

4. PERUGIA

Giulia Spina



1
Perugia, Santa Maria
Novella dei Condotti,
controfacciata

A Perugia, dove Ottaviano Nelli è documentato nell'ottobre 1400 per dipingere gli stemmi del nuovo signore Gian Galeazzo Visconti¹ e dove verosimilmente si svolse la sua formazione², rimane un solo affresco del pittore eugubino.

Si tratta di una *Visione di santa Brigida* dipinta nella controfacciata della chiesa di Santa Maria Novella (ill. 1) – detta anche Santa Maria ‘del Condotto’ o ‘dei Condotti’ per la vicinanza all’acquedotto duecentesco – situata all’interno delle mura di Perugia nei pressi di porta Sant’Angelo. Oggi la chiesa è nota con l’intitolazione a San Benedetto Novello, o ancora ‘dei Condotti’, assunta nel 1642 con il passaggio del convento alle monache silvestrine³.

La storia dell’insediamento si conosce grazie ad alcune fonti seicentesche. Nella sua *Perusia Augusta* Cesare Crispolti sostiene che ebbe origine nel 1421 da tale Giovanni Battista da Gubbio, che si sarebbe trasferito a Perugia insieme a un gruppo di compagni, i quali “quasi con le proprie mani fabbricarono, aiutati dall’elemosine de’ cittadini” il proprio convento⁴. Prosegue Crispolti: “Quivi vissero per alcun tempo vita heremitica, non però sotto religione alcuna, approvata dalla Santa Madre Chiesa”, fin quando decisero di rivolgere una supplica a papa Martino V perché concedesse all’ordine di Sant’Agostino i luoghi di Santa Maria del Sasso presso Monte Malbe e di Santa Maria Novella a Perugia. Si ricavano notizie su Santa Maria dei Condotti anche dal secondo volume delle *Vite de’ santi e beati dell’Umbria* di Lodovico Iacobilli, alla voce dedicata a frate Benedetto di Dio da Sulmona⁵, il quale, dopo aver già preso l’abito agostiniano osservante in patria, ebbe un’apparizione divina che gli ordinò di recarsi a Perugia per fondare una chiesa in onore della Vergine. L’agiografo fulignate prosegue dicendo che il 20 ottobre 1421 Martino V autorizzò Battista da Gubbio, sacerdote secolare, e “alcuni preti suoi compagni” a donare all’ordine agostiniano i due luoghi prima menzionati, che passarono alla congregazione dell’osservanza di Santa Maria del Popolo di Roma. Benedetto da Sulmona allora “edificò quasi da’ fondamenti una chiesa ad honore della Gran Madre di Dio, sotto il titolo di s. Maria Novella” secondo la forma che gli aveva prescritto la Vergine. Fu anche costruito il convento e nel febbraio del 1422 “presero l’habito eremitano quei divoti huomini che gli donarono il luogo”⁶.

Sostanzialmente le stesse notizie su Benedetto di Dio da Sulmona sono riportate nel primo volume

dell’*Alphabetum Augustinianum* di Thomas de Herrera del 1644, alla voce “Benedictus, 1438”⁷. Nel secondo volume, Herrera torna sull’argomento in due occasioni: alla voce “Perusinum [domicilium], 1421” ridimensiona il ruolo di Benedetto da Sulmona, sostenendo che le origini dell’insediamento di “S. Mariae Novellae, Congregationis Perusinae” risalgono piuttosto a Battista e ai suoi compagni, che vi avrebbero abitato per qualche tempo senza regola approvata⁸. Ma la conferma di una più antica esistenza del convento sembra essere sotto la voce “Perusinum, 1414”⁹, dove Herrera menziona la fondazione perugina di “S. Mariae ad Aquaeductum sive de Conducto” fondata dai cittadini di Perugia sotto l’impulso di frate Francesco Mellini (1376-1431), predicatore dell’osservanza di Santa Maria del Popolo di Roma. Herrera trae quest’ultima notazione da Francesco Sansovino che specifica: “Gli uomini della città di Sessa, spinti anco essi dall’autorità sua, edificarono il Tempio di S. Trinità, e i Perugini fecero il medesimo in honor di Santa Maria all’Acquedotto, come essi dicono”¹⁰. Altro elogio di Benedetto di Dio da Sulmona è tessuto da Luigi Torelli nel *Ristretto delle vite degli huomini e delle donne illustri in santità [...] dell’ordine agostiniano* del 1647¹¹, parafrasando quanto Herrera scriveva nel primo volume dell’*Alphabetum*, ma tralasciando quanto lo stesso scriveva nella voce “Perusinum, 1421”. Lo storico agostiniano torna sul tema nel sesto volume dei *Secoli agostiniani*, del 1680¹²: prima richiama gli scritti di Iacobilli e di Herrera, poi riporta integralmente il testo della bolla di Martino V, datata 18 gennaio 1422, da cui emerge che il convento di Santa Maria Novella fu dato all’ordine di Sant’Agostino in quell’anno, dopo essere stato fondato qualche tempo prima da Battista da Gubbio e dai suoi compagni dell’eremo di Monte Malbe. Il ruolo di Benedetto di Dio venne dunque riconsiderato dal Torelli, che ritiene di non poter fare affidamento sull’opinione di Iacobilli e su quanto Herrera riportava alla voce “Benedictus, 1438”.

Nonostante la letteratura seicentesca metta l’accento sui fatti dei primi anni venti del XV secolo, sembra di intendere che l’insediamento di Santa Maria del Condotto fosse già esistente al momento dell’adozione della regola dell’osservanza di Sant’Agostino. Le ricerche archivistiche di Bruno Marinelli¹³ hanno infatti appurato che le origini di questa comunità affondano nel XIV secolo e in un

luogo esterno alle mura della città, Santa Maria del Sasso presso Monte Malbe¹⁴. Si tratta di un eremo attestato almeno dal 1318, quando il comune di Perugia concesse terreno seminativo ai fraticelli che dimoravano “ad Sassum in Monte Malbe”. Dopo il 1353 l'eremo passò alle dipendenze dei monaci benedettini di Santa Croce di Monte Bagnolo, altra località poco a nord di Perugia, e nel 1358 il priore donò Santa Maria del Sasso a Francesco di Nicolò da Perugia, fondatore di una congregazione di fraticelli che seguiva gli insegnamenti di Angelo Clareno. Dagli atti di un processo inquisitorio che costoro subirono nel 1361, emerge che si trattava di un gruppo operante sotto la protezione dei vescovi di Perugia e di Città di Castello, i quali convinsero i membri ad aderire alla regola di Sant'Agostino per difendersi dalle vessazioni antiereticali. Sempre dalle scritture processuali risultano i nomi degli undici componenti della comunità, tutti provenienti da località umbre. Tra questi è anche fra Liberato di Simone da Borgo San Sepolcro, che nel 1363 diventò priore al posto di Francesco di Nicolò, il quale però sembra continuasse a guidare il movimento da dietro le quinte, visto che ancora nel 1388 è attestato a Perugia negli stessi luoghi in cui gli eremiti si trasferirono in seguito. Dopo il processo, i fraticelli ripresero la loro attività nei dintorni di Perugia spingendosi fino alle porte della città: nel 1372 una nobildonna perugina nominò eredi universali i frati della chiesa di Santa Croce in Monte Bagnolo e eredi in subordine i “fratres, capitulum et conventum loci de Saxo siti in Pastena porte Sancti Angeli”. Il termine “Pastena” identifica la ‘conca’ tra porta Sant'Angelo e porta Santa Susanna, ossia un'ampia zona dove oggi si colloca anche la chiesa di San Benedetto dei Condotti. L'espressione citata potrebbe allora indicare che già da quest'epoca i frati di Santa Maria del Sasso si fossero trasferiti a Perugia. Ad avvalorare l'ipotesi è la concessione a fra Paoluccio Trinci dell'eremo di Monte Malbe, autorizzata nel 1386 e rinnovata nel 1393, segno che almeno dalla data più antica il luogo era rimasto disabitato, forse proprio per il trasferimento di fra Liberato da Borgo San Sepolcro e dei suoi compagni in città. Ancora a sostegno di questa supposizione sono le richieste avanzate nel 1389 e nel 1391 da parte di fra Liberato di accatastamento di alcuni beni nei pressi di porta Sant'Angelo¹⁵. Nell'anno 1400 è certo che i frati di Monte Malbe fossero stabili a Perugia, poiché due testamenti

rogati il 19 luglio dispongono il lascito rispettivamente di 10 e 100 fiorini d'oro in loro favore. Nel primo testamento si parla di “fratribus S. Marie de Monte Malbe habitantibus supra Pastinam [...] prope conductum”, nel secondo di “fratribus de Monte Malbe comorantibus prope conductum pro aconcimine ecclesie et loci ipsorum”¹⁶, dunque per la costruzione di una chiesa che, se non già in atto, era quantomeno in programma nei pressi dell'acquedotto duecentesco dentro porta Sant'Angelo. Notizie conformi sono tramandate da una delle fonti agostiniane più importanti per la città di Perugia, il *Liber diversorum* di Giacomo Giappessi, compilato in forma manoscritta verso il 1710¹⁷. Il padre eremitano narra infatti che intorno all'anno 1400 il vescovo di Perugia concesse ai frati un luogo “nella contrada chiamata *Pastine* nel rione di porta S. Angelo” e che Angelo Tagherini, cittadino perugino, donò loro “una casa con claustro con un pezzetto di terra in quel medesimo luogo”. Gli eremiti poi cominciarono a costruire una piccola chiesa dedicata alla Vergine nei pressi del condotto dell'acqua che giunge alla Fontana Maggiore e per questo prese il titolo di “S. Maria *de conductu seu ad conductum*”¹⁸.

La partita catastale aperta da fra Liberato nel 1389 contiene annotazioni di successivi acquisti e vendite da parte di coloro che furono priori, sindaci e procuratori del convento di Santa Maria del Condotto, a riprova della continuità istituzionale tra la vecchia comunità di Monte Malbe e la nuova trasferitasi in città¹⁹. Vennero accatastati, nel 1401, un pezzo di terra su richiesta di fra Giovanni Orlandi da Sant'Angelo in Vado, priore, e nel 1406 un'unità immobiliare su istanza di fra Battista di Giacomo da Gubbio, che risulta sindaco e procuratore anche l'anno successivo. Nel 1411 i due richiedono agli uffici comunali l'accatastamento dei beni “que erant posita in catastro fratris Liberati prioris et gubernatoris monasterii S. Mariae Montismalbe” nel catasto di porta Sant'Angelo, poiché in questo rione “est constructum monasterium quoddam vocatum sub nomine ecclesie Sante Marie Novelle de conducto”. Quest'ultima espressione permette di intuire che nel 1411 il monastero e la chiesa, in una prima conformazione, fossero già edificati. Si tenga conto di altre attestazioni che dimostrano che tra la fine del primo decennio del Quattrocento e l'inizio del secondo la comunità di frati di Santa Maria Novella dimorasse già stabilmente a Perugia. Nel 1407 le riformanze

comunali ricordano che i “frati, capitolo e convento di S. Maria Novella del Condotto di Porta S. Angelo” ricevevano ogni anno 30 libbre di cera in elemosina²⁰; nel 1412 una donna del rione aprì il suo testamento “nel luogo dei frati di S. Maria Novella da capo all'acquedotto in Porta S. Angelo” alla presenza di alcuni testimoni tra cui il priore Giovanni Orlandi e frate Battista di Giacomo da Gubbio²¹; infine nel 1413 i frati inoltrarono una supplica per ottenere una campana avanzata dalla demolizione del campanile del palazzo del Podestà²².

La partita catastale di Santa Maria Novella continua a riempirsi anche nel corso del secondo decennio del Quattrocento, quando, fino al 1418, risulta sindaco e procuratore ancora Battista di Giacomo, ruolo poi ricoperto almeno fino al 1420 da fra Francesco di Giovanni. Leugubino figura nuovamente nel 1420, stavolta come priore²³.

Lo scritto di Giacomo Giappessi, a prosecuzione dei passi del suo manoscritto che abbiamo già citato, narra dell'aggregazione di “Prete Battista e suoi Compagni” all'osservanza di Sant'Agostino sotto l'impulso di Francesco Mellini, padre agostiniano del convento di Santa Maria del Popolo. Riporta anche di un cantiere intrapreso all'indomani di questo passaggio, grazie alle elemosine dei perugini²⁴, e proseguito poi con Benedetto di Dio, primo priore del convento osservante, il quale edificò la chiesa secondo la visione che ebbe della Vergine²⁵. Dopo il passaggio alla congregazione dell'osservanza, non abbiamo certezze su chi ricoprì il ruolo di priore del convento. Battista di Giacomo risulta in questa veste per l'ultima volta il 13 marzo del 1421 e solo nel 1427 Benedetto di Dio da Sulmona, più volte menzionato dalle fonti, compare effettivamente come priore²⁶. Nel tentativo di conciliare il ‘mito’ della fondazione di Santa Maria Novella da parte del frate agostiniano abruzzese con i dati documentari appena esposti, si potrebbe pensare che il convento, dopo l'affiliazione all'osservanza di Santa Maria del Popolo, abbia attraversato un periodo di transizione durante il quale fu nominato priore Benedetto di Dio da Sulmona²⁷.

Questa premessa sul complesso perugino è strettamente collegata alla cronologia che si propone per l'affresco di Ottaviano Nelli ed è funzionale all'abbandono dell'idea che la chiesa di Santa Maria Novella sia stata elevata interamente dopo il 1422²⁸. Gli stessi eruditi lasciano intendere che prima dell'adesione alla congregazione osservante

un insediamento di frati, con chiesa e convento, dovesse esistere²⁹. Giacomo Giappessi, pur non fornendo dati cronologici assoluti, ci fa capire che prima di una “decorosa chiesa con campanile et choro”, vi fosse un “semplice oratorio senza campanile o altra circostanza di chiesa pubblica, e di sito molto angusta”³⁰.

Sembra pertanto che nell'attuale San Benedetto dei Condotti siano riconoscibili parti della primitiva chiesa intitolata alla Vergine costruita a partire dall'anno 1400 circa e conclusa probabilmente entro il 1414, una data evocata solo da Thomas de Herrera nell'*Alphabetum Augustinianum*, parlando della fondazione perugina di “S. Mariae ad Aquaeductum sive de Conducto”³¹, e alla quale finora non era mai stato dato un senso. Credo che siano pertinenti a questo primo cantiere le due campate della navata centrale, le due navatelle laterali con le rispettive cappelle poligonali e l'inizio di una terza campata poi sacrificata, alla metà del Quattrocento, dall'innesto di un nuovo transetto su tre campate quadrangolari voltate a crociera, che assunse funzione di retrocoro³². Un rinnovamento delle immagini e dell'arredo potrebbe essere stato allestito dopo il passaggio all'osservanza agostiniana, tra terzo e quarto decennio del Quattrocento, anni ai quali risalgono molti degli affreschi delle cappelle di sinistra e il pentittico di Lello da Velletri (1430 circa), un tempo sull'altare maggiore e ora depositato in Galleria Nazionale dell'Umbria³³. Ulteriori campagne decorative vennero intraprese anche nella seconda metà del secolo, dopo l'inserimento del transetto, e nel corso del Cinquecento, per poi cambiare nuovamente aspetto con l'arrivo delle benedettine nel XVII secolo³⁴.

La *Visione di santa Brigida* di Ottaviano Nelli allora sembra appartenere alla campagna decorativa della prima chiesa di Santa Maria Novella. L'affresco si trova nella sezione di destra della controfacciata, all'interno di una lunetta che si innesta poco al di sopra dell'imposta dei costoloni della volta a ombrello della prima cappella a sinistra (ill. 2). Si tratta di una delle trasposizioni iconografiche più fedeli di un'apparizione avuta da Brigida di Svezia, nata nel 1303, morta nel 1373 e canonizzata nel 1391³⁵. La visione della Natività e della prima Adorazione di Gesù Bambino da parte di Maria e Giuseppe è narrata nel settimo libro delle *Revelationes*³⁶, il testo ufficiale nel quale il suo confessore, l'aragonese Alfonso Pecha, già vescovo di

Jaén, raccolse le esperienze vissute e narrate dalla santa. L'affresco perugino aderisce puntualmente al racconto. Sotto una capanna che accoglie il bue e l'asino chinati verso una mangiatoia, è la Vergine con i biondi capelli scarmigliati, in abito bianco e mantello pure bianco lasciato scivolare dietro le spalle. È in ginocchio e protende le braccia verso Gesù bambino, seduto a terra, nudo e rifulgente di luce, al quale rivolge le parole, ora non più leggibili: "Bene veneris, deus meus, dominus meus et filius meus". Se si tiene conto del contesto ambientale della cappella, va notato che la Madonna è realmente rivolta verso oriente, come nel racconto, e la luce mattutina doveva colpire proprio questa sezione di parete, entrando dalla finestra antistante, ora tamponata. Dietro alla Madonna sono poggiati su una roccia un velo trasparente e le scarpette nere che si è sfilata per partorire. Subito fuori dalla capanna è santa Brigida con il nimbo, in ginocchio di spalle ma con il volto di profilo, con manto nero e velo bianco in testa. Ancora più a destra rimangono tracce di un pannello giallo, frammento della figura accovacciata di Giuseppe, che dà le spalle alla scena. Sopra il tetto, partecipa un coro di angeli (ill. 3) e uno da solo, acefalo, plana verso destra, dove un tempo doveva essere dipinto un gruppo di pastori, che ricevono l'annuncio abbagliati dalla luce divina. Il nostro dipinto rappresenta una delle rare traduzioni pittoriche dell'apparizione avuta da santa Brigida, il cui racconto restituito nelle *Rivelazioni* ha poi influenzato l'iconografia della Natività, o meglio dell'Adorazione del Bambino, anche nelle formulazioni più generiche inserite in cicli della vita di Cristo, vista la ricchezza di dettagli che invece mancano in altri testi sacri³⁷. Le immagini delle visioni di santa Brigida proliferarono immediatamente dopo la sua morte, specialmente attraverso i più antichi codici miniati delle *Revelationes* ma anche tramite la pittura su tavola e ad affresco³⁸. Tra i primi e più fedeli esempi vi sono due opere di Niccolò di Tommaso, un trittichetto ora alla Johnson Collection di Philadelphia e una tavoletta della Pinacoteca Vaticana (inv. MV.40137, ill. 4). Per entrambi si ipotizza una provenienza da Napoli, dove la santa scandinava soggiornò intorno alla fine del 1372, di ritorno dalla Terrasanta³⁹. Le due scene si somigliano molto tra loro, ricche di dettagli gustosi tra cui la veste della Madonna abbandonata da una parte insieme alle scarpe, come nell'affresco perugino, ma a differenza di questo, Giuseppe è già

all'interno della grotta per adorare Gesù, che come la Vergine è racchiuso in una mandorla dorata. Altra difformità rispetto al dipinto di Ottaviano Nelli è nella dimensione della figura di santa Brigida: nelle due tavole è in scala minore rispetto agli altri personaggi, mentre nella chiesa di Santa Maria del Condotto è proporzionata alle altre, come se partecipasse realmente all'avvenimento. Ulteriore traduzione pittorica estremamente fedele allo scritto è la tavoletta di Torino di Vanni conservata nel Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, la cui committenza si deve a Chiara Gambacorti, priora del monastero pisano di San Domenico dal 1395 al 1419, il cui padre si era recato in pellegrinaggio a Gerusalemme con Alfonso Pecha e la stessa Brigida. La Gambacorti potrebbe aver infatti ricevuto in dono dallo spagnolo una versione miniata delle *Revelationes*⁴⁰. Il soggetto ha particolare fortuna anche in ambito domenicano osservante, perché il messaggio moralizzatore dell'esistenza di santa Brigida si confaceva al rispetto rigoroso della disciplina⁴¹. La visione è inserita anche in una sorta di predella dell'affresco con l'*Annunciazione* di Pietro di Miniato nella controfacciata della chiesa di Santa Maria Novella a Firenze⁴², città in cui la trasmissione di immagini legate alla santa è dovuta alla prima fondazione brigidina a Pian di Ripoli⁴³.

A Perugia, oltre al dipinto di Santa Maria del Condotto, è nota un'altra versione di *Natività* riconducibile alla visione brigidina. Si tratta di un affresco trecentesco staccato dall'antica cappella del palazzo dei Priori e ora conservato nei depositi della Galleria Nazionale dell'Umbria, di cui non rimane che il dettaglio dell'Adorazione del Bambino da parte di Maria e Giuseppe⁴⁴. A connotare la scena nel senso della visione brigidina è l'abbigliamento candido della Vergine, ma è ipotizzabile che la figura della santa svedese fosse nelle parti di pittura ormai perduta.

Il culto brigidino in Umbria può avere una spiegazione in relazione ad alcune circostanze o personalità. Innanzitutto si tenga conto del passaggio da Montefalco delle spoglie di Brigida nel dicembre del 1373, dunque pochi mesi dopo la sua morte. Nella chiesa di San Francesco si riunì un comitato di chierici e laici patrocinato da Galardo, vescovo di Spoleto, per procedere alla raccolta di testimonianze in favore dell'avvio del processo di canonizzazione⁴⁵. Altri due possibili motivi della diffusione di questa iconografia in Umbria sono proposti

da Cristina Galassi⁴⁶. Il primo è nella presenza a Perugia di Nicola Orsini (1331-1399), che ereditò dal padre Roberto di Romano il titolo di conte di Nola, appartenente alla potente famiglia romana da sempre legata al misticismo umbro. Egli si occupò della revisione della traduzione della Regola dell'ordine fondato da Brigida per poi sottoporla all'approvazione di papa Urbano V, avvenuta il 5 agosto 1370, proprio mentre l'Orsini era governatore papale nel Patrimonio di San Pietro (dal 1365 al 1371 circa)⁴⁷. L'altra figura chiave per il culto brigidino in zona potrebbe essere quella di Alfonso Pecha, confessore e portavoce di Brigida presso la curia pontificia. Nel 1368 questi si ritirò da eremita in Umbria, agendo da mediatore tra il papato e i movimenti dell'eremitismo umbro, ripetutamente inquisiti. La sua vicenda è messa a fuoco da Mario Sensi, il quale ha pure recuperato alcune testimonianze indirette del rapporto del Pecha proprio con i frati di Santa Maria del Sasso di Monte Malbe, dove verosimilmente dimorò nei primi mesi del 1374⁴⁸. Il dato si rivela estremamente interessante in relazione all'affresco perugino oggetto di questo studio, se si tiene conto della continuità tra la comunità di Monte Malbe e quella di Santa Maria del Condotto, dove si può pensare che a distanza di poco più di tre decenni si sia voluto omaggiare chi si adoperò per regolarizzare il loro movimento. Non sarebbe allora da escludere che il convento perugino in passato conservasse una delle prime versioni delle *Revelationes*, giunte proprio grazie a Pecha, vista la conformità dell'affresco al racconto.

Passando alle questioni stilistiche e cronologiche, l'affresco fu menzionato per la prima volta da Corrado Fratini che, nel 1987, accennava alla sua scoperta come opera dei fratelli Salimbeni⁴⁹. Poco dopo Filippo Todini, anche se si limitava ancora a identificare la scena come una semplice *Natività*, ricondusse il dipinto alla fase giovanile di Ottaviano Nelli⁵⁰, opinione poi accettata da Fratini che ne riconosceva anche il vero soggetto⁵¹. Più tardi Elvio Lunghi notava le somiglianze con la *Natività* dipinta dall'eugubino nella cappella di palazzo Trinci a Foligno, ma riteneva che l'affresco perugino fosse una filiazione di quella composizione, ipotizzando una data posteriore al 1424⁵², condivisa in un primo momento anche da Maria Rita Silvestrelli⁵³, che più di recente ha proposto una cronologia precedente⁵⁴. Nell'articolo già citato di Cristina Galassi, la studiosa preferiva mantenere l'opera nell'ambito di

Ottaviano Nelli, negandone l'autografia⁵⁵. La datazione tarda era condizionata dalle fonti seicentesche precedentemente analizzate, che inducevano a considerare il 1422 come *terminus post quem* per ogni decorazione pittorica all'interno della chiesa. I ragionamenti prima esposti dimostrano invece l'esistenza dell'insediamento già nel primo decennio del Quattrocento e l'analisi stilistica di questo affresco può sostenere a sua volta tale ipotesi.

La qualità della pittura di Santa Maria Novella, al netto di una superficie consumata, fa infatti intuire che possa trattarsi di un'opera di Ottaviano Nelli databile entro il primo decennio del Quattrocento. La monumentalità della corporatura della Vergine e della santa Brigida, i panneggi profondi e ombreggiati e le carni fuse e luminose del Bambino mi pare rappresentino un precedente per il ciclo dell'abside sinistra della chiesa di San Francesco a Gubbio, dove si affermerà pienamente quel gusto della narrazione che caratterizza la successiva produzione di Ottaviano. In questo ciclo è una *Natività* con le levatrici che fanno il bagno a Gesù Bambino, verso il quale la Vergine si rivolge con le braccia tese, una posa insolita che forse è proprio suggerita da una precedente elaborazione del tema della visione brigidina. Sembra che Ottaviano abbia concepito nell'affresco di Santa Maria Novella il prototipo di questa scena, poi reinterpretato nelle *Natività* di San Francesco a Gubbio e in seguito, nel 1424, con uno schema compositivo molto fedele all'esempio perugino, in quella della cappella di palazzo Trinci a Foligno (saggio De Marchi, ill. 80-82). In quest'ultima scompare la figura di Brigida e la Vergine si è appena spogliata della veste rossa e del mantello blu per restare con un abito bianco, sbracciandosi verso Gesù sfolgorante di luce. Dietro, infatti, una levatrice fa come per raccogliere il Bambino con un telo, un'altra tiene una fascia e una brocca, e Giuseppe pensoso è accovacciato verso sinistra, in posizione speculare rispetto a Perugia. Nonostante la sorprendente aderenza della composizione delle due scene – anche la capanna appare scorciata allo stesso modo, ma forse in maniera più empirica a palazzo Trinci – si avverte la distanza nella resa pittorica. Negli anni venti, a Foligno, Ottaviano Nelli ha un segno più grafico, le fisionomie e le corporature sono più gracili. Nell'affresco perugino sono ancora potenti e gonfie come nel precedente polittico di Pietralunga del 1403, le carni tenere del Bambino sgambettante richiamano quelle di Gesù nella

Madonna del Belvedere (ill. 5-6) e il tono generale è più maestoso e incisivo, senza disperdersi in mille dettagli come poi farà, oltre che a Foligno stessa, anche nelle affollate scene del ciclo agostiniano di Gubbio. Nella *Visione di santa Brigida* Ottaviano interpreta a pieno il clima del gotico internazionale con l'utilizzo di decori dorati a mordente, anche se ormai deteriorati, sull'orlo della veste della Vergine, nell'iscrizione relativa alle parole da lei pronunciate e nei raggi che circondano il Bambino, oltre che naturalmente sui nimbi.

La *Visione di santa Brigida* è racchiusa in una lunetta definita da una cornice dipinta a tessellato cosmatesco che percorre il profilo ogivale della parete. La campagna decorativa di Ottaviano Nelli doveva essere certamente più estesa⁵⁶, dal momento che lo stesso ornato si trova, frammentario, nella parete di fondo della cappella, sia in alto nella lunetta sia in basso a incorniciare una nicchia, dove rimane anche un clipeo con una stella a sei punte che a sua volta racchiude una decorazione geometrica identica a quella esibita in Sant'Agostino a Gubbio. La parete di fondo però presenta oggi una veste prevalentemente seicentesca: nella nicchia sono dipinti la Vergine e san Giovanni dolenti e al di sopra Dio Padre che appare in un turbine di angeli. Il vuoto centrale era sicuramente occupato da un Crocefisso scolpito, ma l'oggetto mancante non è ad oggi identificabile. La ridipintura seicentesca, seppur modesta, potrebbe dare qualche indizio su ciò che Ottaviano Nelli vi avesse raffigurato. Verrebbe da pensare, anche per allora, a una *Crocefissione* mista di pittura e scultura, poi aggiornata nel Seicento, dove poteva essere protagonista un crocefisso ligneo particolarmente venerato e portato in processione. Va notato che si tratterebbe della duplicazione di uno stesso soggetto su due pareti adiacenti, visto che subito a sinistra è un'altra *Crocefissione* frammentaria, aggiunta negli anni venti del Quattrocento dal Maestro del Trittico del Farneto⁵⁷.

L'eventualità che vi fosse effettivamente un Cristo crocefisso potrebbe farsi più concreta se si dimostrasse che in questa prima cappella a sinistra avesse sede una compagnia laicale devota proprio alla Croce o comunque legata alla Passione di Gesù. In questa direzione sembra portare l'unica vaga interpretazione che riesco a dare ai lacerti presenti nella parte alta della parete a sinistra, dove rimangono tracce di una sinopia⁵⁸. Mi pare che si scorgano le linee rette perpendicolari delle assi di una croce e

i contorni del busto, dei fianchi e delle braccia di Cristo. Nell'unico frammento di pittura che emerge a sinistra sembra di riconoscere parte di un cappello a falda larga, forse un galero cardinalizio che però non è rosso, magari per un'alterazione del pigmento o per un restauro che ha mal interpretato le tracce rimanenti. Il personaggio indossa un abito rosso e una mozzetta bianca e allora potrebbe trattarsi di san Girolamo, il cui culto ha non poche connessioni col Crocefisso stesso. La scena poteva allora rappresentare una Crocefissione senza dolenti, ma con almeno due santi in adorazione. Le poche tracce di pittura non permettono di risalire alla paternità dell'affresco, anche se verrebbe da includere anche questa scena nella campagna decorativa di Ottaviano Nelli, che a questo punto si sarebbe occupato almeno della parte alta di tre pareti contigue.

Va rammentato che tra le opere già presenti in Santa Maria Novella e ora conservate in Galleria Nazionale dell'Umbria è un affresco raffigurante la *Crocefissione* riferibile a Lorenzo Salimbeni, staccato da un ambiente del convento (ill. 7)⁵⁹. Le vecchie convinzioni che l'insediamento di Santa Maria Novella non fosse nato prima del 1421-1422 avevano condizionato le letture cronologiche anche di questo monocromo, per il quale una cronologia al terzo decennio del Quattrocento non poteva andare di pari passo con un'attribuzione a Lorenzo Salimbeni, che risulta già morto nel 1420⁶⁰, e la critica ha allora tentato di riferire l'opera a Jacopo⁶¹. Credo che anche per questo affresco vada proposta una cronologia attorno al 1410⁶², poiché sembra porsi come anello di congiunzione tra gli affreschi, pure monocromi, della sagrestia di San Lorenzo in Doliolo a San Severino del 1407 e il ciclo dell'oratorio di San Giovanni Battista a Urbino del 1416. I legami sono evidenti con l'impresa più antica e non tanto per la comune tecnica a *grisaille*: nel ciclo marchigiano l'effetto è più piatto ed essenziale, reso con forti macchie di luce bianca, nel *Calvario* perugino Lorenzo usa invece un'infinità di toni differenti, che lo distinguono da un monocromo assoluto. Al bianco di calce e alle terre brune si mescolano tonalità aranciate, che risaltano la figura di san Giovanni e soprattutto di Cristo, e il rosso puro del sangue sgorgante. I nimbi sono dischi convessi, fortemente ombreggiati e riflettenti di luce sul bordo, specialmente quello di Giovanni perché il chiarore lo colpisce da destra, un esperimento che può apparire straordinariamente moderno, che si riscontra

sempre in San Lorenzo in Doliolo, sia nel ciclo della sagrestia sia in quello della cripta. La corporeità delle figure si accomuna più agli affreschi del primo decennio che non con quelli urbinati: l'ombra potente dello zigomo di san Giovanni ricorda le espressioni patetiche degli affreschi di San Ginesio, del 1406, e di quelli settempedani già evocati, ma anche della *Crocefissione* di Cingoli nella quale, seppur non datata, si percepisce l'esperimento degli stessi temi. È vero che nell'affresco di Perugia e nel *Calvario* urbinato si somiglia il tema dello svenimento della Vergine e dello scorcio vertiginoso di sottinsù di una pia donna, ma il dramma è vissuto diversamente, in maniera più composta e austera nell'esempio feltresco rispetto allo sgomento che si percepisce nel monocromo. Anche la sobrietà delle colonne tortili fiorite che si intravedono ai lati del nostro affresco, che dovevano incorniciare la scena sotto un arco, è forse segno di una cronologia anteriore rispetto a Urbino, dove queste partiture si arricchiscono di figurette.

Se sono giusti i ragionamenti che inducono a datare la *Crocefissione* di Lorenzo Salimbeni e la *Visione di santa Brigida* di Ottaviano Nelli entrambe sul finire del primo decennio del secolo, non sarebbe da escludere che i due possano aver intrapreso in contemporanea un cantiere nella chiesa di Santa Maria Novella a Perugia, per il tramite dell'eugubino Battista di Giacomo, procuratore e sindaco e poi priore di Santa Maria Novella dal 1406 al 1421, come è stato suggerito da più parti⁶³. Due tra i maggiori pittori in attività tra Marche e Umbria sono più volte chiamati in città, andando a colmare il vuoto lasciato da Cola Petruccioli, morto nel 1401, ed ereditandone l'esuberanza decorativa e la propensione alla narrazione⁶⁴. Le opere rimaste nella chiesa agostiniana osservante perugina, ormai poca cosa rispetto a ciò che dovettero effettivamente realizzare Nelli e i Salimbeni, vanno tenute presenti per riflettere su precoci conoscenze tra loro.

Alcuni affreschi superstiti della chiesa di Santa Maria Novella dimostrano l'influsso di Ottaviano Nelli sulla pittura tardogotica perugina. Nella seconda cappella a sinistra, nelle due pareti ai lati di quella centrale dotata di finestra, vi sono due grandi raffigurazioni di *San Cristoforo* e *San Giacomo Maggiore* (ill. 8). La disposizione di questi due santi *viatores* sembra connessa alla presenza di una porta laterale proprio sotto il *San Cristoforo*, ora murata ma evidentemente in uso in antico. Quest'accesso

da oriente – e dunque dalla città – immetteva in una cappella che accoglieva i pellegrini evocando i loro santi protettori per eccellenza. *San Cristoforo* è raffigurato come un gigante che attraversa un fiume ricco di pesci e uccelli marini, portando in spalla Gesù Bambino che si aggrappa a una ciocca del gigante e srotola un cartiglio contenente l'iscrizione: "Cristo[fori collo sedeo qui] crimina tollo". Di fronte è invece *San Giacomo Maggiore in trono* entro un'edicola gotica. Ai suoi piedi sono, a sinistra, un pellegrino che evoca proprio la protezione del santo nei confronti dei viandanti, e a destra, appena più piccola, una donatrice ammantata di nero che è probabilmente da identificare come la committente dell'affresco. Lo spessore della pedana del trono accoglieva anche il *titulus* del santo in caratteri gotici, molto abraso ma interpretabile come "S(anctus) [I]acopus", a conferma della sua identità, sulla quale comunque non potevano esservi dubbi vista la presenza del bordone e le sembianze simili a quelle di Cristo⁶⁵.

I due santi viaggiatori sono incorniciati da una fascia con mensoline aggettanti in *trompe-l'œil*. Un frammento dello stesso decoro si ritrova in controcappella sotto la *Visione di santa Brigida* (ill. 1). Un tempo l'ornato doveva proseguire lungo tutta la parete e sovrastare un riquadro contenente la raffigurazione di almeno quattro santi. È coerente con l'incorniciatura solo lo strato d'intonaco dei tre vescovi più a destra, mentre il primo a sinistra costituisce un'aggiunta posteriore, come si intuisce, oltre che dalla differenza di stile, dalla sovrapposizione dell'intonaco nella parte bassa del riquadro: il nuovo livello si è soprapposto alla figura di un piccolo donatore, di cui rimangono solo i piedi, che era inginocchiato su un pavimento marmorizzato chiaro⁶⁶. Andrea De Marchi ha proposto di ricondurre questo santo vescovo a Battista di Baldassarre Mattioli, come ben dimostra il confronto con il *Cristo redentore* dello stendardo del Museo del Capitolo della Cattedrale di San Lorenzo⁶⁷, opera del 1451-1453, al quale potrà essere avvicinato anche cronologicamente.

Si diceva delle mensoline, che permettono di istituire un collegamento non scontato tra i due santi *viatores* già commentati e i tre vescovi più antichi della controcappella, che appaiono tuttavia molto sciupati⁶⁸. Oltre al motivo dell'incorniciatura, i punti in comune sono anche nella resa dei volti, in particolare dei due santi vescovi in posizione frontale, dallo sguardo penetrante, quasi sovrapponibili a

quello del san Giacomo, almeno a livello di disegno, visto lo stato diminuito della pittura superficiale. Le falcature profonde e fortemente ombreggiate dei piviali dei vescovi sembrano analoghe agli avvolgimenti voluminosi della tunica e del mantello di san Cristoforo. Il primo dei tre sulla sinistra esibisce una posa più movimentata, leggermente di tre quarti, assecondando la rotazione con la testa reclinata e la bocca dischiusa come a voler parlare, mentre solleva con la mano destra la *maquette* di una città fortificata. Nella sezione di muro verso l'osservatore si apre una porta affiancata da due blasoni rossi, dove è forse riconoscibile il grifo perugino. La raffigurazione stilizzata della città di Perugia costituirebbe l'unico indizio per riconoscervi uno dei vescovi protettori di Perugia, Ercolano o Costanzo, mentre per gli altri due non sembrano esserci attributi specifici per l'identificazione: è troppo abraso ciò che il santo centrale teneva nel risvolto del piviale. Un altro protettore di Perugia compare in Santa Maria Novella e credo che sia collegabile alla stessa serie finora descritta, sebbene il nimbo abbia una decorazione differente: sul pilastro che si trova subito a destra del portale d'accesso, in una zona dove probabilmente un descialbo porterebbe alla luce altre parti della pittura, si intravede la figura di un *San Ludovico di Tolosa*⁶⁹. Il santo veste come consueto il saio marrone francescano, un piviale blu scurito che conserva tracce dei gigli di Francia, un tempo dorati, e tiene in mano un pastorale e un libro.

L'autore del *San Cristoforo* e del *San Giacomo* è di recente evocato a ragione da Emanuele Zappasodi in relazione all'ascendente di Ottaviano Nelli sulla pittura perugina di inizio Quattrocento⁷⁰. L'estro *flamboyant* dell'edicola del *San Giacomo* parafrasa le architetture ipergotiche tipiche del pittore eugubino, dalle colonne tortili (non abitate, come nell'incorniciatura della *Crocefissione* dei Salimbeni) alle abbondanti lingue fogliacee. In passato Corrado Fratini aveva incluso i due santi nel *corpus* del Maestro del 1421⁷¹, che prende nome dalla *Madonna col Bambino e angeli* così datata nel tempio di Sant'Angelo a Perugia, responsabile anche di alcuni affreschi con *Santi* staccati dalle chiese perugine

di Santa Maria degli Aratri e San Fiorenzo, ora nella Galleria Nazionale dell'Umbria⁷². Andrea De Marchi aveva proposto un'identificazione con Policleto di Cola, figlio di Petruccioli, documentato dal 1408 alla metà degli anni quaranta⁷³, al quale però Todini, tenendo separato il Maestro del 1421, ha poi riferito tutta una serie di affreschi in realtà schiettamente dipendenti da Ottaviano Nelli⁷⁴, che in seguito Mirko Santanicchia ha raggruppato sotto il nome di Maestro di San Cristoforo⁷⁵, dal titolo della chiesa di Passignano sul Trasimeno che ne conserva diverse testimonianze.

I due santi pellegrini e i santi vescovi dipinti in Santa Maria dei Condotti mi sembra che ben si inseriscano nel nucleo di opere del Maestro del 1421, come dimostrano le analogie con le corporature un po' tondeggianti, il compiacimento per i riccioli piatti della capigliatura del Bambino, che si possono confrontare con una *Madonna col Bambino* nella chiesa della Madonna della Villa a Sant'Egidio, nei pressi di Perugia, che pure fa parte del suo catalogo⁷⁶.

Da una parte è giusto notare il debito verso Nelli, ma dall'altra la fisicità più corposa e le creste rialzate dei panneggi sono dipendenti da Cola Petruccioli⁷⁷, due caratteristiche che potrebbero comporre l'identikit ideale per Policleto di Cola. Si noti anche che il cartiglio di Gesù Bambino in spalla al *San Cristoforo* ricorda quelli del Maestro del Trittico del Farneto, forse Pellegrino di Giovanni, in rapporto al quale Policleto è documentato. Se un punto fermo è costituito dall'affresco datato 1421 in Sant'Angelo, sarei tentata di credere che la serie di affreschi votivi dei depositi della Galleria sia precedente, quasi una riproposizione, a distanza di qualità, della serie delle *Virtù* del pittore orvietano già in palazzo Stocchi a Perugia e ora a Budapest⁷⁸. L'intervento del possibile Policleto in Santa Maria Novella starebbe invece almeno alla fine del terzo decennio o all'inizio del quarto, dal momento che gli affreschi riflettono quella cultura mista degli anni venti del Quattrocento a Perugia, dove non si è esaurito del tutto il lascito di Petruccioli, riverberato anche dai Salimbeni e da Ottaviano Nelli stesso.

- Silvestrelli 1996, pp. 40-41 e 45-46 doc. IV; *Regesto*, doc. 3.
- Si rimanda al saggio di Andrea De Marchi in questo volume.
- Siepi 1822, I, p. 303. Dopo la soppressione nel 1820 il complesso visse travagliate vicende e passaggi di proprietà. Tra Ottocento e Novecento ospitò un orfanotrofio, poi fu acquisito dall'Università di Perugia e restaurato tra anni ottanta e novanta del secolo scorso per accogliere la sede dell'Azienda per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università di Perugia: Comodini, Mezzi, Niglio, Sarno 2013, pp. 610-611.
- Crispolti 1648, pp. 135-137.
- Iacobilli 1647-1661, II (1656), pp. 54-56: qui sono sviluppati alcuni accenni già inseriti nelle *Vite de' santi e beati di Foligno* del 1628 nella parte dedicata alla beata Gemma da Sulmona, zia di Benedetto: cfr. Iacobilli 1628, pp. 127-130.
- Iacobilli 1647-1661, II (1656), pp. 54-55.
- Herrera 1644, I, pp. 97-98.
- Herrera 1644, II, p. 312.
- Herrera 1644, II, p. 311: tuttavia si ha l'impressione che Herrera li creda due luoghi diversi.
- Sansovino 1582, pp. 29-32.
- Torelli 1647, pp. 311-312.
- Torelli 1659-1686, VI (1680), pp. 542-545.
- Marinelli 1992, pp. 287-327: i suoi studi a sua volta si sono basati su precedenti ricerche: Pantoni 1954, pp. 231-256; Pantoni 1957, pp. 177-218; Nicolini 1960, pp. 63-65; Nicolini 1974, pp. 262-281.
- Le vicende trecentesche di questo insediamento sono riepilogate anche da Sensi 2005, pp. 113-117. L'eremo si presenta oggi come una casa colonica in abbandono, ma al suo interno sono stati riconosciuti lacerti di affreschi riconducibili al Maestro di Paciano: Piagnani 2008, pp. 115-144.
- Marinelli 1992, pp. 307-315.
- Marinelli 1992, p. 316.
- Giappessi 1710 circa, ed. 2014: il manoscritto è conservato nell'Archivio di Sant'Agostino a Perugia, ma ho potuto consultare l'edizione critica pubblicata nel 2014 a cura di Fernando Sulpizi. Nel prosieguo del testo citerò comunque le carte del manoscritto, segnalate all'interno dell'edizione.
- Giappessi 1710 circa, ed. 2014, cc. 67-68.
- Marinelli 1992, pp. 318-319.
- Marinelli 1992, p. 320.
- Monacchia 1984, p. 148, doc. 185. Il documento è citato anche da Lunghi 1996, p. 35.
- Marinelli 1992, p. 321; A. De Marchi, in Bon Valsassina, Garibaldi 1994, p. 170.
- Marinelli 1992, pp. 320-322.
- Giappessi 1710 circa, ed. 2014, cc. 72-75.
- Giappessi 1710 circa, ed. 2014, c. 93.
- Marinelli 1992, pp. 324-325.
- Questi, secondo quanto narrano Iacobilli 1647-1661, II (1656), pp. 55-56, e Giappessi 1710 circa, ed. 2014, cc. 95-96, nel 1432 divenne priore del convento di Santa Maria del Popolo, nel 1436 fu nominato vicario generale della congregazione e tre anni dopo morì a Foligno, in San Niccolò – altra fondazione legata all'osservanza romana – ma il suo corpo fu sepolto proprio in Santa Maria Novella a Perugia. Non è però possibile riconoscere il luogo della sepoltura all'interno della chiesa.
- Come ad esempio credeva Renzo Pardi, che ha dedicato diversi contributi all'architettura di questa chiesa: Pardi 1957, pp. 42-44; Pardi 1975, pp. 172-184; Pardi 2000, pp. 272-279, 505-510. Sulla base delle più recenti ricerche documentarie qui esposte accennano alle vicende dell'insediamento di Santa Maria Novella anche i seguenti contributi dedicati ad alcuni affreschi della chiesa o a opere provenienti dal complesso: A. De Marchi, in Bon Valsassina, Garibaldi 1994, pp. 169-170 cat. 38; Lunghi 1996, pp. 34-36; M.R. Silvestrelli, in *Gentile* 2006, pp. 216-217 cat. I.14; V. Garibaldi, in *Gentile* 2006, pp. 190-193, cat. IV.4; Minardi 2008b, pp. 57-60, 177-179; Biganti 2009, pp. 8-9; Garibaldi 2015, pp. 315-320, catt. 111-112.
- Ad esempio Lodovico Iacobilli, nonostante l'enfasi data al merito di Benedetto di Dio da Sulmona che “edificò quasi da fondamenti una chiesa”, non sembra mai negare che altri, ossia Battista di Giacomo e compagni, abitassero il luogo “nella contrada di Porta Sant'Angelo, molto piccolo, denominato S. Maria Novella”: Iacobilli 1647-1661, II, pp. 55-56.
- Giappessi 1710 circa, ed. 2014, c. 72: egli pensa di riconoscere nella cripta le vestigia dell'antica chiesa, ma l'ipotesi non mi pare condivisibile. Credo piuttosto che l'attuale chiesa inferiore sia stata ricavata contestualmente all'ampliamento della tribuna negli anni cinquanta del Quattrocento, per cui si veda *infra*, visto che la maggior parte di questi ambienti corrisponde

in pianta a tale integrazione. Tali spazi ospitavano nella seconda metà del Quattrocento la sede della confraternita della Consolazione.

31 Herrera 1644, II, p. 311.

32 Nel 1454 e nel 1455 il comune di Perugia erogò due sussidi, rispettivamente di 20 e 50 fiorini, alla comunità di Santa Maria Novella, che aveva sollecitato a intervenire per ingrandire la tribuna e il coro in vista della convocazione del capitolo generale della congregazione dell'osservanza previsto nel 1460. I documenti sono menzionati da Biganti 1997, p. 335 nota 32; Biganti 1998, p. 95. Del capitolo generale parla anche Giappessi 1710 circa, ed. 2014, c. 99. Con questo rinnovamento la chiesa sembra quindi adeguarsi, solo alla metà del Quattrocento, alla consuetudine tipicamente umbra dei retrocori, diffusi soprattutto negli insediamenti francescani esemplati sulla chiesa superiore della basilica di San Francesco ad Assisi: cfr. Cooper 2001, pp. 1-54.

33 Rimando alla bibliografia citata in *L'Autunno* 2019, p. 255, cat. 1.3.

34 Solo nella navata sinistra sono stati recuperati gli affreschi quattro-cinquecenteschi. La navata centrale mantiene l'aspetto che dovette assumere nella seconda metà del Seicento, all'indomani del passaggio alle monache; le pareti della navata destra risultano oggi ricoperte da un intonaco azzurro probabilmente novecentesco, dal quale emergono lacerti di affreschi quattrocenteschi che danno speranza di poter recuperare, con un descialbo delle pareti, una decorazione molto più estesa di quanto non rimanga oggi.

35 Cecchetti, Celletti 1963, coll. 439-552; Kaftal 1965, coll. 234-235; Creutzburg 2011; Nocentini 2019, pp. 287-330.

36 Si veda l'edizione annotata in inglese Searby, Morris 2006-2011, VII, cap. XXI.

37 Su questi temi si vedano Cornell 1924, pp. 1-26; Rychterová 2009, pp. 203-205; Potestà 2010, pp. 35-53; Galassi 2011, pp. 9-20; Wolf 2016, pp. 43-62; Pomarici 2019, pp. 265-286.

38 Si vedano Aili 2009, pp. 153-160; Svanberg 2009, pp. 161-169.

39 Svanberg 2003, pp. 93-101; Creutzburg 2011, pp. 75-93.

40 Roberts 1994, pp. 120-154; Debby 2015, pp. 133-148.

41 Debby 2004, pp. 509-526.

42 Debby 2004, pp. 517-522; Giura 2016, p. 109.

43 Cfr. Rapino 2014 e Goggioli 2014, pp. 201-217.

44 Inv. 436. È identificata come tale da M.R. Silvestrelli, in Bon Valsassina, Garibaldi 1994, p. 184. Si rimanda anche a Garibaldi 2015, pp. 220-221, cat. 48, dove si sostiene che ne esista un altro esempio nell'eremo di Santa Maria Giacobbe a Pale, presso Foligno, che però credo vada semplicemente interpretata come una *Natività*, poiché la Vergine recumbente non è vestita di bianco (sull'eremo cfr. Garibaldi 2018, p. 52) Piuttosto si può segnalare una tavola cuspidata attribuita al Maestro della Dormita di Terni (Fototeca Zerì, inv. OA 17593), dunque di ambito umbro, suddivisa in due registri: in alto è una *Visione di santa Brigida*, in basso un *Vesperbild tra san Bernardo da Chiaravalle e sant'Agostino*: cfr. Wolf 2016, pp. 60-61.

45 Nessi 1990, pp. 35-36: Brigida era forse stata a Montefalco, per venerare il corpo della beata Chiara agostiniana, nel 1355, quando si era recata in pellegrinaggio ad Assisi. Cfr. anche Cecchetti, Celletti 1963, col. 511; Nocentini 2019, pp. 290-292; Pomarici 2019, p. 269.

46 Galassi 2011, pp. 14 e 20 nota 39.

47 Su Nicola Orsini si vedano: Allegrezza 1998, pp. 105-106; Vendittelli 2013, pp. 685-686; Internullo 2019, pp. 53-72.

48 Sensi 1993, pp. 51-80, *speciatim* 56, 64-76; Sensi 2005, pp. 117-118.

49 Fratini 1987, p. 19. Una fotografia di Carlo Fiorucci scattata nel 1991 (Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz, 483443) mostra la parete dell'affresco profilata da un arco a tutto sesto in marmo, che un tempo accoglieva un altare simile a quello ancora esistente nella prima cappella a destra e che dunque teneva nascosti gli affreschi di questa parete.

50 Todini 1991, p. 55; la prima immagine è pubblicata nella scheda di F. Todini, in Bon Valsassina, Garibaldi 1994, p. 168.

51 Fratini 1993, p. 314.

52 Lunghi 1996, pp. 34-36.

53 Silvestrelli 1996, p. 48 nota 14.

54 Silvestrelli 2013. Alla fase giovanile lo riconducono anche Minardi 2008b, p. 79 nota 52; Zappasodi 2019, p. 18; Zappasodi 2020, p. 42.

55 Galassi 2011, p. 14.

56 Come notano anche Minardi 2008b, p. 59 nota 72; Zappasodi 2019, p. 18; Zappasodi 2020, p. 42 e 50 nota 24.

57 Lunghi 1996, p. 36; Zappasodi 2019, pp. 23-24.

58 Elvio Lunghi proponeva dubitativamente che si trattasse di un'*Adorazione della Croce* di Ottaviano Nelli: Lunghi 1996, p. 36.

59 Per tutta la bibliografia sull'opera si veda la scheda nel catalogo del museo: Garibaldi 2015, pp. 315-318, cat. 111, e i più recenti commenti di Zappasodi 2019, pp. 15-17; Zappasodi 2020, pp. 41-42. L'esatta collocazione originaria

dell'affresco non è al momento individuabile a causa degli stravolgimenti dei vani del convento per l'adattamento a sede amministrativa dell'università. Gli unici indizi provengono dalla documentazione precedente il distacco del 1931, analizzati dalla Garibaldi, in cui si segnala il dipinto "quasi nascosto in un piccolo e oscuro vano dell'Istituto". Lì lo vedeva ancora Raimond van Marle (van Marle 1925-1926, pp. 230-232; van Marle 1927, pp. 240-242), ma è plausibile che si trattasse dell'antico capitolo o dell'antico refettorio (Minardi 2008b, p. 57; Zappasodi 2020, p. 42), magari successivamente manomesso.

60 Minardi 2008b, p. 228 doc. 3.

61 Dopo le opinioni di van Marle 1927, p. 242 ("either Jacopo Salimbeni or Oliviero, but certainly not Lorenzo") e di Rotondi 1936, p. 132 ("più vicino alla personalità giovanile di Jacopo"), tornarono a proporre il nome di Jacopo Salimbeni: Lunghi 1996, pp. 34-35; V. Garibaldi, in *Fioritura* 1998, pp. 152-153, cat. 43; V. Garibaldi, in *Lorenzo e Jacopo* 1999, p. 144; V. Garibaldi, in *Gentile* 2006, pp. 190-193, cat. IV.4.

62 Come Boskovits 1973, pp. 23-24; Minardi 2008b, pp. 57-60; Zappasodi 2019, pp. 15-17; Zappasodi 2020, pp. 41-42.

63 Lunghi 1996, p. 34; Minardi 2008b, p. 59; Zappasodi 2020, p. 42.

64 Su questi temi e sull'ipotesi dell'alunnato di Lorenzo Salimbeni presso Cola Petruccioli, si veda una ricca nota di De Marchi 2008, p. 88 nota 7. Il pittore settempedano era già stato coinvolto per imprese decorative nei pressi di Perugia nei primissimi anni del Quattrocento. Gli spettano infatti la *Madonna della Misericordia* e i *Santi* sulla facciata della Madonna della Villa presso Sant'Egidio e, all'interno della stessa chiesa, un angioletto nello sgancio di una nicchia, che mostrano esiti molto vicini al trittico ad ante firmato e datato 1400: cfr. Minardi 2008b, pp. 25-27.

65 Eppure in un primo momento Corrado Fratini lo confondeva con un *Cristo in trono*: Fratini 1987, p. 19. Sembrerebbe che in seguito sia stato trasformato in un *Sant'Antonio abate*: lo dimostrano il tau sul petto e tracce di un

maialino sul suppedaneo. Che il santo originario fosse comunque *San Giacomo* lo conferma non solo l'iscrizione inequivocabilmente coeva ma anche l'associazione a un altro santo pellegrino.

66 La cesura poteva forse risultare più evidente nella parte di affresco ormai mancante per la traccia lasciata dall'ammorsatura dell'altare, poi rimosso.

67 De Marchi 2019, p. 116 nota 49. Mi sembra convincente l'unione del catalogo di Battista di Baldassarre Mattioli e del Maestro del Polittico di Roccanolfi proposta da Mazzalupi 2019, p. 64. Purtroppo l'identificazione del vescovo, un tempo affiancato da un angioletto planante su una nuvola, deve rimanere in sospeso, ma potrebbe sicuramente essere precisata con la lettura dell'iscrizione sul frammentario cartiglio che tiene, di cui non riesco che a leggere poche parole: "Christi [...] dilect[...] discipul[...]".

68 Elvio Lunghi, parlando indistintamente di tutti e quattro i vescovi, vi ravvisava un "pittore educato a modelli tradizionalisti fiorentini; il parallelo più stretto è con la pala di Bicci di Lorenzo della Galleria Nazionale dell'Umbria": Lunghi 1996, p. 36.

69 Sui santi protettori di Perugia si rimanda a Roncetti 1992, pp. 61-71.

70 Zappasodi 2019, p. 18.

71 Fratini 1998, pp. 87-88 nota 16.

72 Garibaldi 2015, pp. 324-327, catt. 117-118.

73 A. De Marchi, in *Antichi maestri* 1987, cat. 11; De Marchi 1992, p. 130 nota 17.

74 Todini 1989, I, pp. 103 (Maestro del 1421), 301 ("Policleto di Cola"). Per una sintesi su Policleto di Cola vedi Fratini 1993, pp. 314-316; per il profilo biografico Silvestrelli 1987, pp. 743-744.

75 Santanicchia 2008, pp. 46-49. Cfr. anche Zappasodi 2019, pp. 18-19.

76 Todini 1989, p. 103; Zappasodi 2019, p. 16 e riprodotta a p. 19.

77 Su cui da ultimo: Zappasodi 2020, pp. 35-40.

78 Zappasodi 2019, pp. 15-16; Zappasodi 2020, pp. 36-37.



2

2
Ottaviano di Martino Nelli, *Visione di santa Brigida*. Perugia, Santa Maria Novella dei Condotti



3

3
Ottaviano di Martino Nelli, *Visione di santa Brigida*, particolare. Perugia, Santa Maria Novella dei Condotti



4

4
Niccolò di Tommaso, *Visione di santa Brigida*. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca



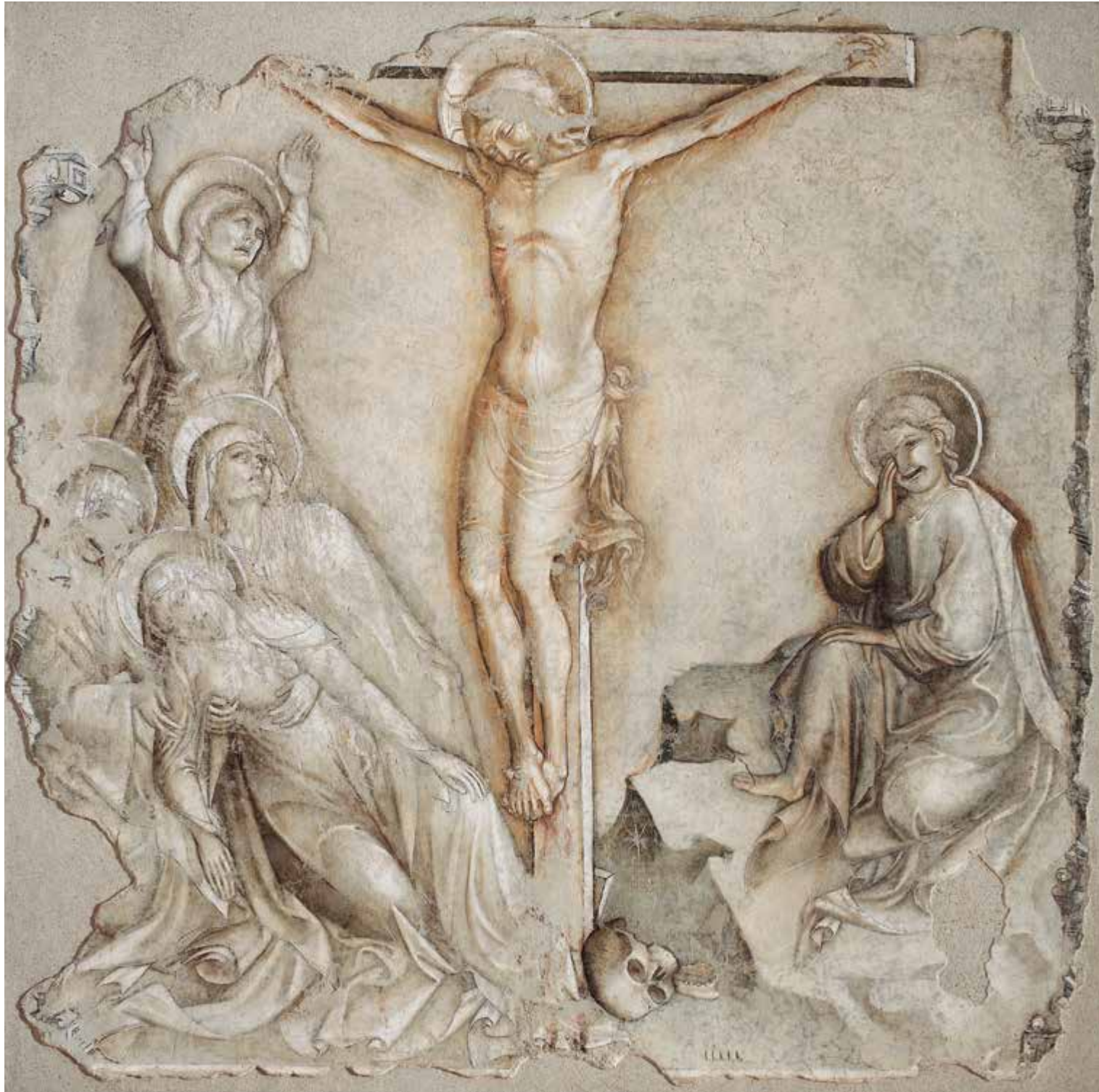
5

5
Ottaviano di Martino Nelli, *Visione di santa Brigida*, particolare. Perugia, Santa Maria Novella dei Condotti



6

6
Ottaviano di Martino Nelli, *Madonna dell'umiltà fra san Giovanni evangelista e sant'Antonio abate, Antonio di Mucciolo e una donatrice (Madonna del Belvedere)*, particolare. Gubbio, Santa Maria Nuova



7

Lorenzo Salimbeni, *Crocefissione*.
Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria
(da Santa Maria Novella dei Condotti)



8

Maestro del 1421, *San Giacomo Maggiore
in trono*. Perugia, Santa Maria Novella
dei Condotti