivo: il velo di Maria nella *Maestà* è di nuovo preso dal Giotto della controcacciata e anche quel colore chiaro degli incarnati e l'ombra scura delle sopracciglia, sono episodi importati dal Maestro di Cesi che dall'esperienza giottesca discende in maniera diretta. Ovviamente lo stile generale del pittore è totalmente duecentesco, come appare chiaro guardando la canna del naso piatta, lo scorcio stentato del volto

Fig. 17. Pittore spoletino dell'inizio del XIV secolo, *Madonna col Bambino*, Spoleto, San Gregorio Maggiore



III.17

Fig. 18. Pittore spoletino dell'inizio del XIV secolo, *Dossale*, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto

dell'Annunciata e le forme per niente naturalistiche, il che porta ad una datazione ancora all'ultimo decennio del secolo, forse nella seconda metà. A questo stesso strato di pitture appartiene anche la *Madonna in piedi* dipinta accanto.

Un altro pittore, a questo affine per cultura, ma meno dotato, affresca una nuova *Maestà* con un piccolo prelado in ginocchio, sulla parete destra della navata della chiesa di San Gregorio Maggiore a Spoleto³¹ (fig. 17). Anche se stilisticamente il portato di Cimabue non è molto presente in queste pitture, la posizione di tre quarti della Madonna e il trono ligneo discendono dalla *Maestà* del transetto nord della Basilica Inferiore ad Assisi. Ancora, la stempatura ampia del Bambino ha un sapore duecen-

tesco, ma la volontà di rendere più morbidi gli incarnati e più ampi i panneggi, ha già un sapore più moderno, probabilmente da riferirsi allo scorcio del secolo, se non ai primi anni del Trecento.

Dallo stesso modello, l'affresco di Cimabue in Basilica inferiore, proviene anche la *Madonna al centro di un dossale* molto guasto conservato nella Rocca Alborno di Spoleto³², già collezione Gullotti e prima Spiridon, che però pare provenga dai dintorni di Norcia (fig. 18). La struttura compositiva della tavola, la *Maestà* centrale con le storie di Cristo narrate ai lati entro formelle, è tipica a Spoleto nel Duecento: il dipinto di Anversa di Simeone e Machilone e quelli ancora in Umbria del Maestro di San Felice di Giano³³ ne sono gli esempi più diretti. Ma se





III.19

esteriormente sembra di trovarsi di fronte ad una tavola del XIII secolo, magari vicina alla linearità espressiva del Maestro delle Palazze (si noti ad esempio la vena aneddottica del *Compianto su Cristo morto* dove una disperata Maddalena si ferisce il viso per il dolore), in realtà siamo ad una data ben più avanzata, forse attorno alla fine del primo decennio del secolo successivo. Proprio le piccole storie ai lati tradiscono lo sforzo di un aggiornamento del pittore su testi più maturi, non solo la Croce col Cristo morto, ma anche il particolare illusivo del piede di San Giovanni e della veste della Vergine che attraversano la cornice rossa che divide le scene e la forma volumetrica di Cristo deriso, seduto su un semplice e sghebo scranno di legno, ma presente nello spazio, ammantato com'è nella sua veste tutta ricamata. Gli esempi possono continuare, fino a segnalare la stoffa che copre lo schienale del trono della Vergine legato alla parte alta di questo con anellini che girano intorno al legno di supporto. Tutti dettagli che spostano avanti la datazione di questo dipinto.

Alla stesso momento credo appartenga anche una Croce su fondo d'argento conservata in una collezione privata e che Roberto Longhi aveva pensato di Rinaldetto di Ranuccio³⁴, indicazione poi ripresa velocemente anche da

Luis Marquez³⁵ (fig. 19).

In effetti l'indicazione dell'insigne studioso poteva colpire nel segno per quel che riguarda le coordinate geografiche e culturali dell'oggetto che si sostanzia di un fortissimo linearismo bidimensionale e di tratti di disegno abbreviati e sintetici, poco eleganti ma molto diretti. Anche la forma della croce è assimilabile ad altri modelli umbri, le figure dei dolenti sono intere e poste sui tabelloni laterali, mentre le terminazioni delle braccia presentano due potenziamenti finali con due immagini, san Francesco e santa Chiara. Questo dettaglio giustifica l'ipotesi di una provenienza da un insediamento francescano, forse femminile, ma proprio le figure ai lati, poste con sicurezza di tre quarti, con dei *tour de force* illusionistici, come il cappuccio "spazioso" che copre la testa di Francesco, sono segni del protogiottismo di questo artista. Anche il san Giovanni Evangelista posto sul tabellone di sinistra, tiene in mano con sicurezza un cartiglio, un dettaglio che Giotto, con la sua bottega, propone per la prima volta nella cappella di San Nicola in Basilica Inferiore che gli studi di Serena Romano hanno fissato tra il 1296 e il 1297³⁶, un *post quem* per la nostra croce che sarà quindi subito successiva.

Questi artisti di passaggio danno il senso dell'importanza per l'Umbria e in particolare per Spoleto della presenza, a pochi passi, del cantiere della Basilica di San Francesco che attrae, con un valore che diventa sempre più normativo, tutta la cultura figurativa locale.

Note

¹ Toscano, 1974, per la cultura cimabuesca del pittore, pp. 13-14.

² Per la fortuna critica Scarpellini, 1982, pp. 380-399 e più recentemente Bonsanti, 2002, pp. 120-131 e Monciatti, 2002, pp. 553-559.

³ Nessi, 1982, pp. 51-52.

⁴ Secondo Bologna, 1969, p. 87, la motivazione dell'interruzione è da vedere nella ratifica delle *Constitutiones* del 1260 durante il capitolo generale del 1279 svoltosi proprio ad Assisi, ma, se è giusta la lettura di Andaloro, 1988, pp. 149-150, che vedeva il lavoro di Cimabue ancorato al pontificato di Niccolò III, sarebbe meglio pensare che il fatto che i lavori non si conclusero dipenda dalla morte del committente, il papa, avvenuta nel 1280.

⁵ Bellosi, 1985, pp. 149-160; Bellosi, 1998, pp. 154-167. Più ultimamente Bellosi, 2007a, pp. 2-14 e ancora Bellosi, 2007b, pp. 43-45.

⁶ Cooper, Robson, 2003, pp. 31-35. Gli stessi studiosi più recentemente sono tornati sull'argomento Cooper, Robson, 2009, pp. 656-662, escludendo l'intervento di Cimabue durante il pontificato di Niccolò IV.

⁷ Lunghi, 1989, p. 16.

⁸ Lunghi, 2001.

⁹ Per cui *supra*, cap. 2 nota 40.

¹⁰ Questi affreschi sono molto sciupati e difficilmente leggibili, è anche per questo che sono rimasti ai margini dello studio storico artistico. Si è occupato ultimamente del ciclo Vergani, 2008, pp. 338-343.

¹¹ Toscano, 1974, pp. 5-6.

¹² Toscano, 1974, pp. 3-6 e per un sunto di tutta la vicenda, Toscano, 1995, pp. 206-211, e per la precisa collocazione odierna di ogni frammento p. 214.

¹³ In particolare dei due frammenti con la Derisione di Cristo e la Crocifissione ora al Museo del Ducato di Spoleto, il cui stacco e restauro fu reso noto da Santi, in *V mostra di opere restaurate*, 1964, catt. 3-4, pp. 7-8.

¹⁴ Ora al Worcester Art Museum, pubblicata, insieme all'*Ultima cena* nello stesso museo da Henniker Heaton, 1924, pp. 60-71.

¹⁵ Toscano, 1974, p. 4.

¹⁶ Coor-Aschenbach, 1953, p. 14. **La stessa idea è stata presentata da Fachechi, Giometti, 2014, pp. ...**

¹⁷ Che a questi argomenti sta dedicando la ricerca del suo Dottorato presso l'Università di Firenze, sotto la guida di Andrea De Marchi.

¹⁸ Strappati nel 1972 erano passati nella collezione di Bernardino Falcinelli, cfr. Toscano, 1974, p. 17, nota 8.

¹⁹ Toscano, 1974, pp. 7-9.

²⁰ Toscano, 1995, p. 209.

²¹ Toscano, 1974, p. 7.

²² Lo svenimento della Vergine sotto la Croce, con una forte presenza di personaggi femminili, è un episodio che ben si sposa con una destinazione interna per un gruppo di donne, come già notato (Toscano, 1974, p. 10), anche la Croce n. 17 della Rocca Alborno del Maestro di San Felice di Giano ha in un tabellone la stessa scena. La tavola proviene, infatti, dal monastero della Stella di Spoleto, anch'esso femminile, cfr. Delpriori, in *Dal visibile all'indicibile*, 2012, cat. a, pp. 197-208.

²³ De Marchi, 2009, pp. 609-611. La proposta di ricostruzione di De Marchi è concorrente con quanto ipotizzato da Lunghi, 1994, pp. 164-168, che vedeva issate sulla pergola d'altare due immagini dipin-

te, una di san Francesco, perduta, e l'altra di santa Chiara che è quella ancora esistente in chiesa. Al di là della attendibilità della ricostruzione, è interessante vedere come lo studioso si sia appoggiato alla tradizione della pittura umbra di rappresentare affrontati Francesco e Chiara, esattamente come nel nostro affresco.

²⁴ Per cui Garibaldi, in c.s., dove però viene ripresa l'idea della doppia datazione e una doppia autografia del dipinto, una per la parte interna e cioè la *Madonna col Bambino* e le storie cristologiche e una diversa per le pitture sull'esterno delle ante, dove ci sono le figure di san Francesco a sinistra e santa Chiara a destra (come indicato da Scarpellini, in *Galleria Nazionale*, 1994, cat. 7, pp. 68-72). Andrea De Marchi, invece, a mio avviso giustamente, ha proposto che tutte le parti del trittico siano dello stesso pittore e, ovviamente, dello stesso momento, sul 1280 (De Marchi, 2009, p. 619, nota 52) e che il fatto che sul verso delle chiudende ci siano due immagini più povere (senza fondo oro) con i due santi sia perché quella era la *facies* feriale e che il dipinto provenga da un convento francescano femminile. Sul dipinto si veda anche Braccacini, Sensi, 2002.

²⁵ Per una descrizione degli ambienti, Sciamanna, 2005, pp. 37-50 e Lunghi, 2002, pp. 361-367. Un qualche interesse in questo discorso lo ricopre anche la *Madonna col Bambino e santi* affrescata nell'abside di San Damiano, purtroppo rovinatissima, ma certamente affine alla cultura strettamente cimabuesca. Il modello è la *Maestà* del transetto nord della Basilica Inferiore, un'immagine che ebbe ampio successo se fu ripetuta anche nel paliotto del Tesoro di Anagni (per cui Lauria, 1999, pp. 639-651), che testimonia l'ampio raggio di influenza delle prove assiate e la loro stretta relazione col mondo romano.

²⁶ *Indagini*, 2005, p. 17.

²⁷ Toscano, 2008, pp. 20-22.

²⁸ Sul Maestro della Cattura si veda il prossimo capitolo.

²⁹ Toscano, 1984-1985.

³⁰ Toscano, 2008, pp. 19-22.

³¹ L. Avitabile, in *La basilica*, 2002, cat. 3.49, p. 204.

³² Garrison, 1949, p. 143, n° 372, "From Norcia (near)". Lo studioso lo catalogò come opera spoletina ma con una data troppo bassa, 1320-1330. Il dipinto fu pubblicato poi da Todini, 1989, I, p. 352 come di "Ignoto pittore spoletino della prima metà del XIV secolo" e messo in relazione agli affreschi dell'abside destra di San Pietro in Valle a Ferentillo, idea affascinante che però non convince fino in fondo. La tavola è stata studiata recentemente da Benazzi, in *Dipinti, sculture e ceramiche* 1994, pp. 97-98, che la univa invece ad un frammento di affresco di Macerino, già attribuito al Maestro delle Palazze da Toscano, 1974, p. 15, poi attribuito al Maestro del Dittico Cini da Todini, 1989, p. 129, che però è di un artista ancora diverso e molto meno bello. Ancora Toscano, 1995, pp. 197-198 lo definiva opera di un pittore "anello di congiunzione tra il Maestro delle Palazze e il Maestro di Cesi". Ora, Garibaldi, in cds.

³³ Schmidt, 2006, p. 219.

³⁴ La croce fu pubblicata nel 1965, *Schede*, in "Vasari", 1965 e in forma identica l'anno successivo, *Schede di Pittura*, in "Vasari", 1966, p. 20. L'autore della breve nota, che si sigla con una semplice R. riporta il giudizio di Roberto Longhi riguardo la croce e l'attribuzione a **Rinaldetto di Ranuccio**.

³⁵ **Marquez, 1987, p. 69 e p. 241, nota 110.**

³⁶ **Romano, 2010.**

IV. Dopo Cimabue e il Maestro della Cattura, il Maestro di Sant'Alò

Per comprendere a fondo la cultura figurativa a Spoleto e il percorso dei suoi protagonisti bisogna continuamente rivolgere lo sguardo ad Assisi e in particolare alla Basilica di San Francesco. È perciò necessario seguire l'andamento di quel cantiere e coglierne i richiami negli artisti di cui ci si occupa ed in questo modo avere un traccia, anche cronologica, su cui lavorare¹.

Si è visto come Cimabue dovrebbe aver lasciato la decorazione del transetto intorno al 1280, a seguito della morte del pontefice Niccolò III Orsini, probabile committente di quell'impresa. I rari documenti relativi ai lavori della Basilica, o ad essi riferibili per altre vie, ci informano che nel 1281 arrivò a scadenza il permesso di utilizzare le elemosine degli altari per la decorazione della chiesa². I lavori dovettero riprendere solo nel 1288 quando salì al soglio pontificio Niccolò IV, al secolo Girolamo de' Masci di Ascoli Piceno, già generale dell'ordine francescano. Il 14 e il 15 maggio di quell'anno, infatti, il papa dava nuovamente facoltà ai francescani (nel dettaglio al neoeletto generale dell'ordine Matteo d'Acquasparta, al padre provinciale e al custode del Sacro Convento) di utilizzare le medesime elemosine per "facere, conservari, reparari, aedificari, emendari, ampliari, aptari et ornari Ecclesias Sancti Francisci de Assisio et Sanctae Mariae de Portiuncola"³. Immagino che sarà proprio a questa bolla che si riferiranno i redattori del *Religiosi viri*, di cui si è discusso sopra, che indicavano come la decorazione della Basilica fosse responsabilità proprio di quel papa.

Il cantiere perciò poteva esser ripartito già nell'estate del 1288, a cominciare dalla parete destra della navata, in alto, con i primi affreschi di Jacopo Torriti⁴. Questi sarà il pittore preferito del papa a Roma negli anni del suo pontificato e per tale motivo, immaginiamo, fu presto richiamato in Vaticano, probabilmente ad impiantare il cantiere di San Giovanni in Laterano⁵. Torriti, comunque, fece in tempo a lasciare alcuni dei suoi capolavori, come il riquadro ad affresco con la *Creazione* e la volta della seconda campata e ad impostare il percorso della decorazione⁶. Questa doveva essere già completamente progettata, tanto che i richiami cronologici e iconografici interni alle storie aderiscono con precisione alla volontà della celebrazione di Francesco come *Alter Christus* pur nella

successione di artisti e botteghe diverse e di differenti provenienze. È chiaro che tutto sottendeva una linea comune e che i lavori dovevano procedere speditamente⁷.

La bottega di Torriti, quindi, abbandonò l'Umbria dopo aver lavorato alle prime storie dell'Antico Testamento delle prime due campate della navata a destra e agli episodi della vita di Cristo all'interno del primo arcone della parete di sinistra, ma doveva aver impostato, o comunque pensato, anche una parte delle scene seguenti, da un lato la *Cacciata dei Progenitori*, e dall'altro la *Natività* e la *Cattura di Cristo*. La Basilica Superiore di Assisi in quegli anni era di gran lunga il maggior cantiere pittorico d'Italia e forse dell'intera Cristianità. Non solo si andava a decorare la casa madre dell'Ordine più influente tra i mendicanti, ma la commissione era direttamente papale. L'abbandono di quel lavoro, perciò, sembrerebbe piuttosto strano, anche perché, lasciando incompiute e forse solo abbozzate alcune scene, Torriti dimostrò di avere una gran fretta di andare via. Come è stato notato, il motivo è ancora interno alla politica del papa e, per suo tramite, anche al disegno di valorizzazione del francescanesimo e del suo fondatore. Niccolò IV, infatti, dedicò i suoi sforzi di committente alla decorazione di San Giovanni in Laterano, impiegando il suo pittore favorito, la stessa chiesa che nel *Sogno di Innocenzo III* era stata salvata da Francesco⁸. L'allontanamento di Torriti da Assisi, quindi, potrebbe non essere stato un cambio di programma, ma una scelta ponderata in un'ottica di propaganda francescana. Resta da chiarire, a questo punto, quale bottega seguì il lavoro dei romani sui ponteggi della Basilica Superiore. Il problema è tra i più spinosi e affascinanti della storia dell'arte medievale in Italia centrale; è il momento in cui compare il giovane Giotto⁹ e si apre un mondo nuovo, pienamente gotico. Sulla parete destra la decorazione della terza campata in alto inizia con la *Cacciata dei Progenitori*, una composizione che risponde pienamente ai canoni di Torriti, ma che se ne discosta stilisticamente, tanto che, pur nel precario stato di conservazione che ne mina la leggibilità, Luciano Bellosi pensava fosse di Cimabue¹⁰. Al di sotto, sullo stesso arcone, inizia il percorso di Giotto con le storie di Isacco.

Sulla parete opposta il discorso è assai più complicato:

Fig. 1. Maestro della Cattura, *Natività e Cattura di Cristo*, Assisi, Basilica Superiore di San Francesco (su disegno di Jacopo Torriti)



Torriti e i suoi dipingono le prime quattro scene nei due registri della campata che incrocia il transetto, mentre gli episodi successivi, quello della *Natività* e della *Cattura di Cristo* sono il *name piece* di un altro pittore, lo sfuggente Maestro della Cattura¹¹, il più riconoscibile tra gli interpreti di questo nuovo cantiere assisiato (fig. 1). A lui sono state accostate nel tempo numerose porzioni della decorazione della Basilica, anche all'interno dei lavori di Cimabue e successivamente nella parte di maggiore spettanza giottesca. L'indicazione di un suo intervento continuativo sui ponteggi di Assisi si pone come un dato che dovremo poi tenere in debita considerazione. Il Maestro della Cattura è da sempre al centro di un vivace dibattito che cerca di spiegare la sua provenienza, la sua patria d'origine, che qualcuno considera romana, altri toscana e altri ancora umbra. Il fatto che questo pittore lavori a stretto contatto con gli affreschi di Cimabue e subito dopo l'intervento di Jacopo Torriti complica ovviamente la situazione.

Una possibile soluzione, però, è suggerita proprio dal complesso avvicendamento delle botteghe all'interno del cantiere francescano. Come si è detto, la maestranza romana abbandona il campo molto presto richiamata dal Papa che, evidentemente, lascia la situazione assisiata in mano ad altri. È possibile, perciò, che i francescani richiama- rino la bottega che aveva già operato nel transetto e quindi quella toscana di Cimabue. I ripetuti interventi di Luciano Bellosi sull'argomento, al di là delle specifiche *querelles* attributive¹², hanno certamente dimostrato che tutta la parte centrale del registro alto della navata di Assisi è di spettanza di pittori fortemente cimabueschi. Allo stesso modo, però, è stato notato come il confronto tra la sinopia della scena della *Cattura* e quelle degli affreschi di Jacopo Torriti, sia piuttosto impressionante quasi da lasciar supporre un'identità di mano, o almeno di idee¹³. Una possibile causa dell'annosa questione sulla provenienza del pittore e sulla sua appartenenza alla cultura fiorentina o romana¹⁴ è il fatto che questi potrebbe essere intervenuto su disegni di altri. Immaginando che Torriti avesse lasciato a metà il lavoro della terza campata, si potrebbe pensare che il Maestro della Cattura, appartenente alla bottega cimabuesca, abbia lavorato su cartoni o quanto meno su disegni del romano.

Fig. 2. Pittore cimabuesco-duccesco, *Crocifissione*, Assisi, Basilica Superiore di San Francesco

Fig. 3. Pittore cimabuesco-duccesco, *Andata al Calvario*, Assisi, Basilica Superiore di San Francesco

Quello che fa più impressione è che il portato dei romani in Umbria è praticamente nullo, nessun artista locale sembra essere folgorato dalla lucente bellezza degli affreschi di Torriti, mentre esiste un'intera generazione di pittori che discende dal Maestro della Cattura e dalla seconda fase del cantiere della navata¹⁵. La prova *e silentio* portata da Bellosi a supportare la sua tesi di una breve permanenza di Cimabue ad Assisi, si può ben utilizzare per il lavoro di Jacopo e dei suoi. Il Maestro della Cattura, invece, sembra avere un impatto sui contemporanei umbri quasi esagerato rispetto alla sua statura. Mi pare plausibile pensare che molti dei giovani artisti attivi ad Assisi e dintorni all'altezza dei lavori in Basilica avessero potuto osservare da vicino, magari collaborando, quelle pitture. Si spiegherebbe così la vicinanza dell'orvietano Maestro di Proceno¹⁶, del Maestro della Croce di Gubbio¹⁷, del Maestro del Farneto¹⁸, di Rogerino da Todi¹⁹ e dello stesso Marino di Elemosina²⁰, che unisce stimoli giotteschi ad uno stile tutto superficiale e smaltato, "ghiacciato", come lo ha definito la Romano²¹, tipico del Maestro della Cattura.

Non riesco a credere all'intervento diretto di Cimabue in questa fase dei lavori proposta da Bellosi²², ma è innegabile che il suo magistero deve avere informato a fondo tutta la compagine dei pittori attivi in questa parte della navata. Confrontando la *Cattura* con le scene della campata accanto, la *Crocifissione* e l'*Andata al Calvario*, (figg. 2-3) si capisce come ci sia un salto di qualità netto. Gli incarnati freddi, le espressioni un po' imbambolate dei personaggi, le linee fisionomiche abbreviate e lineari, i panneggi semplificati del Maestro della Cattura, non possono certamente accostarsi alle pelli calde, alle ombre scure che segnano i tratti dei visi delle donne, alle espressività più umane e agli sforzi naturalistici che sono già presenti in quella parte, come una risposta alle *Storie di Isacco* che Giotto dipingeva di fronte. Non è un caso che queste scene fossero state attribuite da Roberto Longhi a Duccio²³, anche se questa idea forte non è più condivisa da nessuno. Ancora Luciano Bellosi, proprio nella scena dell'*Andata al Calvario* isolava la presenza di un altro aiuto che lui chiamava proprio Maestro dell'*Andata al Calvario*²⁴, più immobile e freddo, di qualità senz'altro meno alta. L'équipe di pittori perciò sembra formata da almeno quattro figure



IV.2



IV.3

scont +
fond OK



Fig. 4. Pittore di cultura romana, *Crocifissione*, Collezione Privata

Fig. 5. Maestro di Sant'Alò (?), *Crocifisso*, Trevi, Museo di San Francesco

Fig. 6. Maestro di San Felice di Giano, *Crocifisso*, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto

riconoscibili, due di qualità alta o altissima: Giotto da una parte e il responsabile della *Crocifissione* e di parte dell'*Andata al Calvario* dall'altra e due più dimessi tra cui ovviamente il Maestro della Cattura²⁵.

Questi dipinge assai più in superficie, memore di un lineatismo che è senz'altro umbro, ma che è offuscato nella lettura dal disegno dei romani e dalla vicinanza e dall'esempio dei grandi pittori toscani attivi accanto a lui, tanto che lo stesso Carlo Volpe pensava fosse il Maestro di San Gaggio²⁶, pittore poi identificato con Grifo di Tancredi²⁷ che a Firenze costituisce in effetti un ottimo parallelo, stretto tra l'esempio di Cimabue, le novità di Giotto e l'eleganza di Duccio di Boninsegna.

Se è vero, come pare, che il Maestro della Cattura abbia avuto un ruolo non di poco conto nella decorazione commissionata dal papa, sembra sorprendente che egli non si trovi in nessun'altra zona dell'Umbria, in nessun'altra opera, anche erratica. In realtà Miklós Boskovits ha tentato di attribuirgli due dipinti, una *Crocifissione* già in collezione privata inglese²⁸ e ora nella collezione Martello di New York (fig. 4) che però sembra di un pittore diverso, senz'altro molto vicino, ma di cultura forse romana²⁹ e una Croce su tavola della Pinacoteca Civica di San Francesco a Trevi (fig. 5). L'attribuzione della *Crocifissione* di Trevi non è mai stata commentata, e vale la pena riprenderla in considerazione.

La tavola³⁰ proviene dalla piccola chiesa di San Pietro in Pettine nei dintorni di Trevi, dove fu vista ancora appesa alla parete destra del presbiterio da Mariano Guardabassi³¹. Un recente e provvidenziale restauro ha restituito leggibilità e ha chiarito i motivi delle sue ampie lacune, visto che si sono trovate tracce di combustione sul supporto. Rappresenta il Cristo morto, con la testa abbassata, gli occhi chiusi ed il volto pervaso dalla calma che segue il tormento del dolore. Una precisazione che si rende necessaria perché il corpo, al contrario, è leggermente inarcato verso destra, ricalcando la più antica iconografia del *patiens*. Sembra quasi che oltre ai dati di stile definiti dall'attribuzione al Maestro della Cattura, che dovrà essere ridiscussa, anche l'iconografia ponga questo dipinto sul crinale del cambiamento tra la tradizione duecentesca ed il vigore realistico della nuova pittura gotica³². Si osser-



IV.5



IV.6

SCO
i d
so
ne
qu



IV.7



IV.8



IV.9a



IV.9b

Fig. 7. **Maestro di San Felice di Giano**, *Crocifisso*, particolare, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto

Fig. 8. **Maestro di Sant'Alò (?)**, *Crocifissione*, particolare, Trevi, Museo di San Francesco

Figg. 9a-b, **Maestro di Sant'Alò**, *Croce astile*, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto

vino ad esempio le mani, ancora allungate sull'esempio di Cimabue e con il sangue che sgorga dalla ferita compiendo dei rivoli impossibili, che si ricordano addirittura di Giunta e del Maestro delle Croci Francescane. Alle estremità delle braccia sono i due tabelloni, purtroppo frammentari, con i dolenti, e in alto, entro una mandorla sorretta da angeli, di cui solo uno è superstite, è *Cristo in gloria*. Va dato merito alla Sandberg Vavalà di aver considerato la tipologia della carpenteria di questa croce sagomata come specificamente spoletina³³. La stessa soluzione infatti si trova nella più antica *Croce n. 17*, nel Museo del Ducato di Spoleto, del Maestro di San Felice di Giano (fig. 6), nella pressoché contemporanea tavola del Maestro di Cesi nello stesso museo e in quella proveniente da Caso ora al Museo Diocesano della medesima città, dipinti di cui poi si parlerà ampiamente. Oltre alla forma della sagomatura, a riportare la croce nell'alveo della pittura spoletina è anche l'Eterno in alto, che è una costante iconografica nelle stesse tavole appena citate e che, inoltre, mi sembra discenda proprio dalla cuspide della Croce del Maestro di San Felice di Giano (figg. 7-8).

Il restauro appena concluso ha svelato una qualità che prima si poteva percepire, ma che non si leggeva appieno: i colori squillanti delle figure sui tabelloni, le linee definite del disegno, i colpi di biacca ad ingentilire il volto di Gesù e quelli che rendono più voluminoso il suo bel perizoma rosso, danno il senso della statura di questo pittore, che evidentemente si accosta da vicino al contesto assisiato che prima si è cercato velocemente di definire. Proprio osservando il viso di Gesù si percepisce come sia grande il debito verso i pittori attivi nei registri alti della parte centrale della navata di San Francesco. Gli occhi chiusi e lineari, leggermente a mandorla, si legano al dettato cimabuesco, ma la naturalezza del tre quarti e lo sforzo di rendere il naso con la narice scorciata, fanno pensare che questo pittore abbia potuto osservare da vicino le soluzioni del Maestro della Cattura e, ancora di più, dell'autore della *Crocifissione*. Allargando l'osservazione, infatti, si nota come le vesti siano sottolineate da un leggero ed elegante bordino bianco, un vezzo gotico post-cimabuesco che vediamo apparire anche nel manto morbido e sostanzialmente nuovo della Vergine dolente proprio nel

Calvario assisiato³⁴.

È perciò vero, come dice Boskovits, che la croce si data perfettamente alla fine del Duecento, verrebbe da dire sul 1290, in relazione proprio a quella fase del cantiere di Assisi, ma credo che l'autore non si possa riconoscere nel Maestro della Cattura, bensì in quello che possiamo considerare probabilmente un suo creato, il raro Maestro di Sant'Alò, conosciuto solo per una manciata di opere³⁵. Sono una stauroteca lignea dipinta su entrambe le facce (figg. 9a-b), due tabelle reliquiario che raffigurano schiere di santi conservate nel Museo del Ducato di Spoleto (figg. 10a-b), provenienti dall'antico monastero di clarisse di San Paolo *inter vineas*, e una testa di angelo ad affresco nella parrocchiale di Morro, poco distante da quella città³⁶, (fig. 11) tutte opere studiate e collegate da Bruno Toscano³⁷.

Il confronto tra il volto dell'angelo superstite della Gloria nella Croce di Trevi e quello del san Cristoforo (figg. 12-13) dipinto tra la schiera di santi in una delle due tavolette reliquiario, rivela, a mio avviso, una certa vicinanza di stile, sottolineata dalla forma allungata del volto, dalla rotondità della testa e dai capelli che lasciano due piccoli riccioli all'attaccatura, dalla leggera ombra un po' a V visibile sui lunghi colli e da tratti ancora più minuti come la pennellata bianca sulla canna nasale e la leggera linea rossa, di sapore ancora duecentesco, sulle palpebre. Anche il viso del san Giovanni sul tabellone della Croce si confronta bene con il san Filippo del reliquiario, anzi, oltre alla somiglianza generale, la bocca è identica, con le due piccole ombre nere ai lati; entrambi i giovani apostoli hanno le basette ondulate e ricce, rese col colore liquido, un tic morelliano che non credo sia una coincidenza (figg. 14-15).

Ma se accostiamo ancora il san Giovanni Evangelista di Trevi con quello dipinto nella piccola croce astile della Rocca Alborno, mi pare che si possa vedere come le due figure siano praticamente sovrapponibili, troviamo la stessa posizione, lo stesso modo di panneggiare e lo stesso modo di costruire il volto (fig. 16), pur appartenendo a due momenti ben distinti.

Pur essendo un Cristo *patiens* della nuova iconografia giottesca, è interessante notare, però, che lo spanciamen-

scont



IV.10a

to all'infuori di questo Cristo è lieve, assai meno che nelle numerose immagini umbre analoghe di quel periodo, ma in sostanziale adesione all'esempio della *Croce* di Giunta Pisano per la Porziuncola di Santa Maria degli Angeli³⁸. Anche le dimensioni delle due tavole sono quasi uguali: la croce di Giunta è alta 174 cm e larga 131, mentre quella di Trevi è 190 x 129, similitudini che non mi paiono casuali.

Sappiamo che la Croce della Porziuncola era sopra un trave all'interno della piccola chiesa ricostruita da san Francesco. È così, infatti, che la descrive Giotto nelle storie della Basilica Superiore ed è quanto argomentato da Bernardino Sperandio durante le ricerche a seguito del restauro strutturale della chiesa stessa³⁹. La Croce di Trevi proviene da una piccola cappella adagiata su di un poggio

scont



IV.10b

lungo il declivio che dalla città scende verso la valle e che doveva essere in origine la chiesa di un piccolo convento, forse un eremo. I recenti lavori a cui è stato sottoposto il sacello hanno rivelato la presenza *ab antiquo* di due aperture sui fianchi della piccola aula, non in asse l'una con l'altra. Al di fuori della porta sul lato destro sono ancora i resti di un piccolo convento e quindi quella doveva esse-

re l'entrata riservata ai frati. Dall'altra parte, la porta è spostata di almeno un metro avanti lungo la navata, era forse un ingresso secondario oltre a quello principale sulla facciata. Tra le due porte è l'arco trionfale del presbiterio e mi pare che sia plausibile pensare che in quella zona cadesse una divisione tra la zona destinata ai frati e quella per i laici, una trave o un piccolo tramezzo sul quale era

Fig. 10a-b. **Maestro di Sant'Alò**, *Reliquiario*, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto

Fig. 11. **Maestro di Sant'Alò**, *Testa d'angelo*, Morro, Parrocchiale

Fig. 12. **Maestro di Sant'Alò**, *Crocifissione*, particolare, Trevi, Museo di San Francesco

Fig. 13. **Maestro di Sant'Alò**, *Reliquiario*, particolare, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto



IV.11



IV.12

Fig. 14. **Maestro di Sant'Alò**, *Crocifissione*, Trevi, Museo di San Francesco, (particolare)

Fig. 15. **Maestro di Sant'Alò**, *Reliquiario*, particolare, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto

Fig. 16. **Maestro di Sant'Alò**, *Crocifissione*, particolare, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto

appoggiata la croce. Questa, infatti, era certamente visibile anche sul retro, dato che i fianchi e il verso sono dipinti a finto marmo rosso. È da pensare, quindi, che la Croce sia stata commissionata con la volontà di seguire l'esempio della Porziuncola, *modo et forma*, cui forse si ispirava la stessa piccola chiesa.

Che il pittore lavori con una certa autonomia iconografica è un dato che si percepisce anche osservando la croce astile del Museo del Ducato di Spoleto. Il Cristo del verso ha una posizione strana, contorta, con il viso girato a sinistra, il bacino dall'altra parte e i piedi infissi con un solo chiodo che fanno quasi accavallare le gambe. È probabile che questa rappresentazione sia dovuta in qualche modo alla diffusione dei Cristi dolorosi duecenteschi, piuttosto ampia in Umbria⁴⁰. Proprio sotto a questo Gesù contorto è inginocchiato San Francesco, riconoscibile per il saio e le stimmate. Non c'è dubbio che sia lui perché tra le reliquie contenute, è un frammento della veste del santo con un po' del suo sangue⁴¹. È però assai singolare che



IV.13



IV.14



IV.15



IV.16



FARE SPERA 317%

Fig. 17. **Maestro di Sant'Alò**, *Reliquiario*, particolare, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto

Fig. 18. **Maestro di Sant'Alò (?)**, *Santa Caterina confonde i filosofi*, Perugia, Biblioteca Augusta

Fig. 19. **Maestro di Sant'Alò**, *Reliquiario*, particolare, Spoleto, Museo del Ducato di Spoleto

Francesco, in Umbria, in una data che in questo caso dovrà essere compresa nel primo decennio del Trecento venga rappresentato canuto e con la barba lunga, diversamente da quanto proposto ad Assisi⁴².

In realtà si vedono anche delle differenze tra il Cristo di Trevi e le tavole di Spoleto: la croce è più elegante, ha i tratti più sintetici e tutto è sottolineato da righe bianche, ad evidenziare i panneggi e a rendere più vivi i volti. Credo che tali differenze saranno da attribuire ad una cronologia diversa tra le opere. Uno dei problemi maggiori nell'affrontare qualsiasi discorso sulla pittura spoletina del primo Trecento è proprio quello della scansione cronologica. Sono davvero pochissime le date certe e tutte riferite al Maestro di Cesi⁴³. L'assenza di documenti per l'enorme dispersione del patrimonio archivistico fa il resto, rendendo l'impresa davvero ardua e legata spesso solo a fattori esterni. In questo caso un aiuto può venire guardando la serie dei santi presenti nelle due tavole reliquiario, una teoria in cui si riconoscono alcuni personaggi che sembrano derivare dalla serie di Apostoli della Cappella di San Nicola di Assisi⁴⁴ (figg. 17 e 19).

Questa è forse la più controversa tra le parti giottesche della decorazione assisiata, ma ultimamente Serena Romano, con indicazioni convincenti, ha ristudiato il problema della cronologia di questi affreschi, stabilendo una data tra 1296 e 1297⁴⁵.

Dovremmo quindi pensare che le tavolette di Sant'Alò siano state dipinte dopo quel cantiere, forse già nel primo decennio del Trecento, mentre la *Croce* di Trevi sarà di qualche anno precedente e con approssimazione si potrà pensare ad una datazione non lontana dall'attività del Maestro della Cattura nella navata della Basilica Superiore, quindi, come si diceva, sul 1290.

Porre il percorso del Maestro di Sant'Alò in relazione alle problematiche assisiati rende il pittore un contemporaneo di altri artisti attivi tra Assisi e Perugia che andrebbero ristudiati in maniera ordinata. Tra questi ci sono il Maestro del Farneto e il raro Maestro della Croce di Gubbio, attivi in quella che doveva essere la più importante delle imprese pittoriche umbre di fine secolo al di fuori di Assisi: la decorazione della Sala dei Notari nel Palazzo dei Priori di Perugia, purtroppo menomata da un pesante



IV.18



IV.19

restauro ottocentesco⁴⁶. A riconoscere il Maestro del Farneto fu Boskovits nel suo fondamentale articolo su quella decorazione del 1981⁴⁷, mentre la seconda personalità da lui isolata non è a mio avviso il possibile Palmerino di Guido (vale a dire il Maestro Espressionista di Santa Chiara), ma, come ultimamente proposto da Fabio Marcelli, lo stesso responsabile della grande Croce di Gubbio⁴⁸.

Che i due artisti siano molto vicini, tanto che ce li immaginiamo sodali in questa impresa, è confermato dalle incertezze attributive che li coinvolgono la *Madonna di San Damiano*, solo per fare un esempio, sulla scia di un intervento di Longhi⁴⁹, è stata pubblicata da Previtali⁵⁰ come del Maestro del Farneto e poi spostata nel catalogo dell'altro pittore da Elvio Lunghi⁵¹, indicazione che, per la verità, sembra meno convincente.

In tutto ciò si inserisce anche un'altra impresa che ci riguarda da vicino: la decorazione dei corali di San Domenico a Perugia⁵², ora conservati presso la Biblioteca Augusta, il cui nucleo più antico è da datare probabilmente alla metà degli anni '90 del Duecento. Fu Scarpellini a presentare la prima serie ancora nel 1978, durante il primo convegno sulla miniatura italiana⁵³; da allora molto è stato scritto sulle date, sugli autori e sulla provenienza dei corali. Il problema in effetti è molto affascinante: la serie di manoscritti dei Domenicani di Perugia contiene due grandi blocchi, uno sicuramente trecentesco composto da quattordici codici, dove si riconoscono i grandi miniatori perugini del tempo, il Primo e il Secondo maestro dei Corali di Perugia, e dove le architetture inserite nelle decorazioni riecheggiano quelle che Giotto dipinse nella navata della Basilica Superiore⁵⁴. La chiesa di San Domenico, nelle sue forme odierne, fu costruita solo a partire dal 1304⁵⁵, data che evidentemente fa anche da *post quem* per questi codici. Il secondo blocco, invece, è costituito da otto libri⁵⁶, tutti precedenti a quella data⁵⁷, in cui è presente un artista legato al mondo aperto dal Maestro della Cattura e dal giovane Giotto, in pratica un contemporaneo della squadra di pittori di cui si diceva poco sopra⁵⁸. I richiami allo stile della Sala dei Notari furono notati da Elvio Lunghi⁵⁹ che, grazie a questo dato, volle riconoscere nell'autore delle miniature il secondo maestro attivo in quell'impresa perugina. Credo che lo studioso abbia colto

nel segno nel definire il contesto, ma non nell'individuare l'autore che già Bruno Toscano definiva come uno spoletino che precedeva il Maestro di Sant'Alò⁶⁰.

Il riconoscimento a quest'ultimo della *Croce* di Trevi lascia spazio per inserire, nella seconda metà di quegli anni '90 anche questa impresa nel *corpus* dello stesso pittore. Mi pare che il confronto tra i santi dei reliquiari della Rocca Albornoz e i personaggi presenti nell'iniziale istoriata con *Santa Caterina che confonde i filosofi* nel recto di c. 62 del ms. 2791⁶¹ della Biblioteca Augusta possa essere abbastanza convincente (fig. 18) ma ancor di più è la vicinanza tra queste figure e il San Giovanni dolente della *Croce* di Trevi: si rivede lo stesso modo di costruire i corpi, le medesime fisionomie e lo stesso modo di panneggiare segnando la luce che crea le pieghe dei vestiti, anche in questo caso bordati di bianco. In più, proprio l'iconografia singolare di questo Cristo, è la stessa che sottolineava Scarpellini nel presentare la Crocifissione del ms. 2798⁶².

L'attribuzione al Maestro di Sant'Alò di queste miniature (figg. 20-24) coinvolge fatalmente anche il problema non ancora risolto della loro provenienza. Sappiamo certamente che, al momento delle soppressioni post-unitarie, questi erano a Perugia presso i domenicani da dove giunsero alla Biblioteca Comunale⁶³. In uno dei manoscritti, però, con una grafia settecentesca, in due fogli distinti⁶⁴ è vergata una frase che ne segna la provenienza da "San Salvatore di Spoleto nella Valle Spoletana" da non confondere con l'omonima Basilica spoletina che fu benedettina. La prima costruzione dei padri predicatori a Spoleto era proprio dedicata al Salvatore, almeno fino alla sua ricostruzione iniziata dal 1247, e la doppia denominazione con San Domenico sopravvisse a lungo. Andando ancora più indietro, sappiamo che nell'inventario quattrocentesco del convento perugino questi corali non erano stati descritti né nominati⁶⁵. Una delle difficoltà maggiori era la presunta patria perugina dei responsabili delle miniature in questione, ma mi pare che lo spostamento di questa, da Perugia a Spoleto, possa corroborare la provenienza dei codici dalla capitale dell'antico Ducato.

Che i confini delle due Umbrie, quella alla destra e quella alla sinistra del Tevere, non fossero netti, soprattutto in questo momento, quello della decorazione della Basilica

Σα μάρτυρι επί ατ



Fig. 21. **Maestro di Sant'Alò**, *Pentecoste*, Perugia, Biblioteca Augusta

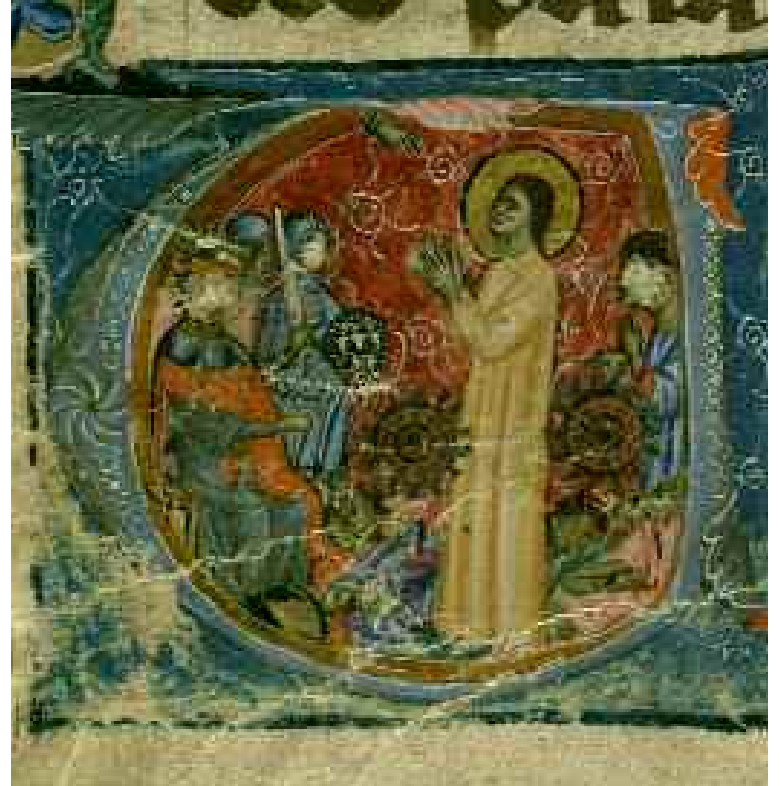
Fig. 22. **Maestro di Sant'Alò**, *Martirio di santa Caterina d'Alessandria*, Perugia, Biblioteca Augusta



IV.21

Fig. 23. **Maestro di Sant'Alò**, *San Domenico con san Pietro, san Paolo e frate domenicano*, Perugia, Biblioteca Augusta

Fig. 24. **Maestro di Sant'Alò**, *San Pietro martire con sant'Antonio abate e la Vergine*, Perugia, Biblioteca Augusta



IV.22



IV.23



IV.24

Superiore di Assisi, è cosa piuttosto facile da intuire. La forza di attrazione che esercitava un cantiere come quello di San Francesco si estendeva a tutta l'Umbria e anche oltre, ma in quegli anni i rapporti tra la città serafica e Spoleto dovevano essere più stretti di quel che si pensa.

Bruno Toscano ha cercato ultimamente di legare alcune parti della decorazione della chiesa di San Domenico a Spoleto al mondo culturale assisiato⁶⁶.

La testimonianza più importante, mai valorizzata, forse per il suo stato frammentario, è però altrove. Nella chiesa di San Gregorio Maggiore, sulla parete destra della navata maggiore c'è un affresco che inizialmente doveva rappresentare probabilmente una grandiosa Maestà⁶⁷ (figg. 25 e 25a). Ne rimane solo la lunga cornice di base sopra cui corre un'iscrizione e, sulla sinistra le figure di due angeli. La scritta recita IN NOMINE D(omi)NI AM(en) A(n)NO D (omi)NI MCCLXXXVI DIE XX DECE(m)B(ri)s PET(r) OCITTUS S [...]. Se questo Petrocitto sia l'autore, o

più probabilmente il committente, non lo possiamo sapere, ma l'informazione più interessante in questo caso è la data 1296 che inserisce questo affresco subito al seguito dell'esperienza del Maestro della Cattura ad Assisi.

Il frammento in San Gregorio è già stato considerato da Bruno Toscano una testimonianza dell'influsso esercitato sulla pittura umbra dell'ultimo decennio del Duecento proprio da quel maestro⁶⁸ e in effetti la posizione degli angeli è derivata da quelli che appaiono nella *Natività* della Basilica di Assisi; il modo di fare le mani, ancora a tenaglia, di stampo cimabuesco, e soprattutto le fisionomie degli angeli sono vicine a quelle dei soldati che accompagnano Giuda a baciare Gesù proprio nella *Cattura* assisiato (fig. 26)??posizione??.

È innegabile però anche il legame che questo affresco ha con il Dossale del Farneto, opera eponima di un altro protagonista di quella stagione di pittura umbra, ora alla Galleria Nazionale di Perugia (fig. 27). Proprio lo stesso



Fig. 25a. **Maestro del Farneto**, *Maestà*, particolare. Spoleto, Basilica di San Gregorio Maggiore



IV.25a

Fig. 26. **Maestro della Cattura**, *Natività*, particolare, Assisi Basilica di San Francesco



IV.27

bronzio prospiciente dell'angelo più alto ben si confronta con il Malco di quella tavola fino a proporre l'identità di mano (figg. 28-29).

L'attribuzione di questo affresco al Maestro del Farneto che mi è stata suggerita da Andrea De Marchi, dimostra ancor di più la capillarità dell'influenza assisiata nel territorio umbro, ma il suo essere così vicino anche alle scene del Maestro della Cattura fa pensare che questi e il responsabile del dossale francescano del Farneto possano essere più legati di quanto si pensi.

Se andiamo, infatti, a confrontare i pannelli murali in San Francesco e le scene della tavola perugina, mi pare che si possa trovare interessanti consonanze: non solo la fisionomia dei soldati (figg. 30-31), ma anche la posizione dei gruppi, la serie di elmi degli armigeri accalcati alle spalle di Cristo, il modo un po' metallico di far svolazzare il mantello di Giuda e il suo non appoggiarsi coi piedi a terra. In più se si confronta il volto della Vergine al centro del dossale perugino con quello della Madonna della *Natività* di Assisi, oltre ad una certa aria di famiglia che si respira alla prima occhiata, si rivede lo stesso modo di dipingere gli occhi allungati e un po' a mandorla.

Si avrebbe voglia di assecondare la tentazione di unire i due artisti in un unico percorso di una personalità che inizierebbe la sua attività sui ponteggi di Assisi con l'esperienza di Cimabue per poi continuare fino a diventare il responsabile del dossale ora a Perugia, ma il problema andrà svolto in altra sede.

Un'ipotesi che, comunque, deve far ripensare anche alla

scansione cronologica delle opere del Maestro del Farneto in relazione ad una partenza dopo le storie cristologiche di Assisi. Sappiamo ormai per certo che queste vanno datate al 1288-92: certamente il Maestro della Cattura sarà stato coinvolto più verso l'inizio che la fine di quella forbice, considerando il suo lavoro subito successivo all'intervento di Jacopo Torriti e contemporaneo a quello di Giotto nelle *Storie di Isacco*. L'affresco di Spoleto è del 1296, successivo quindi alla probabile fine dei lavori del cantiere di Assisi; nel 1298-1300 il Maestro del Farneto sarebbe stato impegnato nell'importante decorazione della Sala dei Notari. Il dossale a Perugia è stato ultimamente datato al 1295-1300⁶⁹, considerando che a fare da modello per la *Madonna col Bambino* al centro doveva essere la Vergine affrescata da Giotto nel tondo centrale della controfacciata di San Francesco ad Assisi⁷⁰. Oltre a questa, da cui il pittore riprende il velo della Vergine, un altro precedente è da riconoscere nella figura centrale del finto trittico che lo stesso pittore toscano, con la bottega, dipinse per Napoleone Orsini forse nel biennio 1296-1297 (figg. 32-33): in entrambi i casi è presente il bambino in piedi, marciante con il piede appoggiato al davanzale, con la mano sinistra protesa in avanti a prendere lo scollo della veste della madre. Questa immagine ebbe una fortuna piuttosto ampia⁷¹ se ne troviamo eco anche in altre pitture coeve, come nella *Fuga in Egitto* dell'Espressionista di Santa Chiara, nella *Madonna col Bambino* del Maestro di San Ponziano ora nella Rocca Albornoz a Spoleto e nella *Vergine* affrescata nell'absidiola di destra a San Pietro in



Fig. 28. **Maestro del Farneto**, *Dossale*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

Fig. 29. **Maestro del Farneto**, *Maestà*, particolare, Spoleto, Basilica di San Gregorio Maggiore

Fig. 30. **Maestro del Farneto**, *Dossale*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria



IV.28

Fig. 31. **Maestro della Cattura**, *Cattura di Cristo*, Assisi, Basilica di San Francesco



IV.29



IV.30



IV.31

Fig. 32. **Giotto e bottega**, *Trittico della Cappella di San Nicola*, particolare, Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco

Fig. 33. **Maestro del Farneto**, *Dossale*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria



IV.32



IV.33

Valle di Ferentillo da un pittore di primo Trecento che sembra uscito dalla bottega del Maestro di Sant'Alò serbandone traccia di una cultura più arcaizzante⁷² (figg. 34-36). Il dossale della Galleria Nazionale dell'Umbria sarà quindi da datare agli anni più vicini al cambio di secolo, se non a quelli immediatamente successivi, allontanandolo perciò dall'inizio di questo percorso e rendendo più plausibile l'attribuzione dei frammenti spoletini che risentono ancora del sostegno qualitativo dovuto alla vicinanza all'esperienza assisiata.

In quello stesso periodo, oltre a questi protagonisti, tutti di una generazione che visse in maniera contraddittoria e parziale le novità giottesche, a metà tra innovamento e tradizione, compaiono altri artisti più giovani che probabilmente iniziarono il loro percorso proprio osservando

dai ponteggi, e forse collaborando agli affreschi della leggenda francescana di Giotto: il Maestro di Cesi, il Maestro di San Ponziano e, anche se meno chiaramente giottesco, il Maestro della Croce di Trevi, artisti che faranno finalmente della scuola del Ducato di Spoleto un fatto a sé, aggiornato e di qualità, in pratica un nuovo inizio dell'arte dell'Umbria alla sinistra del Tevere.



Fig. 34. **Maestro Espressionista di Santa Chiara**, *Fuga in Egitto*, particolare, Assisi, Basilica di Santa Chiara

Fig. 35. **Maestro spoletino affine al Maestro di Sant'Alò**, *Madonna col Bambino e santi*, particolare, Ferentillo, Abbazia di San Pietro in Valle

Fig. 36. **Maestro spoletino affine al Maestro di Sant'Alò**, *San Michele Arcangelo*, particolare, Ferentillo, Abbazia di San Pietro in Valle



IV.35



IV.36

36nuova
da cercare ns/

Note

¹ La trattazione sulla Basilica e sui suoi numerosi problemi ha una bibliografia pressoché infinita; nell'economia di questo lavoro, dedicato a Spoleto, mi dovrò limitare a citare gli studi essenziali, rimandando ad altra occasione la definizione di alcune problematiche che in questo caso dovrò necessariamente lasciare sospese o solo accennate.

² Romano, 2001, p. 180, Nessi, 1982, p. 52: Clemente IV, con bolla del 28 marzo 1266 prorogò di tre anni la facoltà concessa da Innocenzo IV circa l'utilizzo delle elemosine raccolte sugli altari della chiesa, con la specifica che queste dovevano essere utilizzate per completare la struttura e decorare la chiesa.

³ Si veda almeno Nessi, 1982, pp. 53-54. Il documento è ovviamente riportato in quasi tutta la sterminata bibliografia sulla Basilica di Assisi e sulla sua decorazione.

⁴ Attribuzione ormai accettata universalmente, si veda Tomei, 1990, p. 55; Tomei, in *Fragmenta picta*, 1989, pp. 227-232 e ancora Tomei, 2001, p. 251.

⁵ Romano, 2001, p. 191.

⁶ Significativo in questo senso è quanto glossato da Belting, 1977, p. 68, che descrive il ciclo di affreschi come “un genuino programma romano in un genuino spazio romano”, riportato anche da Cooper, Robson, 2013, p. 104.

⁷ Smart, 1971, pp.; Ruf, 1983, pp.; Bellosi, 2003a, p. 385 che descrive in maniera eloquente la non casuale scelta di far cadere alcune scene accanto o sopra ad altre, unendo in un unico progetto iconografico le storie dell'Antico, del Nuovo Testamento e delle storie di san Francesco. Si veda anche Romano, 2001, p. 184.

⁸ Cooper, Robson, 2013, p. 21.

⁹ Idea che si dovrà accettare specialmente dopo *Giotto: La Croce*, 2001 come sottolineato con forza da Bellosi, 2007a, p. 5.

¹⁰ Bellosi, 2007b, pp. 48-49. Non credo che il pittore toscano abbia messo mano a questo affresco, ma davvero lo stato di conservazione non permette di formulare ipotesi alternative dirette. Cautela suggerisce di affidare quella pittura ad un anonimo pittore della cerchia di Cimabue.

¹¹ Per la vicenda critica, Scarpellini, 1982, pp. 400-421 ma anche Bellosi 2000, pp. 34-36. Ultimamente Bellosi, 2003a, p. 390, che da importanza e visibilità al pittore attribuendogli addirittura le figure di San Francesco e Santa Chiara dell'arcone di ingresso della Basilica, coinvolgendolo nella bottega di Giotto. E ancora Bellosi, 2007b, p. 52.

¹² In particolare Bellosi, 2007b, che attribuisce a Cimabue parte dell'Andata al Calvario.

¹³ Tomei, 1990, p. 66. Più cautamente invece Romano 1990, p. 233, vede come “il volto di Cristo denuncia a evidenza la conoscenza del vicino modello torritiano della Creazione”, sottolineando però come questo sia più “raddolcito”.

¹⁴ Si veda ancora Scarpellini, 1982, pp. 400-421 per tutta la vicenda critica non ancora risolta (ad esempio Labriola, 2000, p. 342, Tartuferi, 2004, p. 66 e ancora Bellosi, 2003a) ma di cui lui da una lettura differente pensando, a mio avviso giustamente, che questi sia un pittore umbro, cfr. pp. 423-424.

¹⁵ Come già notato da Toscano, 1974, pp. 13-14.

¹⁶ Zeri, 1987, pp. 13-15; per il suo catalogo anche Todini, 1989, I, p. 169, a cui però bisogna togliere la *Madonna in trono con San Bartolomeo e un angelo* del Duomo di Orvieto, che mi pare di un altro pittore.

¹⁷ D. Parenti, in *Galleria Nazionale*, 1994, cat. 11, p. 89.

¹⁸ Longhi, 1961, ma si veda anche Boskovits, 1981, pp. 9-11, che, a mio avviso, data il dossale eponimo troppo presto.

¹⁹ Il pittore è firmatario di una frammentaria *Maestà* ad affresco nel catino absidale della chiesa di San Niccolò a San Gemini (Todini, 1989, p. 309, che infatti lo descrive come “Seguace di Cimabue e della cultura assisiata”). Lo stato di conservazione è assai precario e qualsiasi analisi potrebbe essere minata in partenza dalla leggibilità particolarmente difficile. Il trono è però ancora visibile nella sua costruzione architettonica stabile, così come percepibili sono le pieghe voluminose della veste della Madonna, tra l'altro bordata da un elegante filo bianco, che, vedremo, discende dalla Crocifissione delle storie di Gesù in Basilica Superiore.

²⁰ Per cui ora Garibaldi, in c.s., ma si veda anche E. Lunghi, in *Galleria Nazionale*, 1994, cat. 17, pp. 108-111.

²¹ S. Romano, in *Fragmenta picta*, 1990, p. 233.

²² Come invece proposto da Bellosi, 2007b.

²³ Longhi, 1948, (ed. 1974), p. 33; Volpe, 1954; Bologna, 1960. Duccio ha avuto una formazione senese e da artista formato è stato attratto in maniera decisiva nell'orbita di Cimabue, come ha spiegato Bellosi, 2003b.

²⁴ Bellosi, 2003a, pp. 385-386. È in sostanza lo stesso pittore che Boskovits, 1971, p. 52, nota 22 e 1981, p. 36, nota 59, aveva chiamato Maestro della Pentecoste.

²⁵ Tutti questi pittori, comunque, sembrano essere usciti dalla bottega di Cimabue. Anche il Maestro della Cattura, che a mio avviso è un umbro impegnato in quel cantiere, potrebbe essere partito come aiuto durante i lavori nel transetto di dieci anni prima, come sostiene Bellosi, 2003a, p. 390, che lo vede comparire “qua e là nel presbiterio.” Andrebbe ovviamente condotta una completa revisione del problema, studiando a fondo anche altre parti minori della decorazione di Assisi come i busti dei sottarchi o le pitture sui paramenti architettonici, senza abbandonare la visione metodologica che impone altissima cautela nel lavoro di isolamento di mani e personalità artistiche differenti all'interno di una decorazione che ha un programma unitario e che procede in maniera assai veloce. Per una lettura sinottica delle scene ora anche Lunghi, 2012, pp. 68-82, che al Maestro della Cattura attribuisce anche l'*Adorazione dei Magi* (davvero troppo rovinata per dare un giudizio definitivo) e al Maestro dell'Andata al Calvario anche la *Crocifissione*.

²⁶ Volpe, 1969, p. 38.

²⁷ Creato da Longhi, 1948, p. 19 (v. Tartuferi, 1990, pp. 61-63) e identificato con Grifo da Boskovits, 1988, p. 122, Chiodo, in *Giotto e Chompagni*, 2013, cat. 1, pp. 68-69.

²⁸ Boskovits, 1981, pp. 12-13.

²⁹ Per cui Tartuferi, in *The Martello Collection*, 1982, cat. 36, pp. 152-155, come pittore romano tra il 1300 e il 1305. L'attribuzione era sta-

ta già respinta da De Castris, 1986, p. 207, nota 27. La tavola è stata esposta a Roma: F. Ciaravino, in *Dipinti romani* 2004, cat. 5, pp. 64-65, come “artista che si muove nella stretta cerchia del Maestro della Cattura”. La tavoletta è ora commentata per l'iconografia da Bagnarol, 2010, pp. 91-93.

³⁰ Todini, 1989, p. 343, lo dice di ignoto dell'Umbria settentrionale della seconda metà del XIII secolo, affine al Maestro della Cattura. Ultimamente C. Ranucci, in *Dipinti romani*, 2004, cat. 8, pp. 70-73, che riporta ancora l'attribuzione al Maestro della Cattura, seguendo anche le indicazioni di Tartuferi 2004, p. 66 che vede l'anonimo come pittore romano, sulla scia di Boskovits. Allo stesso modo anche Labriola, 2000, p. 372.

³¹ Guardabassi, 1872, p. 352, che però la descrive con un san Giovanni Evangelista dipinto sulla cuspid. Bonaca, 1942, p. 36, lo cita già nella Pinacoteca Comunale, come poi Toscano, 1962, p. 237, che lo descrive solamente come “Crocifisso d'altare”. Ora anche Gaeta, 2013, cat. 167, p. 346.

³² È interessante notare come questa particolarità sia stata vista in maniera completamente differente da Boskovits, 1981, p. 13, per cui si tratta di una Croce di alta qualità, e da Sandberg Valalà, 1929, p. 863, per la quale è “scadente e merita solo una notizia”. È significativo, però, che la studiosa metta in relazione questa tavola con il *Triumphans* di Caso, ora nel Museo Diocesano di Spoleto.

³³ Sandberg Valalà, 1929, pp. 739-740.

³⁴ Quello che appare un dettaglio, come il bordino bianco delle vesti, in realtà è un dato stilistico importante. Non è presente in nessuna opera di Cimabue e in nessuna opera di Giotto, ma, significativamente, è tratto caratteristico della pittura senese a partire da Duccio. Non ci si dimentichi che secondo Bellosi, 1988, ed. 2006, p. 229, i rivoli dorati della veste della *Maestà Rucellai* di Duccio, discendono dalle pitture del Maestro Oltremontano ad Assisi o da quanto si poteva vedere nelle tabelle del Crocifisso della Pura in Santa Maria Novella a Firenze. Lo stesso particolare minuto è presente nelle opere di Grifo di Tancredi, il più paraducresco dei pittori fiorentini della fine del Duecento.

³⁵ Si tratta dei reliquiari del Museo del Ducato di Spoleto, resi noti da Toscano, 1953, pp. 99-106, e ora Calciolari, in *Iacopone da Todi*, 2006, cat. V. 36, pp. 202-203.

³⁶ Toscano, 1974, p. 15.

³⁷ B. Toscano, in *Dal Visibile*, 2012, cat. 10, pp. 209-222. La datazione proposta, comunque, va avanzata di qualche anno, come poi si dirà. È interessante l'indicazione tipologica dello studioso, che circoscrive la produzione di reliquiari dipinti e di croci astili ad artefici umbri del periodo di cui ci stiamo occupando. Si veda anche De Benedictis, 2010, pp. 9-15, che studiando i reliquiari in vetro graffito, sottolinea come l'origine di questi oggetti possa discendere dagli analoghi in pittura e, in sostanza, dal cantiere di Assisi.

³⁸ Tartuferi, 1991, cat. 2, pp. 36-37 e Lunghi, 1995, pp. 47-64.

³⁹ Sperandio, 2006, p. 65 e fig. 28.

⁴⁰ Lunghi, 2000 e Lunghi, in *Dal Visibile*, 2012, pp. 175-177.

⁴¹ Le reliquie vengono descritte dalla lunga iscrizione posta nella tabella superiore del recto della croce. Questa fu sciolta perfettamen-

te all'inizio del secolo scorso da Faloci Pulignani, 1909, p. 72, riportata per esteso anche da R. Quirino, in *Arte in Valnerina*, 1983, catt. 12-13-14, pp. 31-33. Oltre alle reliquie di San Francesco e Santa Chiara, presenti sotto la croce del recto, ci sono anche resti sacri della Croce di Gesù e dei santi Pietro, Paolo, Maria Maddalena e Giovanni Battista, tutti e quattro presenti ai lati della Crocifissione del verso.

⁴² Bellosi, 1985, pp. 3-7.

⁴³ Il cui percorso è da considerare tutt'uno con quello del Primo Maestro della Beata Chiara, argomento su cui si tornerà. La tavola di Cesi è datata 1308, la *Madonna* di Vallo di Nera 1315, quella della Selvetta 1332 e gli affreschi della cappella della Croce in Santa Chiara a Montefalco 1333. Secondo Nessi, 1976, pp. 31-35, gli affreschi della chiesa di Piagge di Trevi, già segnalati con la data 1426 da Bonaca, 1942, p. 46, erano in realtà segnati 1326, data che oggi non è più visibile.

⁴⁴ Che quei santi del primo livello della decorazione della Cappella fossero letti come un ricco corredo iconografico fu notato già da Previtoli, 1968, ed. 1974, p. 84.

⁴⁵ Romano, 2010, diversamente da Hueck, 1983.

⁴⁶ Per cui Scarpellini, 1997, pp. 211-233; Hueck, 2012.

⁴⁷ Boskovits, 1981, pp. 4-7, ipotesi accettata ultimamente anche da Neri Lusanna, 2009, p. 52.

⁴⁸ F. Marcelli, in *Giotto e il Trecento*, 2009, cat. 48, p. 204. Lunghi, 1981, p. 65, nota 7 e 1984, p. 23, proponeva di riconoscere il secondo pittore con l'artista che aveva miniato la serie più antica dei Corali di San Domenico a Perugia. Nel secondo intervento, tra l'altro propone di identificare le due personalità artistiche in Corraduccio di Vinolo e Rubeo, pittori documentati a Perugia e in relazione ai possibili committenti della decorazione, proprio in quegli anni, 1296-1297. In realtà quegli affreschi sono databili con maggior sicurezza agli anni 1298-1300, come proposto da Nessi, 1988, pp. 152-155, mai più messo in discussione. Bellosi, 1977, pp. 22-25, invece, vedeva al lavoro in quella sala Marino da Perugia, un'indicazione che mi pare assai interessante. Pur essendo Marino un pittore apparentemente più eccentrico rispetto a quelli fin qui presi in considerazione, non ci si deve stupire della proposta dello studioso, perché in effetti, a ben guardare, il *san Paolo* presente nella *Maestà* di Perugia mi pare abbia come parente più prossimo, come a modello, lo stesso santo presente nella controfacciata della Basilica Superiore di Assisi, attribuito da Boskovits, 1971, p. 35, al Maestro della Cattura. Mi chiedo da tempo, infatti, se non sia giusto unire il Maestro della Croce di Gubbio e Marino di Elemosina in un unico percorso, dove il primo rappresenti l'inizio dell'attività subito a rimorchio delle storie di Cristo ad Assisi.

⁴⁹ Longhi, 1961, pp. 3-7.

⁵⁰ Previtoli, 1961, pp. 7-11.

⁵¹ Lunghi, 2003, pp. 516-530.

⁵² Ultimamente esposti e studiati in *Canto e Colore*, 2006.

⁵³ Scarpellini, 1979, pp. 223-238.

⁵⁴ Come Lunghi, 1991, pp. 43-68.

⁵⁵ Sartore, 2006, pp. 73-77.

⁵⁶ Forse non tutti provenienti dallo stesso gruppo, come Ciliberti, 1994, pp. 57-60. La serie è divisa in tre gradualità, i mss 2790, 2792 e

2795 e cinque antifonari, i mss. 2791, 2793, 2794, 2797 e 2798 (Grauso, Iannotti, 2006, p. 141). Lunghi, 1982, p. 210, pensava che i cinque antifonari facessero gruppo a parte e provenissero dal coro della prima costruzione della chiesa domenicana di Perugia e che fossero un po' più moderni degli altri.

⁵⁷ Secondo Subbioni, 2006, p. 342, tutta la serie è databile agli anni settanta del Duecento. Grauso, Iannotti, 2006, p. 141, nota 2, indicano come *ante quem* il 1278 per motivi legati alla liturgia. È possibile che queste date si possano riferire ai tre gradualii decorati dal Maestro dei Corali di San Domenico a Spoleto, per cui M. Santanicchia, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico*, 2004, pp. 458-459, mentre per gli altri, quelli che qui interessano, è impossibile pensare ad una data così alta, non fosse altro per la forte dipendenza di quelle miniature dalla decorazione della Basilica Superiore di San Francesco di Assisi, dato che ne fissa la cronologia almeno all'ultimo decennio del Duecento.

⁵⁸ Le miniature sono state pubblicate per la prima volta in *Francesco D'Assisi*, 1982, cat. 20-22, pp. 212-217 e ora, E. Lunghi, in *Canto e colore*, 2006, cat. 4, pp. 152-153; cat. 8, pp. 160-161; cat. 14, pp. 172-173. Che significativamente, ma sbagliando, Subbioni, 2003, p. 33, aveva identificato con il Maestro del Farneto.

A questo autore si possono attribuire alcune miniature del ms. 2791, in particolare la *Santa Lucia orante* sopra la I di c. 42r, la pagina miniata con le *Storie di Santa Caterina* di c. 60v, ancora *Santa Caterina che confonde filosofi* di c. 62r, e un *San Tommaso d'Aquino, Sant'Antonio abate e la Vergine* entro una S alla c. 89v. Ancora sua è la *Pentecoste* miniata in una D di c. 71v del ms. 2797, così come il *Cristo benedicente e fedeli* entro la B di c. 87v, la *Crocifissione* di c. 150v, un *Cristo e Mosè* entro la F di c. 174r, il *San Pietro in cattedra e San Pietro e un devoto* della c. 191r, *San Domenico tra i Santi Pietro, Paolo e un donatore* della c. 235r e un *San Domenico che predica* iscritto in una M nella c. 237r. Ancora nel ms. 2798 sua è una bella O istoriata con *San Martino e il povero* di c. 181r.

⁵⁹ Lunghi, 1984, pp. 22-23.

⁶⁰ B. Toscano, in *Arte in Valnerina*, 1983, p. XX.

⁶¹ Solo questo fu esposto alla mostra dedicata a Jacopone da Todi: R. Argenziano, in *Jacopone da Todi*, 2006, cat. V.34, pp. 198-199.

⁶² Scarpellini, 1979.

⁶³ Lunghi, 1982, p. 210.

⁶⁴ Roncetti, 1990, pp. 62-63. Le due iscrizioni sono entrambe sul ms. 2792 della Biblioteca Augusta di Perugia a c.35 r. e c. 73 r.

⁶⁵ Per tutta la questione, Roncetti, 1990. L'articolo fu postillato da Bruno Toscano che ribadisce la provenienza spoletina, data per scontata anche da Guerrini, Paoletti, Sperandio, 1985, p. 54, secondo cui questi codici "testimoniano molto probabilmente la presenza di uno scriptorium presente dopo il 1275 presso il convento dei Domenicani". In realtà non tutti sono d'accordo: per Lunghi, 1982, p. 210 i miniatori sono perugini; per Subbioni, 2006, p. 342, i corali furono decorati a Perugia e poi spostati a Spoleto.

⁶⁶ Toscano, 2008, p. 24.

⁶⁷ Per cui L. Avitabile, in *La Basilica di San Gregorio Maggiore a Spoleto*, 2002, cat. 3.54, p. 206. Per Todini, 1989 p. 341 è di "Ignoto dell'Umbria meridionale della seconda metà del XIII secolo".

⁶⁸ Toscano, 1974, p. 14.

⁶⁹ De Marchi, 2009, p. 68 data la tavola alla seconda metà dell'ultimo decennio spostando in avanti la proposta di Labriola, in *Galleria Nazionale*, 1994, cat. 10, pp. 86-87, che proponeva una data intorno al 1290, accettata più di recente anche da Gordon, 2002, p. 231.

⁷⁰ Come proposto già da Longhi, 1961, p. 5 e ribadito ultimamente da De Marchi, 2009, p. 68. Sarà da verificare (in altra sede) l'interessante proposta di Lunghi, 2012, pp. 366-370, di vedere il Maestro del Farneto attivo nelle Storie della Genesi affrescate in Santa Chiara ad Assisi, dipinti per cui abbiamo un rigoroso *ante quem* al 1300 perché furono visti e descritti dalla Beata Angela di Foligno. Che in questi affreschi il pittore copi le scene analoghe di Jacopo Torriti in San Francesco mi pare un dato di cui si debba tenere conto. La sua attività conosciuta si potrebbe chiudere con gli affreschi all'esterno del Monte Frumentario ad Assisi, per cui v. ora E. Lunghi, 2012, pp. 307-310.

⁷¹ Come indicato già da Previtali, 1968, ed. 1974, p. 86.

⁷² L'affresco orna il catino dell'absidiola di destra della chiesa abbaziale di san Pietro in Valle ed è quasi sconosciuto. Si tratta di una Madonna col Bambino tra san Michele Arcangelo e san Giovanni Evangelista, mentre ai piedi è il donatore, un vescovo o forse l'abate. La Vergine è assisa su di un trono senza spalliera e con il cuscino sulla seduta, in piena tradizione duecentesca, così come dallo stesso momento culturale viene l'ampia cornice a racemi policromi che orna la fascia decorativa dell'imposta della volta. È ovvio che l'autore nasca ancora nel XIII secolo, ma questa pittura andrà datata certamente sul 1300, non prima. Non solo il Bambino marciante con le mani al collo della Madre discende dalla Cappella di San Nicola ad Assisi, ma anche il tendaggio che sovrasta il trono è legato con anelli ad un'asta in maniera illusiva, fatto che non può prescindere dalla decorazione di Assisi. I volti resi con linee essenziali, con la linea rossa sulle palpebre, con i segni neri ai lati delle bocche, con l'ombra che si offusca sotto i sopraccigli, danno il senso della vicinanza al Maestro di Sant'Alò. Sarebbe auspicabile un restauro che possa togliere l'aria di pesantezza dato dallo sporco ed eventuali ridipinture che minano la leggibilità dell'affresco.