



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXXVI

**Bartolomeo di Tommaso da Foligno,
pittore itinerante tra gotico e
rinascimento**

**Aspetti e problemi della pittura
del Quattrocento tra Adriatico e Appennino**

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/01

Dottoranda
Dott.ssa Giulia Spina

Supervisore
Prof. Andrea De Marchi

Coordinatrice
Prof.ssa Cristina Jandelli

Anni 2020-2024

*Salvo eventuali più ampie autorizzazioni dell'autore, la tesi può essere liberamente consultata e può essere effettuato il salvataggio e la stampa di una copia per fini strettamente personali di studio, di ricerca e di insegnamento, con espresso divieto di qualunque utilizzo direttamente o indirettamente commerciale.
Ogni altro diritto sul materiale è riservato.*

Sommario

INTRODUZIONE.....p. 9

CAPITOLO I.

IL PROBLEMA CRITICO DI BARTOLOMEO DI TOMMASO DA FOLIGNO, DALL'OTTOCENTO A OGGI. UNA RISCOPERTA INCOMPIUTA.....p. 13

CAPITOLO II.

LA BIOGRAFIA DI BARTOLOMEO DI TOMMASO DA FOLIGNO ATTRAVERSO LA DOCUMENTAZIONE D'ARCHIVIO.....p. 26

CAPITOLO III.

IL PERCORSO DI BARTOLOMEO DI TOMMASO: OPERE, DOCUMENTI E CONTESTI..... p. 32

III.1. La fase giovanile tra Ancona e Foligno: una spia delle penetrazioni fiorentine nelle Marche.....p. 32

III.1.1. Il polittico di San Salvatore a Foligno (1430-32).....p. 36

III.1.1.1. Una commissione dei Trinci per la collegiata di San Salvatore.....p. 36

III.1.1.2. Ricordi gentiliani: tecniche pittoriche e di lavorazione dell'oro di Bartolomeo di Tommaso.....p. 41

III.1.2. Le tavolette del Metropolitan Museum of Art: la vera predella del polittico di San Salvatore?.....p. 48

III.1.3 La Madonna col Bambino della Pinacoteca di Brera: riflessi della congiuntura fiorentina degli anni venti del Quattrocento.....p. 54

III.1.3.1. La provenienza da Sant'Agostino a Fossombrone.....p. 54

III.1.3.2. Riflessi di Masaccio e Gentile da Fabriano: indizi di un soggiorno fiorentino?.....p. 56

III.1.4. Alcune opere giovanili ancora sub iudice e qualche aggiunta.....p. 58

III.1.4.1. La tavoletta con la Natività e il viaggio dei Magi della Pinacoteca Vaticana e una Madonna che allatta il Bambino sul mercato antiquario: due incunaboli di Bartolomeo di Tommaso nella bottega anconetana.....p. 59

III.1.4.2. Due opere espunte dal catalogo di Bartolomeo di Tommaso, ancora in cerca di autore: l'Adorazione del Bambino e Annuncio ai pastori di collezione privata e un San Girolamo nel deserto senese dalla collezione Ramboux.....p. 61

III.1.4.3. Una nuova proposta per Bartolomeo di Tommaso: una Madonna che allatta il Bambino già attribuita ad Arcangelo di Cola.....p. 63

III.1.4.4. <i>Accanto a Pietro di Domenico da Montepulciano: il documento di Ascoli del 1429 e l'affresco di San Marco a Osimo</i>	p. 64
III.2. Il decennio centrale della carriera di Bartolomeo di Tommaso: gli anni trenta del Quattrocento.....	p. 67
III.2.1. <i>Le commissioni a Fano</i>	p. 67
III.2.2. <i>La predella Vaticano-Avignone-Perugia: una nuova cronologia</i>	p. 76
III.2.3. <i>Il trittico Altieri della Pinacoteca Vaticana</i>	p. 80
III.2.3.1. <i>L'equivoco Rospigliosi, la donazione da parte degli Altieri e una provenienza originaria ancora incerta</i>	p. 80
III.2.3.2. <i>Ultimi bagliori di tardogotico nel trittico Altieri</i>	p. 88
III.2.4. <i>La Madonna col Bambino già in collezione Fabrizi</i>	p. 91
III.2.5. <i>La Madonna di Loreto in San Domenico a Foligno</i>	p. 92
III.2.6. <i>Il polittico di Cesena: a servizio di Malatesta Novello?</i>	p. 96
III.2.6.1. <i>Le Storie di san Francesco nelle tavole di Urbino e di Baltimora</i>	p. 98
III.2.6.2. <i>Un'opera perduta per un contesto perduto: la chiesa di San Francesco a Cesena</i>	p. 102
III.3. L'ultimo decennio di attività in Umbria	p. 108
III.3.1. <i>Norcia 1442</i>	p. 108
III.3.2. <i>Le opere degli anni quaranta e dei primi anni cinquanta a Foligno e dintorni</i>	p. 110
III.3.2.1. <i>Le Storie di Cristo risorto di Minneapolis</i>	p. 110
III.3.2.2. <i>L'affresco datato 1449 staccato dal monastero di Santa Caterina delle Vergini</i>	p. 112
III.3.2.3. <i>Il Crocifisso con il donatore agostiniano nella sagrestia di San Nicolò a Foligno: un fortunato tema iconografico appenninico</i>	p. 116
III.3.2.4. <i>Frammenti di una Crocifissione in San Bartolomeo di Marano a Foligno</i>	p. 120
III.3.2.5. <i>Una Madonna col Bambino reinserita in un contesto ibrido in San Bartolomeo a Montefalco</i>	p. 122
III.3.2.6. <i>Il polittico per Santa Maria Maddalena a Foligno (1451): ipotesi attorno al trittico Cini, alla Maddalena portata in gloria dagli angeli di Omaha e alla tavoletta di predella già Massarenti di Baltimora</i>	p. 124
III.3.3. <i>Gualdo Tadino 1447: un'opera perduta e una proposta per un affresco in San Francesco</i>	p. 130
III.3.4. <i>Il testamento di Bartolomeo di Tommaso: la cappella Paradisi in San Francesco a Terni</i>	p. 133
III.3.4.1. <i>Vicenda critica</i>	p. 133
III.3.4.2. <i>Iconografia del Giudizio, Paradiso, Purgatorio e Inferno</i>	p. 135

III.3.4.3. <i>Stile, cronologia e committenza</i>	p. 140
---	--------

CAPITOLO IV.

LA CERCHIA DI BARTOLOMEO DI TOMMASO E I SUOI INFLUSSI TRA MARCHE, UMBRIA, ABRUZZO E LAZIO	p. 145
--	--------

IV.1. L'ascendente di Bartolomeo di Tommaso sulla pittura marchigiana tra secondo e terzo quarto del Quattrocento.....	p. 145
--	--------

<i>IV.1.1. Tra Arcangelo di Cola e Bartolomeo di Tommaso: il probabile Angelo di Bartolomeo da Camerino</i>	p. 145
---	--------

<i>IV.1.2. Alcune considerazioni sul 'nuovo' Giacomo di Nicola da Recanati e sul probabile Giambono di Corrado da Ragusa</i>	p. 148
--	--------

<i>IV.1.3. Altri influssi in area marchigiana: Giovanni Antonio da Pesaro, il Maestro di Staffolo e altri</i>	p. 150
---	--------

IV.2. Norcia 1442, i pittori in Santa Scolastica e la cultura figurativa del Quattrocento in Valnerina.....	p. 156
---	--------

<i>IV.2.1. Le Storie benedettine in Santa Scolastica a Norcia</i>	p. 156
---	--------

<i>IV.2.2. Nicola di Ulisse da Siena tra Appennini e Adriatico</i>	p. 160
--	--------

<i>IV.2.3. Pittura in Valnerina nel secondo Quattrocento: la bottega degli Sparapane e Paolo da Visso</i>	p. 166
---	--------

<i>IV.2.4. Gli inizi di Andrea Delitio e altre connessioni abruzzesi</i>	p. 171
--	--------

IV.3. Gli affreschi della facciata dell'oratorio di San Leonardo ad Assisi: due maestranze della bottega di Bartolomeo di Tommaso.....	p. 177
--	--------

<i>IV.3.1. Storia, iconografia e vicenda critica degli affreschi della facciata dell'oratorio</i>	p. 177
---	--------

<i>IV.3.2. La prima attività di Pietro di Mazzaforte e altri pittori fulignati del Quattrocento</i>	p. 182
---	--------

<i>IV.3.3. Una proposta per gli esordi di Nicola di Ulisse da Siena nelle Opere di misericordia</i>	p. 190
---	--------

IV.4. Addentellati romani: attorno al fregio della Sala Vecchia degli Svizzeri, al "Libro di Giusto", a Simone da Roma e ad Antonio da Viterbo.....	p. 191
---	--------

CAPITOLO V.

LA PERSISTENZA DEL POLITICO. VARIETÀ E MODELLI IN BARTOLOMEO DI TOMMASO E NEL SUO ENTOURAGE	p. 199
--	--------

V.1. Attorno al polittico di San Salvatore e alla predella Vaticana-Avignone-Perugia: tentativi di ricomposizione.....	p. 199
<i>V.1.1. Nuove proposte per un pentittico di San Salvatore.....</i>	<i>p. 199</i>
<i>V.1.2. La posizione delle cuspidi.....</i>	<i>p. 205</i>
<i>V.1.3. Ipotesi sulla predella del polittico di San Salvatore: gli scomparti del Metropolitan Museum of Art di New York.....</i>	<i>p. 207</i>
<i>V.1.4. Le tavolette della serie Vaticano-Avignone-Perugia: predelle asimmetriche.....</i>	<i>p. 209</i>
V.2. Nuove riflessioni attorno ai documenti di Cesena: un polittico misto di pittura e scultura.....	p. 217
<i>V.2.1 Le parti della pala: predella dipinta, “compassi”, figure scolpite.....</i>	<i>p. 217</i>
<i>V.2.2. Il soggetto della pala di Cesena e un confronto con il documento del 1429 per il polittico di San Francesco ad Ascoli Piceno.....</i>	<i>p. 223</i>
<i>V.2.3. Una pala già esistente.....</i>	<i>p. 226</i>
<i>V.2.4. Le “mostre”: prove, disegni, cartonetti?.....</i>	<i>p. 227</i>
V.3. Forma e iconografia del trittico della Pinacoteca Vaticana: una ‘via camerte’ del polittico?.....	p. 229
<i>V.3.1. I tabelloni a vento.....</i>	<i>p. 229</i>
<i>V.3.2. Il tavolato continuo.....</i>	<i>p. 230</i>
<i>V.3.3. Il polittico narrativo.....</i>	<i>p. 232</i>
V.4. Forme riquadrate di tavole e polittici.....	p. 234
<i>V.4.1. Ipotesi per la struttura originaria della Madonna col Bambino della Pinacoteca di Brera.....</i>	<i>p. 234</i>
<i>V.4.2. La forma del trittico per Santa Maria Maddalena a Foligno.....</i>	<i>p. 237</i>
V.5. Alcune considerazioni sulle pratiche di confezione dei polittici di Bartolomeo di Tommaso da Foligno.....	p. 239
V.6. Appendice: pale d’altare del Quattrocento in Valnerina.....	p. 242
CONCLUSIONI.....	p. 250
IMMAGINI.....	p. 253
REPERTORIO DELLE OPERE.....	p. 677

APPENDICE DOCUMENTARIA	p. 691
ABBREVIAZIONI	p. 713
BIBLIOGRAFIA	p. 714
RINGRAZIAMENTI	p. 796

INTRODUZIONE

Le categorie critiche di “Rinascimento umbratile” di Roberto Longhi e di “Pseudo-Rinascimento” di Federico Zeri hanno tra le figure chiave quella di Bartolomeo di Tommaso da Foligno, pittore ampiamente documentato dal 1425 al 1453 in diverse località del centro Italia. Il suo profilo è stato messo a fuoco nei fondamentali studi di Federico Zeri degli anni sessanta che ne commentava lo stile singolare, alternativo ed “espressionista” – per via della forte carica drammatica –, a metà tra tardogotico e rinascimento, spiegandolo con influenze senesi. Subito dopo Bruno Toscano contestualizzò l’attività di Bartolomeo in Umbria, presagendone l’importanza specialmente per la pittura della seconda metà del Quattrocento in Valnerina. Da studi precedenti erano già note attestazioni del pittore nella sua città di origine, ad Ancona, a Fano e persino a Roma, a servizio di papa Niccolò V, che consacravano la sua natura di pittore girovago. Le conoscenze sui suoi spostamenti si sono ulteriormente arricchite grazie al recupero di una commissione per i francescani di Cesena, e soprattutto grazie ai documenti pubblicati da Mario Sensi nel 1977, subito commentati da Bruno Toscano, che infittivano le presenze in alcune delle città finora citate. Bartolomeo di Tommaso si è rivelato infine protagonista di uno degli atti più interessanti per la storia dell’arte del Quattrocento: nel 1442 è a Norcia insieme a Nicola di Ulisse da Siena, Luca di Lorenzo Alemanno, Andrea Delitio e Giambono di Corrado da Ragusa, una compagnia che riceve l’incarico della decorazione della tribuna della chiesa di Sant’Agostino. La rilevanza del documento risiede nel coinvolgimento di pittori di diverse provenienze e in un simile contesto conferma le continue relazioni culturali tra il mare Adriatico e la catena appenninica. Sebbene un certo filone critico continui a interpretare in chiave senese lo stile di Bartolomeo, la storiografia più moderna ha spinto nella lettura della sua formazione in ambito adriatico, dimostrando il suo ruolo fondamentale nella definizione della cosiddetta “scuola di Ancona”. Il peso decisivo del pittore per la cultura figurativa del Quattrocento nel Piceno è confermato da scoperte documentarie che lo vedono sempre più attivo ad Ancona, ma anche impegnato per le città di Ascoli, dove eredita una commissione per la chiesa di San Francesco, e Camerino, da cui si ipotizza provenga il trittico della Pinacoteca Vaticana.

Fatta eccezione per i fondamentali studi evocati in apertura, che insieme ad altri contributi saranno riepilogati nel primo capitolo, consacrato alla vicenda critica del pittore, l’alterità del linguaggio di Bartolomeo di Tommaso rispetto a quello autenticamente rinascimentale e la conseguente difficoltà a inserirlo in una precisa classificazione hanno troppo spesso costretto l’artista a un ruolo di secondo piano negli studi sulla pittura italiana del Quattrocento. Eppure, doveva avere una posizione riconosciuta al suo tempo, se al termine di una prolifica carriera dipanatasi in varie località che, con alcune diramazioni, si collocano sostanzialmente lungo il tracciato della via Flaminia, venne chiamato a Roma alla corte di papa Niccolò V. La sua intensa attività in un’area geograficamente tanto estesa fornisce da sé una chiave di lettura per i fatti artistici di buona parte dell’Italia centrale, tra Adriatico e Appennino. Solo una parte della critica ha infatti compreso che proprio con l’influsso di Bartolomeo vanno spiegate

sia molte testimonianze pittoriche coeve ai suoi passaggi, sia quei fenomeni cosiddetti tradizionalisti e resistenti agli sviluppi del Rinascimento che prolungano la tradizione tardogotica per tutta la seconda metà del XV secolo. Questa pista veniva tracciata da Federico Zeri in chiusura del suo pionieristico articolo del 1961: le sue illuminanti considerazioni in proposito, però, aspettano ancora in gran parte di essere sviluppate appieno.

Questa ricerca intende allora proporre nuove coordinate per lo studio di Bartolomeo di Tommaso, per rivalutarne il ruolo storicamente così importante nella pittura del Quattrocento in Italia centrale, sfruttando il suo percorso come osservatorio privilegiato sulla cultura figurativa del suo tempo.

Abbiamo la fortuna di poter contare su decine di documenti che restituiscono la forbice cronologica della carriera di Bartolomeo di Tommaso, che si dipana almeno dal 1425 al 1453. Tutte queste attestazioni, relative sia a vicende personali dell'artista sia alla sua attività, saranno ripercorse nel secondo capitolo. A corredo di questa sezione viene fornita un'appendice documentaria, contenente specialmente registi ma anche trascrizioni degli atti più rilevanti, che a loro volta saranno commentati nelle parti successive.

Nel terzo capitolo si riprenderanno in esame tutte le opere riconducibili all'artista, rivedendo, in certi casi, le datazioni proposte dalla critica precedente. Verranno altresì ridiscusse attribuzioni problematiche, soprattutto quelle pertinenti all'articolata questione della formazione del pittore. Si ribadirà il legame col contesto adriatico in prossimità di Olivuccio di Ciccarello e di Pietro di Domenico da Montepulciano, in un ambiente che risente del breve passaggio di Gentile da Fabriano in patria. L'analisi stilistica delle prime opere, accompagnata da indagini sulle tecniche, fa emergere un pittore che reagisce all'esaltante congiuntura fiorentina degli anni venti del Quattrocento, per il tramite sia del pittore fabrianese sia di Arcangelo di Cola da Camerino.

I documenti restituiscono due importanti impegni di Bartolomeo di Tommaso per Fano e Cesena, città dei Malatesta. Le imprese sono del tutto, o quasi, perdute, ma queste testimonianze forniscono lo spunto per affrontare un'indagine sui contesti e sui rapporti con la committenza. Nella sua attività si riconosceranno sì i legami con l'ordine dei frati minori e in particolare col movimento dell'osservanza, come già messo in luce da Bruno Toscano, ma da questa indagine emerge la figura di un pittore spesso in rapporto con le signorie, almeno Trinci e Malatesta, delle quali sfrutterà gli ultimi bagliori della loro affermazione tra anni venti e trenta del XV secolo.

Sembra invece ambientato in un clima completamente diverso l'ultimo decennio della sua carriera, trascorso prevalentemente in Umbria, prima dell'importante ingaggio in Vaticano nei primi anni cinquanta. Anche questo frangente offre l'opportunità di ridiscutere alcune cronologie, attraverso l'analisi filologica, e di commentare iconografie eterodosse. Ne consegue l'apertura di nuovi scenari su possibili provenienze originarie delle opere e l'individuazione delle basi da cui scaturirono le esperienze di altri artisti entrati in contatto col nostro.

Ristudiare oggi Bartolomeo di Tommaso da Foligno non vuol dire limitarsi a una ricostruzione puramente monografica. È il pittore stesso, in quanto personalità che mette in relazione i territori della

Romagna, delle Marche, dell'Umbria, dell'Abruzzo e del Lazio, che richiede uno studio di taglio panoramico. Muovere da Bartolomeo di Tommaso per capire il contesto e viceversa: è stato questo il vero obiettivo della ricerca. La sua produzione, infatti, non può essere compresa se non riconsiderando la pittura tra secondo e terzo quarto del Quattrocento lungo la direttrice dei suoi spostamenti, aprendo finestre di indagine per ognuno dei territori in cui Bartolomeo fu attivo. Sarà allora necessario analizzare di volta in volta non solo l'ambito in cui il suo lavoro si è innestato, tenendo presente il contesto storico e sociale, ma anche la risonanza del suo linguaggio sulla cultura figurativa locale, fino al tessuto più popolare. Le digressioni e i confronti con il contesto sono ciò che rende davvero giustizia dell'importanza delle peregrinazioni di Bartolomeo di Tommaso nella definizione di un'espressività tipica dell'area tra Adriatico e Appennino. La vicenda del nostro si svolge prevalentemente fuori dai grandi centri, in "periferia", diremmo, dove il terreno è fertile per quegli artisti pronti a interpretare a loro modo la transizione dal gotico al rinascimento.

Nel quarto capitolo, pertanto, ripercorrendo idealmente il percorso di Bartolomeo di Tommaso dalle coste adriatiche all'Appennino fino a Roma, si prenderà spunto per affondi sugli episodi pittorici di queste aree nel secondo e terzo quarto del secolo, rileggendo la produzione di quei maestri che reagiscono al linguaggio eccentrico di Bartolomeo e proponendo brevi digressioni monografiche, mettendo a punto, anche in questo caso, cataloghi e cronologie.

Questa visione d'insieme offre, infine, l'opportunità di affrontare un argomento parallelo, quello legato alle tipologie delle pale d'altare. La varietà delle opere su tavola di Bartolomeo di Tommaso e dei pittori della sua cerchia spinge a elaborare tentativi di ricomposizione di complessi smembrati, nonché a condurre una lettura trasversale sulle forme delle ancone tra Adriatico e Appennino nel Quattrocento, individuando modelli e irregolarità. Nel quinto capitolo, dunque, si riprenderanno in esame alcuni dei dipinti di cui si è trattato nei capitoli precedenti, dove ci si era soffermati sugli aspetti stilistici e sui contesti di provenienza, insistendo ora su analisi tecniche dei supporti nel tentativo di contestualizzare i vari casi all'interno di classificazioni più o meno definite o per metterne in luce le anomalie, in costante dialogo con i documenti. La novità più rilevante è emersa dalla rilettura dei documenti di Cesena del 1439 e del 1441, dove Bartolomeo di Tommaso è chiamato a dorare e dipingere un polittico composto da sculture.

In chiusura viene presentato un repertorio delle opere riconducibili per via documentaria o stilistica a Bartolomeo di Tommaso, già tutte commentate nel terzo capitolo, comprese quelle per le quali l'attribuzione al nostro ha ancora bisogno di piene conferme. L'inserimento di tale sezione ha lo scopo di favorire la lettura dei capitoli precedenti, fornendo dati tecnici e altre informazioni generali sulle opere. A sua volta nel testo sono presenti rinvii al repertorio, indicati con la lettera R seguita dal numero progressivo dell'elenco.

Dal punto di vista metodologico, la ricerca ha preso avvio da una ricognizione bibliografica sull'argomento principale e sui filoni secondari. Sono stati inoltre riverificati molti tra i documenti che, nel tempo, ricercatori d'archivio avevano fatto emergere attorno a Bartolomeo di Tommaso e sono state

riesaminate anche testimonianze manoscritte di varie epoche nella speranza di recuperare tracce su antiche provenienze di alcune opere ancora da chiarire. A tali indagini si è inframmezzato lo studio dal vero di tutte le opere di Bartolomeo di Tommaso, eccetto quelle conservate nei musei statunitensi, mancanza alla quale si è comunque potuto in gran parte sopperire grazie alla fornitura di fotografie da parte delle rispettive istituzioni. Proprio lo spoglio di materiale fotografico nelle principali fototeche, specialmente quella della Fondazione Federico Zeri di Bologna – visto l'interesse dello studioso romano verso i "centri minori" – ma anche del Kunsthistorisches Institut di Firenze e della Berenson Library a Villa I Tatti a Settignano, ha a sua volta fornito elementi utili a ricucire vari aspetti, specialmente materiali, legati alle opere.

Una delle caratteristiche fondamentali di questa ricerca è l'aver condotto costanti ricognizioni sul territorio. Proprio questo punto, metodologicamente imprescindibile, ha trovato tuttavia ostacoli insormontabili in numerose località dell'area colpita dal sisma del 2016. Tutte o quasi le chiese che conservano testimonianze incluse in questo lavoro sparse in Valnerina, tra Norcia, Cascia, Preci, Visso, Castelsantangelo sul Nera, Ussita, ma anche in altre località dell'entroterra maceratese, fermano e ascolano, su tutte Camerino, risultano inagibili e inaccessibili. Nello specifico, il quarto capitolo avrebbe avuto ben altri risvolti se si fosse potuto battere davvero a tappeto il territorio. Eppure, in certi casi non ho potuto del tutto escludere luoghi cruciali, come Santa Scolastica e Sant'Agostino a Norcia, San Salvatore nella frazione nursina di Campi, San Francesco a Cascia, Sant'Eutizio a Piedivalle di Preci, Santa Maria in Castellare a Nocelleto di Castelsantangelo sul Nera, devastati dal sisma e allo stesso tempo vittime dei ritardi della ricostruzione. Questi e altri luoghi simbolici e speciali avrebbero meritato un ruolo da protagonisti all'interno di questo lavoro, nell'intento di ristudiare la stratificazione delle campagne decorative in relazione con gli spazi. Si tenga invece presente che spesso mi sono dovuta limitare a considerazioni basate su sopralluoghi e campagne fotografiche effettuate prima del 2016, quando gli argomenti qui sviluppati già mi attraevano. Tutto va ancora riverificato. L'auspicio è dunque non tanto di poter ristudiare questi luoghi una volta restaurati, quanto di riuscire a innescare collaborazioni virtuose tra studiosi ed enti che gestiscono la ricostruzione – diocesi, comuni, soprintendenze – per intraprendere recuperi consapevoli dell'unicità di tali monumenti.

CONCLUSIONI

In questo studio ho tentato di individuare le peculiarità del linguaggio pittorico di Bartolomeo di Tommaso da Foligno, in bilico tra gotico e rinascimento, tracciando un percorso che esordisce in terra marchigiana, sulle coste adriatiche. È qui che Bartolomeo di Tommaso si forma come artista, recependo tecniche propriamente tardogotiche grazie all'apprendistato nella bottega di Olivuccio di Ciccarello e di Pietro di Domenico, e agli influssi di Gentile da Fabriano e Arcangelo di Cola. I contatti col secondo, però, potrebbero anche essere stati diretti, non solo in area camerinese: i confronti che abbiamo proposto con il dinamico ambiente fiorentino degli anni venti, specialmente nella *Madonna col Bambino* di Brera, già a Fossombrone, spinge a ipotizzare che Bartolomeo possa effettivamente aver compiuto un viaggio nella città dell'Arno, vivendo direttamente le prime sperimentazioni rinascimentali, sebbene non esista, ad oggi, una prova documentaria di una sua effettiva presenza in Toscana. Questa interpretazione contrasta la lettura tutta in chiave senese del linguaggio di Bartolomeo di Tommaso che ne dava Federico Zeri: le analogie con Stefano di Giovanni detto il Sassetta, con Pietro di Giovanni Ambrosi e in parte con Giovanni di Paolo che lo studioso romano evidenziava, alla luce dell'analisi che ho condotto, possono piuttosto essere intese come reazioni parallele di questi artisti alla congiuntura fiorentina del terzo decennio del secolo. Più volte Zeri insisteva nel definire Bartolomeo un pittore umbro, polemizzando persino sulla destinazione alla Galleria Nazionale delle Marche di due sue opere già in collezione Cini. Da una parte possiamo in parte difendere la posizione dello studioso, ammettendo che il trittico Cini, di cui abbiamo ribadito la più che probabile provenienza dalla chiesa di Santa Maria Maddalena di Foligno e quindi una cronologia sul 1451, rappresenta pienamente la fase "umbra" della sua attività, quella dell'ultimo decennio, durante il quale sembra gravitare solo nell'area tra la città d'origine del padre, con puntate a Terni e poi in Vaticano. Dall'altra però Bartolomeo si rivela, lo ribadiamo, più culturalmente legato al contesto adriatico, senza rapporti con quanto in Umbria proponevano in contemporanea, tra anni venti e trenta, ad esempio Ottaviano Nelli e Giovanni di Corrauccio. Lo dimostra, tra le opere destinate a Urbino, la tavoletta della *Rinuncia dei beni paterni da parte di san Francesco* per San Francesco a Cesena, che incarna una fase ancora cortese della sua produzione pittorica, i primissimi anni quaranta, in cui forse risente anche di Pisanello. Sempre le coste adriatiche avevano offerto al pittore la possibilità di esprimersi nella decorazione della tribuna e della facciata dell'ospedale di San Giuliano a Fano, condotta tra 1435 e 1439: l'impresa è irrimediabilmente perduta, ma doveva costituire una delle più straordinarie prove del nostro.

A rappresentanza della sua fase giovanile abbiamo ripreso le precedenti attribuzioni della critica della *Natività e del Viaggio dei Magi* della Pinacoteca Vaticana e della *Madonna che allatta il Bambino* sul mercato antiquario, abbiamo incluso una tavoletta già nella collezione di Vittorio Frascione a Firenze ed escluso la pertinenza della *Natività e annuncio ai pastori* e del *San Girolamo del deserto* che la critica precedente gli aveva avvicinato, senza tuttavia riuscire, ad oggi, a proporre alternative valide, che mi riprometto invece di indagare in un prosieguo di questa ricerca. Altre aggiunte al catalogo di

Bartolomeo, in fasi più avanzate, sono la *Madonna col Bambino* della collezione Signoretti di Pesaro e l'affresco con la *Lapidazione di santo Stefano* in San Francesco a Gualdo Tadino.

La rimessa in discussione di varie cronologie delle opere dell'artista ha aperto nuovi scenari anche per ciò che riguarda la ricostruzione di complessi originari, su tutti il polittico per San Salvatore di Foligno. Si è proposto che in origine fosse un pentittico, si è cercato di risolvere il complicato problema della forma originaria della carpenteria (ancora passibile di correzioni e modifiche) e si è proposto che la sua predella includesse le *Storie della Passione di Cristo* di New York, e non le tavolette divise tra Vaticano, Avignone e Perugia che, a partire dalla prima ricostruzione di Zeri, gli erano state sempre collegate.

Restano aperte ancora varie questioni, come la provenienza originaria del polittico Altieri, delle tavole di Minneapolis, della predella con *Imago pietatis, Madonna e san Giovanni dolenti* di Baltimora. Dall'altro lato, alcuni affreschi ancora presenti in territorio umbro hanno offerto gli spunti per alcuni accenni su contesti che meriterebbero indagini ancora più penetranti, come le chiese di San Domenico, San Niccolò, Santa Caterina, San Bartolomeo di Marano a Foligno, San Bartolomeo a Montefalco, San Francesco a Gualdo Tadino e San Francesco a Terni.

L'attività itinerante di Bartolomeo di Tommaso ci ha accompagnato in un itinerario nella pittura centroitaliana del Quattrocento. Nelle Marche si sono potute riaffrontare varie questioni attorno al probabile Angelo di Bartolomeo da Camerino, a Giacomo di Nicola da Recanati, Giambono di Corrado da Ragusa, Giovanni Antonio da Pesaro e inserire alcune postille su altri artisti che pure meriterebbero, a partire da questi appunti, altri approfondimenti.

In terra umbra è stato ribadito il ruolo di regista nella decorazione della chiesa di Santa Scolastica a Norcia, sulla quale mi auguro di tornare per studiare l'antico allestimento dell'edificio. A partire da qui, si è potuta intraprendere una digressione sulla pittura in Valnerina, con affondi su Nicola di Ulisse, Giovanni e Antonio Sparapane, Paolo da Visso, tutti attivi anche nel Piceno. La radice del linguaggio di Bartolomeo di Tommaso è stata poi riconosciuta nella decorazione della facciata dell'oratorio di San Leonardo ad Assisi: oltre a un tentativo di individuare una delle prime prove pittoriche di Nicola di Ulisse, l'analisi di tale complesso ha introdotto la questione della formazione di Pietro di Giovanni Mazzaforte nell'orbita di Bartolomeo di Tommaso, prima di instaurare il sodalizio con il genero Niccolò di Liberatore, che cercherà di trainarlo, senza riuscirci appieno, verso un linguaggio più evoluto in senso rinascimentale.

Infine l'espressività di Bartolomeo di Tommaso sembra essere stata apprezzata anche a Roma e dintorni, come dimostra il linguaggio conservatore di alcuni pittori attivi in quest'area, come Simone da Roma e Antonio da Viterbo. Una ricognizione sistematica delle testimonianze figurative nel territorio laziale tra secondo e terzo quarto del Quattrocento spero possa prendere le mosse dalle considerazioni qui maturate.

La sezione dedicata prettamente alle questioni tecniche e alle tipologie delle pale d'altare rivela il ruolo da protagonista di Bartolomeo di Tommaso in una fase di transizione vissuta tra Marche e

Umbria proprio negli anni della sua attività. Accanto a forme ancora gotiche come il polittico di San Salvatore, si sperimentano forme ibride come quelle esibite dal polittico Altieri e da quello della chiesa di Santa Maria Maddalena a Foligno, che mantengono caratteri più gotici e istituiscono un dialogo anche con le forme riquadrate più rinascimentali. Su questa scia si pongono le tipologie proposte dagli epigoni del nostro, non facilmente classificabili, tranne in rari casi. La rilettura dei documenti di Cesena ha permesso di chiarire che il nostro è chiamato a intervenire con pittura e doratura su un'ancona composta da sculture: la tipologia trova ampia diffusione nel corso di tutto il Quattrocento soprattutto nel contesto adriatico e ad essa e andrà dunque assimilata anche l'esperienza che ha coinvolto Bartolomeo di Tommaso, soprattutto nel tentativo di riconoscere eventuali parti ancora superstiti e utilizzando i dati di questa commissione per lo studio di altri prodotti analoghi.

Lo studio dell'attività di Bartolomeo di Tommaso da Foligno ha funzionato come osservatorio privilegiato sulla cultura figurativa del suo tempo in Italia centrale e ha dato la possibilità di avviare indagini su problemi collaterali che in futuro potranno essere riaffrontati in maniera del tutto autonoma, estrapolando e approfondendo alcune delle digressioni qui esposte.

IMMAGINI*Referenze fotografiche*

Archivio personale dell'autrice; Avignon, Musée du Petit Palais; Baltimore, The Walters Art Museum; Fondazione Federico Zeri – Università di Bologna; Cesena, Biblioteca Malatestiana; Chicago, The Art Institute; Rachele Ciarrocchi; Cincinnati, Art Institute; Città del Vaticano, Musei Vaticani; Cleveland, Cleveland Museum of Art; Antonio Conti; Federica Corsini; Alessandro Delpriori; Andrea De Marchi; Fano, Biblioteca Federiciana; Marcello Fedeli; Archivio di Stato di Firenze; Università di Firenze – DIDALabs; Diocesi di Foligno; Forlì, Biblioteca comunale “A. Saffi”; Francoforte, Städel Museum; Riccardo Garzarelli; Koller Auktionen; Elvio Lunghi; Giulia Mancini; Milano, Pinacoteca di Brera; Perugia, Galleria Nazionale dell’Umbria; Minneapolis Institute of Art; Omaha, Joslyn Art Museum; Parigi, C2RMF; Parigi, Musée du Louvre; Philadelphia Museum of Art; Providence, Rhode Island School of Design Museum; Roma, Istituto Centrale per la Grafica; Giovanni Russo; South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum; Urbino, Galleria Nazionale delle Marche; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.

Il primo ringraziamento va ad Andrea De Marchi, che da anni segue e incoraggia i miei studi con entusiasmo e dedizione. Varie persone hanno facilitato le mie ricerche in musei, chiese, archivi e biblioteche, talvolta anche a distanza. Sono riconoscente nei confronti di Marie Mayot (Musée du Petit Palais, Avignone), Laura Seitter (Walters Art Gallery, Baltimora), Marcella Culatti (Fondazione Federico Zeri, Bologna), Alberto Bellavia (Biblioteca Malatestiana, Cesena), Massimo Alesi, Fabrizio Biferali, Angela Cerreta, Guido Cornini (†), Fabrizio Cosimo, Marco De Pillis, Silvia Milana, Francesca Persegati, Anna Pizzamano, Marco Pratelli, Stefano Tombesi, Alessandra Zarelli (Musei Vaticani, Città del Vaticano), Chloé M. Pelletier (The Art Institute of Chicago), Michele Tagliabracci (Biblioteca Federiciana, Fano), Cecilia Giacinti (Biblioteca civica "Romolo Spezioli", Fermo), Maria Rosaria Benvenuti (Sezione Archivio di Stato di Foligno), Mauro Silvestri (Comune di Foligno), don Giuseppe Bertini, padre Vincenzo Lolli (Diocesi di Foligno), Roberto Cruciani, Pietro Tili (Ufficio Beni culturali della Diocesi di Foligno), Roberto Tavazzi (Archivio Diocesano di Foligno), Cristina Quattrini (Pinacoteca di Brera, Milano), Rachel McGarry (Minneapolis Institute of Art), Candace Berger (Joslyn Art Museum, Omaha), Pascale Gillet (Centre de Recherche et de Restauration des musées de France, Parigi), Thomas Bohl (Musée du Louvre, Parigi), Daniele Costantini, Giovanni Franco Delogu, Veruska Picchiarelli, Maria Cristina Tomassetti (Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia), Federica Di Napoli Rampolla (Archivio Altieri, Roma), P. Fr. Andrés Gómez Roza, O.S.A. (Archivio Generale degli Agostiniani, Roma), Allison Logan (Mount Holyoke College Art Museum, South Hadley), Laura Turchi (Tecni.re.co., Spoleto), Massimo Bartolini (Biblioteca Comunale di Terni), don Claudio Bosi, don Carlo Zucchetti (Diocesi di Terni-Narni-Amelia), Giulia Papini, Giovanni Russo (Galleria Nazionale delle Marche, Urbino), e infine il personale della Biblioteca Umanistica dell'ateneo fiorentino e del Kunsthistorisches Institut in Florenz.

Desidero rivolgere un pensiero a chi ha discusso con me vari problemi della ricerca, a chi mi ha fornito indicazioni anche minime ma preziose, a chi ha messo a mia disposizione materiale fotografico. In particolare sono in debito con Valentina Baradel, Lucia Bertoglio, Maurizio Binotti, Luca Cangini, Alice Chiostrini, Antonio Conti (per i suggerimenti araldici e storici), Romano Cordella (per i dialoghi sull'arte in Valnerina), Emanuela Daffra, Floris De Beij, Petra Farioli, Marcello Fedeli, Stefano Felicetti, Marco Fossati, Riccardo Garzarelli, Philine Helas, Maximillian Hernandez, Elvio Lunghi (per le foto di San Bartolomeo di Marano a Foligno e il confronto sugli affreschi dell'oratorio di San Leonardo di Assisi), Marco Luzi, Giulia Majolino, Giulia Mancini, Alessandro Marchi, Diego Mattei, Matteo Mazzalupi (per avermi messo a disposizione la sua trascrizione del documento di Cesena del 1441, per le discussioni intrattenute sul suo contenuto e su altri problemi attorno a Bartolomeo di Tommaso), Ginevra Odone, Marta Onali, Maria Maddalena Paolini, Francesco Pasquali, Serena Quagliaroli, Andrea Santacesaria (per l'aiuto nello studio dei supporti lignei), Mirko Santanicchia, Oriana Sartiani, Elena Squillantini, Francesco Suppa, Giorgio Verdiani e Alexia Charalambous (per la disponibilità a effettuare i rilievi in San Francesco a Terni), Marta Villadei, Mattia Vinco.

I revisori della tesi Machtelt Brüggem Israëls e Donal Cooper hanno contribuito a migliorare questo lavoro. Li ringrazio per l'interesse che hanno manifestato e per gli utili suggerimenti su temi specifici della ricerca.

Un ringraziamento particolare va ad Anna Maria Ambrosini Massari, Alessandro Angelini, Fulvio Cervini, Sonia Chiodo, Gabriele Fattorini, Cristiana Pasqualetti, Victor M. Schmidt, dai quali ho tanto imparato negli anni della mia formazione.

Gli anni del dottorato sono stati un viaggio appassionante ma anche accidentato, segnato da ostacoli fisici ed emotivi, talvolta causati arbitrariamente da singoli individui, che hanno provato a fermarmi, ma non ci sono riusciti. Mi sono rimboccata le maniche e ho superato le difficoltà con tenacia, chiedendomi cosa contasse veramente per me in questo percorso: essere leale. Ho preferito vivere il fascino di uno studio sul territorio, a contatto con le persone, il paesaggio, le tipicità dei luoghi. Ho privilegiato la condivisione della ricerca con colleghi che sono innanzitutto amici. Sono fiera di dire che non ce l'ho fatta da sola, ma anche grazie al sostegno di Martina Bordone, Virginia Caramico (a cui devo molti suggerimenti poi sviluppati nella tesi), Rachele Ciarrocchi (con la quale ho intrattenuto un fitto dialogo su questioni folignate), Federica Corsini (che ha curato alcune ricostruzioni grafiche), Mariaceleste Di Meo, Luca Esposito, Mattia Giancarli, Giovanni Giura, Arianna Latini, Elisa Paoli, Giovanni Pescarmona, Elena Tabani, Margherita Turci, Maria Luna Vizzini. Li ringrazio perché in un ambiente in cui, purtroppo, non mancano atti vili che investono anche la sfera personale, loro hanno scelto l'onestà: è soprattutto per questo che ho deciso di circondarmi di gente come loro.

Tanto di ciò che è scritto in queste pagine è scaturito dal confronto costante con mio marito Alessandro, che mi arricchisce e mi conforta dal primo giorno che ci siamo incontrati. Non sarò mai abbastanza riconoscente nei suoi confronti. Nel nostro cammino ci ha raggiunto Anna, che ha dato un nuovo senso alle nostre vite. La sua esistenza ha instillato in me null'altro che serenità, alleggerendo anche le fasi più frenetiche e complesse di questo lavoro.

Un enorme ringraziamento va ai nostri genitori per l'incessante aiuto quotidiano, senza il quale non avrei potuto dedicare così tanto tempo alle ricerche.

Tutto l'impegno che ho messo per arrivare a questo risultato è dedicato ad Anna, che non mi fa mai sentire sola e che mi ha fatto diventare la persona che, in realtà, sono sempre stata.